

## V<sup>E</sup> COLLOQUE TIC & TERRITOIRE : QUELS DEVELOPPEMENTS ?

Université de Franche Comté, Besançon, 9-10 juin 2006

### *ENTRE TERRITOIRE ET RESEAU : L'ART*

---

Norbert Hillaire, [hillaire@unice.fr](mailto:hillaire@unice.fr)

Université de Nice Sophia Antipolis, laboratoire I3m-EA 3820

**Résumé** : Aussi loin que l'on remonte dans l'histoire des peuples et de l'humanité, on s'aperçoit que l'homme a toujours et indissolublement désigné par un double mouvement, et souvent dans un double sens, et avec des mots différents, ce que nous désignons aujourd'hui sous le seul vocable de « lieu ». Il en va ainsi du lieu (en français du moins), comme du temps (terme unique qui nous sert pourtant à désigner deux choses bien différentes, que les anglais prennent soin de distinguer clairement quant à eux, en utilisant tantôt « time », et tantôt « weather »).

**Mots-clé** : Art ; Lieu ; Mouvement ; Réseau ; Temps.

## ENTRE TERRITOIRE ET RESEAU : L'ART

---

Le lieu, dans l'étymologie grecque, relève tantôt d'une définition « objectiviste », c'est le lieu que l'on mesure, c'est la *res extensa*, l'étendue terrestre qui s'offre à notre vue (et à notre regard surplombant). Pour désigner cette réalité du lieu dans son objectivité et son extériorité, les grecs emploient le terme de *topos*.

Mais une autre notion du lieu accompagne le mouvement de la pensée et de la philosophie grecque, c'est cela que Platon et Aristote désignent du terme de « chora », terme dont on voit bien les ramifications depuis la haute antiquité jusqu'à nous dans la désignation de notre relation à l'espace.

Pour cela, je me réfère aux travaux d'Augustin Berque, qui est celui qui a le mieux exploré ces différences subtiles que nous avons eu tendance à gommer, et le mieux analysé les raisons et les conséquences de ce gommage. Gommage, qui a nom, comme on le verra, *modernité*. Car il est vrai que le lieu traditionnel, le lieu de la tradition est toujours plus qu'un simple *topos* ( le lieu physique où est situé un corps) mais aussi et nécessairement une *chôra* ( la propriété ontologique qui fonde cette localisation, ou, pour Augustin

Je viens de parler de relation, et c'est bien de cela qu'il s'agit en effet.

Dans le sens de *topos*, le lieu relève d'une logique de *l'identité*.

Dans le sens de *chora*, le lieu relève d'une logique du *prédicat*, c'est-à-dire de *la relation*.

Soyons plus précis, et essayons d'aller plus loin dans l'analyse de ces différences subtiles dans la définition de ce que nous avons-nous autres unifié sous le terme de « lieu ».

Berque, le lieu géniteur, le lieu comme empreinte et matrice). Le *topos* est du côté de l'identité, la *chôra* du côté de la relation : la *chôra*, pour Berque, ouvre sur l'existence du monde. Elle institue le lieu comme existentiel, et non seulement cartographiable. Jean-François Mattéi, pour sa part, souligne que « la *chôra* apparaît (dans la perspective platonicienne) comme la matrice du langage ».

Cette double valeur du lieu ou celle ambivalence, indissolublement objective et subjective, écologique et symbolique,

physique et phénoménale, c'est très précisément ce que nous avons perdu avec la modernité, ou plutôt ce que nous avons dissocié, en séparant d'un côté ce qui relève de la *res extensa*, et de l'autre la *res cogitans*, c'est le fameux dualisme cartésien du sujet et de l'objet, qui en instituant le sujet pensant comme le seul maître des lieux, institue du même coup cette dissociation croissante de l'homme et de son milieu et contribue à abstraire l'homme de ce même milieu, en offrant celui-ci à la seule mesure et au pinceau.

Pourtant, là encore en s'appuyant sur l'étymologie force est de constater que le sens originel du terme « sujet », va à l'encontre lui aussi de cette posture surplombante à laquelle on l'associe avec le dualisme cartésien du sujet et de l'objet, et l'affirmation de la puissance du *cogito*.

Le sujet, le *subjectum*, c'est cela, celui qui gît par en dessous, qui est jeté par en dessous, de même que la terre gît sous le ciel. Et c'est ce marquage au sol terrestre que le mouvement moderne, avec et après le dualisme cartésien du sujet et de l'objet semble avoir perdu en affirmant la toute puissance de la raison analytique sur les lieux.

En faisant du lieu, l'objet d'une réalité intégralement assujettie à la puissance du regard de l'artiste et à la mesure de l'architecte, du géomètre et de l'urbaniste,

nous avons ruiné le sens de nos lieux et de nos milieux, qui étaient indissolublement écologiques et symboliques.

Tel fut le résultat de ce que l'on a pu appeler le fonctionnalisme analytique, qui entend réduire les lieux à leur condition de *res extensa*, de pure topicité. Et en effet la ville moderne aura été cette extension sans limites d'un paysage urbain qui aura perdu le sens des limites, et la mesure même du cosmos, tels qu'ils se traduisaient dans des dispositifs symboliques inscrits dans la spatialité des murs d'enceinte ou des portes : ainsi, la porte de l'est ou de l'ouest, fonde à la fois le lieu comme topos, comme horos, comme limite et comme franchissement de cette limite, et comme chora en tant qu'inscription d'un repère cosmique et cardinal dans l'espace physique même.

Ainsi ce *subjectum*, si on le prend dans son originel, tel que nous le tenons de l'étymologie, nous enseigne une chose essentielle : c'est que l'unité cosmique de l'être humain, elle se trouve et se produit au confluent de ce double arrimage de l'homme au ciel des idées et à la gravité de l'attraction terrestre. Jeté par en dessous, mais lorgnant vers les étoiles, et s'orientant avec et dans le cours des astres. En un sens, l'homme a toujours imaginé et aménagé ses lieux et ses milieux, et ses

cités (qui elles aussi, en latin se disent tantôt dans le langage de la matière, c'est *l'urbs*, et tantôt dans le langage de la relation et de la parole, c'est la *polis*) en fonction de cet ordre ancien qui associe le matériel et l'immatériel, le plan physique de la mesure ou la métricité de l'espace et l'incommensurabilité des symboles. Leroi-Gourhan relève ainsi, que les premières cités furent édifiées de telle sorte que l'ordre cosmique et son incommensurabilité s'y trouve en quelque sorte rapatrié et resitué à échelle humaine, par la médiation des symboles, des écosymboles devrait-on dire.

L'anthropogénèse et la lente conquête de l'espace urbain à travers le passage d'un ordre nomade à une vie sédentaire, est indissolublement une cosmicité. Et toute anthropologie rencontre nécessairement la cosmologie sur son chemin. Car ici encore, l'étymologie est précieuse, si nous retenons du terme grec *cosmos* qu'il signifie l'ordre de l'univers, nous oublions que le même mot désigne aussi la parure, l'arrangement des êtres et des choses dans le monde, la manière dont cet ordre cosmique se traduit sur notre corps, origine sémantique du mot dont on retrouve les accents dans les fameux cosmétiques.

Il est frappant de constater à quel point l'art de tous les peuples paraissent avoir

<http://isdsm.univ-tln.fr>

intégré cette double dimension cosmique et anthropologique. C'est cette liaison, cette harmonie des échelles de l'infiniment grand et de l'être humain, de l'homme et de son milieu à travers l'expérience du lieu comme topicité et comme cosmicité, que nous avons perdue.

Comme *topos* et comme *chôra*, comme *terre* et comme *monde*, que avec la raison conquérante, nous avons fini par oublier, au nom même du progrès. Et du projet.

La ville n'est plus vraiment la *polis* qu'elle fut encore voici peu, elle se voit livrer à l'hygiénisme de l'aménageur ou de l'urbaniste, du technocrate et du préfet démolisseur, ainsi que se définissait le baron Haussmann. A *l'ordre projectif*, par lequel l'homme affirmait sa présence à la terre et au monde, arpentant la terre de ses pas qui lui étaient comme une unité de mesure à partir desquels il pouvait se mesurer et se projeter dans l'infini des cieux, des *terra incognita*, et l'incommensurabilité des formes symboliques et des arts, la modernité *ie* le dualisme cartésien du sujet et de l'objet, oppose un *ordre projectif*, dont le modèle absolu est charte d'Athènes, elle-même conséquence de la rencontre de l'hygiénisme et du fonctionnalisme analytique dont les prémisses se dessinent dès le XIX<sup>e</sup> siècle.

Le modèle<sup>1</sup> en effet dont se réclame le mouvement moderne en architecture est un modèle engendré "de l'extérieur", en surplomb, fruit ou ersatz d'une pensée universaliste, extensive et planificatrice qui entend *projeter* sur la planète sa propre vision. « Cette représentation, rappelle De Certeau, est l'analogie du fac-similé que produisent, par une projection qui est une sorte de mise à distance, l'aménageur de l'espace, l'urbaniste ou le cartographe. La ville-panorama est un simulacre « théorique » (c'est-à-dire visuel), en somme un tableau, qui a pour condition de possibilité *un oubli et une méconnaissance des pratiques* ».

Et en effet, cet ordre projectif a pour corrélat la disparition ou au moins l'oubli de la concrétude des lieux, telle qu'elle s'exprime dans leur pratique, leur trajectoire, leur expérience indissolublement écologique et symbolique, ou pour le dire encore avec Berque, leur chorésie ou leur cosmicité.

Celui-ci se traduit par une déconnexion croissante des hommes et des lieux .

Ce mouvement se produit alors même que se font jour des techniques de liaison et de communications qui sont supposées connecter entre eux, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, à

---

<sup>1</sup> Le mot a ici le sens d'un paradigme dominant.

travers le nouveau paradigme du réseau, tel que les saint-simoniens, déjà, en construisent le modèle industriel comme une utopie, ou un dogme quasi religieux; je cite Enfantin à ce sujet, qui écrit ainsi :

«Nous avons enlacé le globe de nos réseaux de chemin de fer, d'or, d'argent, d'électricité! Répandez, propagez, par ces nouvelles voies dont vous êtes en partie les créateurs et les maîtres, l'esprit de Dieu, l'éducation du genre humain »<sup>2</sup>

Et c'est ici un point fondamental : ville et systèmes de communication apparaissent plus que jamais liés dans une même structure *réticulaire*. Ils l'étaient déjà avec la modernité naissante (avec ses réseaux ferroviaires, routiers et ses premières industries de la communication et du *broadcast*, elles aussi organisées en réseau ). En effet, La grande rupture qui fait advenir un nouveau concept de réseau à la charnière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, c'est sa "sortie" du corps. Le réseau n'est plus seulement observé sur ou dans le corps humain, il peut être construit comme un artefact mécanisé, une technique autorégulée. D'outil artisanal, le réseau devient machine industrielle conçue et réalisée par un nouvel officiant technico-symbolique, à savoir l'ingénieur, et

---

<sup>2</sup> Cité par Gaston Pinet, "*Écrivains et penseurs polytechniciens*", pages 165-6. Paul Ollendorff Editeur. Paris. 1898

fabriquée dans l'usine, nouveau lieu de production du réticulaire.

Le concept moderne de réseau est forgé à l'occasion du grand chambardement provoqué par la naissance d'un nouveau système technique avec la machine à vapeur et d'une nouvelle *épistémé* qui libère le corps de sa référence à Dieu pour le réinsérer aussitôt dans l'institution hospitalière, administrative ou usinière.

Cette vision moderne, biológico-politique, est fondée sur la rationalité que représente le modèle de l'organisme : le réseau et le corps se confondent permettant d'analyser rationnellement le social et le politique.

Ce qui est en cause, c'est l'idée que le réseau participe d'une mise en ordre du réel, et que cette mise en ordre s'applique en particulier au territoire. La recherche d'une formalisation de « l'ordre de réseau » était déjà nettement esquissée chez Descartes et Leibniz qui peut être considéré comme le précurseur de cette théorie dans sa *Monadologie*<sup>3</sup>. Le réseau conçu, réfléchi voire formalisé, est instauré en modèle de rationalité, représentatif d'un ordre que la théorie mathématique s'emploiera à mettre en évidence.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les représentations géométriques du territoire se multiplient

grâce à la triangulation de l'espace en réseau.

Ainsi, Musso écrit : « Ces formalisations de l'ordre réseautique pensé comme cristal, puis comme graphe, appuyant une vision géométrique et mathématique de l'espace, furent le prélude nécessaire à la formation du concept de réseau qui devient aussitôt opératoire comme artefact fabriqué par les ingénieurs pour couvrir le territoire. »

Il n'est pas inutile de souligner ici, à propos de la relation entre structure réticulaire des villes, et avènement des industries de la communication, que ces deux processus précèdent, anticipent ou annoncent une science – la cybernétique – qui subsume, et synthétise à elle seule le paradigme de la modernité (à savoir le dualisme moderne du sujet et de l'objet) : en effet, la cybernétique est la science du contrôle, de la gouvernance, et de l'organisation rationnelle de l'espace et du temps. Et cette science, ses modèles et jusqu'à ses outils est elle-même le produit de cette généralisation du calcul et de l'abstraction qui conduisait Husserl à écrire qu'il fallait *revenir aux choses même*. Mais ce processus de rationalisation industrielle n'en a pas moins influencé la pensée de la ville et conduit jusqu'à la nécessité revendiquée par de nombreux architectes, dont Le Corbusier, d'en rationaliser l'organisation individuelle et collective. A

---

<sup>3</sup> Michel Serres a même pu considérer dans sa thèse, que la structure de l'oeuvre leibnizienne obéit à une forme réseautique.

la résistance, à l'opacité des lieux, à leur gravité et leur différence qui conditionnait leur identité, ces techniques modernes opposèrent la force de leur légèreté et de leur reproductibilité (ce qu'avait bien vu Hugo quand il évoquait déjà dans Notre Dame de Paris, la supériorité du livre de papier sur le livre de pierre, du fait de la reproductibilité et de la capacité de l'imprimé à se répandre au delà des frontières et de la contingence des lieux et des temps).

Deconnexion donc, ou conquête de l'ubiquité, pour faire référence à un texte fameux de Valéry.

Cette déconnexion s'affirme d'ailleurs comme une religion substitutive dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle dans la pensée des saint-simoniens, aux yeux desquels les réseaux opèrent comme le flux d'une nouvelle religion, celle de l'argent, du progrès, des communications dont les réseaux rendent possibles la circulation à l'échelle planétaire. On est déjà dans la mondialisation, et il y a une corrélation entre l'affirmation du paradigme territorial et industriel du réseau, comme mise en ordre de l'espace et géométrisation, et déconnexion des territoires et des lieux., perte du sens symbolique et de la valeur culturelle qui leur était attachée, au profit de la nouvelle religion du progrès et de la libre circulation.

Cette déconnexion, elle se décline de mille manières dans le mouvement critique qui accompagne la modernité naissante.

Il n'est pas inutile d'en décliner quelques modalités. La perte de participation symbolique chez Leroi-Gourhan.

C'est une distance abyssale entre producteurs de culture et usagers qu'a créée le monde industriel, distance dont les industries culturelles et les médias classiques sont l'expression hégémonique encore aujourd'hui, comme l'ont montré les études de Leroi-Gourhan et leur reprise actuelle par Bernard Stiegler.

Et en effet, il suffit de relire Leroi-Gourhan, pour constater le caractère prémonitoire de ses vues (en même temps que leur pessimisme).

« Il est difficile de juger du point où se trouve l'humanité actuelle dont beaucoup de représentants sont séparés par à peine une génération du temps des artisans, des laboureurs, des noces villageoises, des théâtres ambulants de tout un appareil social dont les traces marquent encore une partie importante du globe. Pourtant, d'année en année, l'extériorisation s'accroît et il existe déjà à millions des hommes qui représentent quelque chose de neuf pour l'ethnologue. Ces hommes disposent du minimum indispensable de pratiques sociales pour assurer leur

roulement quotidien, d'une infrastructure d'évasion personnelle préconditionnée par les congés payés, les routes, les hôtels ou les terrains de camping, quelques semaines annuelles où ils se trouvent dans un état de « liberté canalisée » : une superstructure légère leur permet de franchir les rites de passage, de naître, se marier, mourir avec le minimum indispensable d'émotion ou de décor. Leur part de création personnelle est devenue moindre que celle d'une blanchisseuse du XIX<sup>e</sup> siècle, leur fonction productive est toute dans celle d'un rouage exact, au réveil, aux déplacements, au travail chronométrés. (...) Entre le temps maintenant révolu et celui qui s'ouvre, la proportion des individus réellement créateurs et de la masse n'a pas sensiblement varié et l'on peut être persuadé qu'il restera des hommes pour chanter avec leur propre voix, participer eux-mêmes à une cérémonie majeure, pousser avec leur pied personnel un véritable ballon ou tailler leur chaise dans un tronc d'arbre. Mais ces hommes sont l'élément extériorisé du dispositif social, leur fonction est d'apporter à la multitude la ration nécessaire de participation sociale. La multitude, elle, ne chantera plus aux noces, ne suivra plus la retraite aux flambeaux : dans ses courtes promenades, elle peut déjà éviter le contact direct avec

le chant des oiseaux en forant un peu le ton du transistor<sup>4</sup> ».

Mais si l'on y prête attention, ces études montrent aussi que la substitution d'une vie sociale purement figurée à la vie sociale réelle est un phénomène récent et que le « participationnisme » fut en réalité le cadre fondateur de la culture, des sociétés et des arts, bref que les esthétiques participatives procèdent d'une durée anthropologique incommensurable à celle de l'enchaînement rapide des avant-gardes, ou à la brièveté du temps qui sépare ces consommateurs d'émotion que nous sommes devenus du temps où la participation des humains à l'accomplissement des formes symboliques était encore la règle, car elles sont le fondement même de la « permanence ethnique » (comme le montrent les cérémonies où, « à quelque niveau que l'on se place, les participants sont tous, alternativement figurants et spectateurs »). Certes tout est allé très vite, et Leroi Gourhan a raison de s'inquiéter de ce qu'il en sera dans quatre ou dix générations (« lorsque les créateurs sortiront de quatre générations de parents téléguidés dans leurs contacts audiovisuels avec un monde fictif ») :

---

<sup>4</sup> André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, tome II, la mémoire et les rythmes*, Albin – Michel, 1991, pp.201-202,



« Le niveau médiocre des lectures populaires, des illustrés, de la radio et de la télévision est une indication intéressante : il correspond à une sélection naturelle des créateurs et des sujets traités et l'on peut considérer que la majorité statistique des consommateurs reçoit l'aliment émotionnel approprié à ses besoins et à ses possibilités d'assimilation (on n'est pas loin ici du fameux « temps de cerveau disponible », voulu et promu par Patrick Le Lay en direction des annonceurs). Mais notre monde vit sur un capital de survivants qui peut assurer une certaine ressaisie de la réalité vécue. Dans dix générations, le créateur de fictions sociales sera probablement sélectionné et placé en stage de « renaturation » dans un parc où il essaiera de retourner un coin de terre à l'aide d'une charrue copiée dans les musées et tirée par un cheval extrait d'une réserve, il fera sa soupe en famille et organisera des visites de voisinage, jouera une noce, ira vendre des choux à d'autres stagiaires sur un petit marché, rapprendra à confronter les très vieux écrits de Flaubert avec la réalité maigrement reconstruite. Il sera sans doute ensuite en état de fournir aux organes de production télédiffusée un stock d'émotions rafraîchies.<sup>5</sup> »

Et il est vrai, en moins de dix décennies, nous y sommes déjà (il suffit de regarder *la Ferme célébrités*, à croire que les producteurs de cette émission sont de fervents lecteurs de Leroi-Gourhan). Mais, au regard, de la rapidité de cette évolution et si on la compare à très longue durée anthropologique, on pourrait envisager le nouveau paradigme participationniste qui se cherche aujourd'hui dans la société et dans les réseaux comme la reprise de cet équilibre paléontologique que les industries de la modernité, et les formes symboliques qui en découlèrent, avaient rompu (sans toute fois que cette reprise puisse en aucune manière s'envisager comme une tentation nostalgique prémoderne). On serait tenté d'ailleurs de constater un même processus de « reprise » dans le mouvement de cette néo-oralité numérisée à l'œuvre dans l'usage actuel d'un langage « parlécrit » sur les réseaux numériques et les téléphones mobiles.

Il est frappant de constater que cette mise en ordre du regard, du monde, du loisir, cette rationalisation des formes et des processus de symbolisation soit contemporaine de l'essor d'une architecture de verre, et d'un goût marqué pour la transparence, comme une tentative de levée l'obstacle de la résistance participative des humains ordinaires.

---

<sup>5</sup> André Leroi-Gourhan, *op.cit.* p.204

2. Dans ces conditions, et au regard de cette mise en ordre spatiale des lieux et des milieux, de cette géométrisation et rationalisation, il était que logique que la reconquête des lieux, dans le registre de l'art se traduisit moins par la nostalgie de la *monumentalité*, de la trace, de l'écriture du lieu comme topicité et affirmation d'une identité, que comme relation, et *chorésie*, comme prédication et comme parole participante, comme *trajection* plutôt que comme *projection*. Il s'agit de refaire parler les bouches d'ombre et les corps, de rendre possible une autre chorégraphie du réel, de réanimer l'espace homogène et indifférent de la modernité, à travers une esthétique du passage et du déplacement, de la trajection et non de la projection, de l'éphémère et de l'interstice. La modernité artistique fût ce mouvement de reconquête de l'infini et de l'incommensurable dans les lieux mêmes que la raison avait voulu ordonner en dehors de toute mesure de l'infini.

Georges bataille stigmatise le squelette architectural, et architectonique de la peinture d'histoire et il voit dans son refus avant-gardiste « une voie ouverte à l'expression (par là même à l'exaltation) des processus les plus incompatibles avec la stabilité sociale ». Et c'est pourquoi, tous les mouvements de révolte de l'esprit n'auront de cesse de valoriser une culture

de l'écart dans le réel même, de la petite différence, et des hétérogènes, ou encore des lieux glauques et improbables.

C'est dans les bouges et les bordels que les artistes de la première modernité trouvent un écho à l'œuvre désœuvrée sur laquelle ils se penchent déjà, dans le jeu des provocations. Provocations Dada, paysan de Paris, ...

Ce seront ensuite les célèbres *passages* auxquels Benjamin, après Aragon confère leurs titres de noblesse.

Il est à cet égard symptomatique que l'avènement d'un art de l'environnement soit contemporain (et souvent lié dans les œuvres mêmes), à l'affirmation de l'éphémère contre la durée longue des traces inscrites dans la pierre. Les artistes du land art furent parmi les plus ardents défenseurs d'une esthétique de l'éphémère, position qui trouve son point d'orgue dans les foudres de Walter de Maria, ou encore d'une esthétique des lieux de déplacement, de transport et de communication, et de leur enchainement réticulaire. Ainsi de Carl André, qui voit dans la route le modèle de l'œuvre d'art, ou encore de Smithson, qui décrit la route encore et son goudron comme « entropique houillère ». Cette structure oppose à la stabilité des espaces-temps de la tradition, un principe de circulation et de changement perpétuels, d'innovation urbaine

permanente qui explique pour une bonne part la fascination exercée sur les artistes (du *Land art* et du minimalisme entre autres) par ces espaces en mouvement que sont les carrières, les chantiers ou les autoroutes en construction.

Il y a chez ces artistes un engouement pour l'inachevé, le processus, le lieu en chantier sinon en friche, le lieu en construction, et c'est pourquoi on trouve chez eux une propension très marquée à traiter ce qui dans l'espace, relève du temps, de la durée des traces que le vent efface, mais le travail d'un temps qui, n'ayant pas encore été domestiqué et n'ayant pas assujéti l'espace à cette domestication, est encore un temps rythmé par les alternances circadiennes de la nature, plutôt que par l'horloge industrielle du contrôle. On pense ici à des oeuvres comme celles de Smithon et sa *Spiral jetty*. Ou encore, œuvres dont la vie paraît elle-même gouvernée par le processus de l'entropie, ainsi qu'il en va des organismes artificiels assujéti au principe de la thermodynamique, processus dont le monument semble vouloir se détacher et s'abstraire, en lui opposant le principe du défi au temps.

Il est en tout cas frappant de constater à quel point, dans ces œuvres, ce qui est visé,

<http://isdm.univ-tln.fr>

c'est moins le lieu comme topos, que le lieu comme empreinte et matrice d'une situation, comme contexte, comme événement, comme expérience, ou comme support d'un comportement et d'une relation.

Les situationnistes, avec leur goût de la dérive urbaine elle-même inspirée des déambulations surréalistes en quête du hasard objectif furent parmi les meilleurs révélateurs de cette problématique du lieu telle que nous l'envisageons ici, c'est-à-dire comme *chora*. D'abord par ce que le cadre de leurs expériences est le paysage urbain de la grande ville, mais aussi parce qu'il s'agit de vivre le lieu autant que de le marquer, de le *trajecter* plutôt que d'en projeter une image dans un objet ou un espace donné. Les situationnistes refusent les traces, les œuvres et les objets (et ils s'en prennent à ceux, en particulier leurs amis du groupe Cobra qui entendent utiliser les moyens de l'objet d'art) : ils revendiquent d'une esthétique du passage et de la construction de situations, plutôt que d'une esthétique de l'objet.

Aujourd'hui, quelles sont les figures de cette déconstruction de l'espace de la modernité, supposée faire parler par la médiation de l'œuvre d'art, cette *chôra* que la raison classique moderne a fait taire. Comment faire parler le monde, quand le monde ne parle plus à partir de la terre.

J'évoquerai plusieurs artistes et plusieurs oeuvres

Le premier serait Richard Long. Richard Long écrit en 2000 :

*“Each walk, though not by definition conceptual, realised a particular idea. Thus walking - as art - provided an ideal means for me to explore relationships between time, distance, geography and measurement. These walks are recorded or described in my work in three ways: in maps, photographs or text works, using whichever form is the most appropriate for each different idea. All these forms feed the imagination, they are the distillation of experience.*

*Walking also enabled me to extend the boundaries of sculpture, which now had the potential to be de-constructed in the space and time of walking long distances. Sculpture could now be about place as well as material and form.*

*I consider my landscape sculptures inhabit the rich territory between two ideological positions, namely that of making 'monuments' or conversely, of 'leaving only footprints'.*

*Over the years these sculptures have explored some of the variables of transience, permanence, visibility or recognition. A sculpture may be moved, dispersed, carried. Stones can be used as markers of time or distance, or exist as parts of a huge, yet anonymous, sculpture. On a mountain walk a sculpture could be made above the clouds, perhaps in a remote region, bringing an imaginative freedom about how, or where, art can be made in the world.”*

Ce texte dit bien à quel point la démarche de Richard Long est d'abord celle d'un artiste de la quête et du déplacement, et il n'est pas vain de souligner que les sciences les plus modernes (de Valéry à Varela) mettent en avant l'idée du chemin qui se construit en marchant. Mais ce chemin est un chemin toujours recommencé, qui est, comme le dit le texte, une manière de se demander comment « l'art a pu advenir dans le monde », anamnèse et perambulation qui s'appuient sur un temps d'avant les monuments pour demander aux

lieux de nous dire ce qu'ils ont à nous dire aujourd'hui dans les termes d'une époque qui n'est plus la nôtre, dans un temps obsédé par l'es souci de la trace, du patrimoine, de la célébration et du travail est un travail de reconnaissance ou de reconnaissance, qui explore les contradictions entre notre temps et ce temps d'avant l'histoire de l'art, ou d'avant les monuments. C'est en ce sens que ce travail est très moderne, et qu'il interroge notre relation entre le global et le local, telle que nous la subissons aujourd'hui à

travers le paradigme du réseau des connectés et les autres les oubliés de la modernité.

Cette opposition du local et du global se traduit aussi dans l'espace même de la ville, opposant la ville des connectés à celle des « cités » de banlieue, opposant ceux qui circulent à ceux qui restent rivés à leur territoire, sans pouvoir s'en détacher. C'est le fossé qui sépare la ville des nantis de ces zones de non-droit qui se forment aux alentours. C'est cette opposition qui se trouve au cœur des travaux de Dennis Adams, qui entend moins en dénoncer les abus, qu'en révéler les mécanismes subtils et en accroître la perception. C'est pourquoi Adams ne campe ni sur un site, ni sur un discours, ni sur un modèle de traitement artistique de la question du lieu : artiste atypique et atopique s'il en est, Adams œuvre entre les jeux et les effets de miroir que l'œuvre et le lieu, le site urbain, se renvoient, à la recherche de cette médiation que l'œuvre d'art doit tenter d'instaurer entre le passé, le présent et le futur. Tel est l'enjeu d'une pièce que cet artiste a réalisée en 1992, *Port of View*, et qui oppose, en même temps que deux supports urbains fortement ancrés dans la ville et la mémoire de Marseille (les abribus et les ), deux directions du regard (vers le Nord et vers le Sud). Ce que nous révèle Adams, c'est cette énonciation

piétonnière chère à Michel de Certeau ( celle là-même qui fait de toute ville un texte, et de tout marcheur un lecteur), mais une énonciation piétonnière interdite désormais de flânerie, ou dont le texte serait aujourd'hui maillé par tant d'obligations et de conventions que toute distraction en serait exclue. Dans son entretien imaginaire (et pourtant si réaliste avec Jean-Claude Decaux), Adams énonce fort bien ce phénomène propre à la ville contemporaine, dont il analyse aussi la dimension *réticulaire* « Vos techniques se situent à la pointe des toutes dernières stratégies capitalistes. On ne touche à rien. Vous contournez la violence théâtrale du développement urbain, dépossédant la ville morceau par morceau. Vos équipements transforment le paysage urbain à travers un nouveau langage de fragmentation, de répétition et de « réseaux ». Vous ne refaites pas la ville. Votre stratégie consiste à en retracer le plan, par un système d'annotation. A tous les niveaux, vous faites disparaître les occasions de dérive et de réflexion. Dans votre programme de « réseaux », il n'y a pas de place pour le flâneur qui n'avance que pour se perdre. Une « Decaux-city » n'est qu'un endroit qui se traverse<sup>6</sup> ».

---

<sup>6</sup> Dennis Adams, *Port of view*, Marseille, 1992

Certaines œuvres, bien qu'expérimentales, s'inscrivent en effet dans un souci d'héritage et de transmission, même si elles se fondent sur une forme de participation du public qui était jusqu'à présent le propre du *happening* et des arts éphémères. Tel est le cas d'une expérience de Jean-Luc Moulène, qui entendait se porter au delà de l'opposition trop facile entre œuvre et traces de l'œuvre, entre expérience originale et enregistrement de cette expérience. D'entrée de jeu, les médias et supports de diffusion, puis d'archivage de l'œuvre ont été convoqués comme faisant partie intégrante de celle-ci. Ils opéraient en amont comme supports stratégiques de l'expérience elle-même, de même que l'on peut dire parfois (et trop souvent même) que ce sont les médias qui font « l'événement ». En l'occurrence, il s'agissait de répondre à la demande de l'association des commerçants d'*Excideuil*, village ordinaire de France, de faire un *portrait de la cité*. Il faut souligner que cette idée n'a pas été proposée par l'artiste : elle s'est imposée progressivement, au terme d'une concertation entre les différents intervenants (l'artiste, ses commanditaires et deux médiateurs, Pierre Marsas et Luc Joudinaud), concertation ayant pour objet l'aménagement culturel de la cité et s'orientant très rapidement vers une

<http://isdm.univ-tln.fr>

réflexion sur l'espace public. Ce portrait, Moulène l'a conçu sous la forme d'une *banque d'images* (technologie de *stockage* qui évoquerait plutôt les nouveaux médias et les nouvelles technologies du temps comme technologies de la mémoire, et qui s'opposerait à ce titre aux technologies du *flux*, du *live* (et à ce titre technologies de l'oubli ou au moins de la *mémoire courte*) qui caractérisent les médias de masse, et la télévision en particulier. Mais, plus intéressant encore, cette banque d'images a été diffusée sous la forme d'un *bottin* et sous le titre « Les Pages Images » et elle rassemble des scènes d'actualité et des symboles d'éternité relatifs à la communauté concernée. Elle se définit comme « émergence de la parole publique », témoignant en cela même du privilège accordé aujourd'hui aux logiques du « *bottom-up* » (celles là même qui prévalent sur les supports nouveaux réseaux de communication comme l'Internet) par rapport aux logiques de « *top-down* » (celles-là mêmes qui s'étaient imposées avec les anciens réseaux de communication et de pouvoir). Enfin, à l'instar des stratégies de communication à l'œuvre dans les industries de la culture (qui n'épargnent nullement les musées et le monde de l'art), Moulène a conçu, ou plutôt donné l'autorisation d'utiliser ses images pour une ligne de produits dérivés :

cartes postales, affichettes, jusqu'aux cartes téléphoniques de France Télécom.

On en arrive ainsi avec ce genre d'œuvres à une situation qui oblige à repenser les rapports entre l'art contemporain et la ville, entre l'œuvre et le lieu, au delà de l'opposition entre médiation et transmission, entre éphémère et pérenne, entre actualité et monumentalité : si l'art contemporain préfère la « relation » aux « objets » (situation qui s'est imposée *ad nauseam*, de Dada jusqu'à l'esthétique relationnelle), ce sont pourtant ces objets « seconds », ceux là même qui forment l'arsenal inépuisable et suspect par définition du musée imaginaire – photographie, et ouvrages, voire ces objets « nomades » qui accompagnent désormais l'essor du cyberspace et du musée virtuel à venir, qui finissent par constituer non seulement *les supports* mais aussi les *enjeux* de l'œuvre première, son lieu originaire et comme sa mémoire à venir. *Création, exposition, réception, transmission, conservation*, tous ces termes ne désignent plus alors les pôles antithétiques (et finalement complémentaires) du jaillissement créatif et de la mise à l'abri du temps dans le musée ou l'installation dans un lieu à titre définitif, sous la forme du monument par exemple. Ils désignent au contraire le mouvement inexorable

d'une convergence de supports temporels  *multiples* au service d'une œuvre ouverte à plusieurs régimes de lecture, et d'interprétation, une œuvre  *multimodale*. C'est à un paradoxe que l'on se trouve confronté : là où, trop souvent, l'œuvre  *in situ* échoue dans son *unicité* et sa *proximité* même à rencontrer les situations concrètes et les lieux et milieux réels, l'espace public de la  *cité* (du moins avec les moyens et les matériaux « purs » de l'art contemporain), l'œuvre d'un Moulène y réussit, en mobilisant pourtant les supports « impurs » de l'industrie culturelle et communicationnelle, l'industrie de cet universel sans totalité qu'est devenu, à travers le réseau, notre monde livré aux industries de la culture et de la communication.

La question se pose dès lors du sens même de cette impureté, et finalement de son caractère fondateur, surtout si l'on considère que c'est sur ce sol impur – celui des Etats-Unis, d'emblée livré au métissage et aux industries de la culture et de la communication, que cet universel sans totalité a pris racine. Il n'est pas vain de se souvenir que c'est sur un campus universitaire de ce continent qu'a choisi de se faire enterrer Hannah Arendt, l'une des philosophes les plus vigilantes de la crise de la Culture, plutôt que dans une vieille ville d'Europe.

**Après la modernité**

Un couple d'artistes contemporains s'est attaché à recenser les lieux et les sites industriels des territoires entrés en déshérence ou en friche. Ets-ce pour sauver de l'oubli les traces de cette architecture industrielle qui a durablement marqué le XX° siècle, ou s'agit-il , dans ce geste d'ethnologue d'en recueillir les fragments pour que s'en dégagent les beautés secrètes et inaperçues au temps où la fonction d'usage de ces sites recouvraient et décourageaient toute velléité de perception esthétique (un peu comme l'on considère le masque africain une fois accroché au mur du collectionneur ) ? Est-ce d'un mouvement de mise à distance de cette modernité industrielle qu'il s'agit, comme

pour marquer la distance qui nous sépare de ce temps. Ce qui frappe dans cette démarche, c'est son caractère systématique, la volonté de couvrir (à la manière du *all over* pollockien) l'évènement porté disparu de ces bâtiments pour les archiver, les classer , les inventorier, et dans cet inventaire , les donner à voir mais avec une distance de temps qui en ouvre la *chorésie*, dans le silence même de leur topicité débarrassée de toute présence humaine, de leur présence absence abrupte et vide de toute vie.

Norbert Hillaire