

ESPACES PUBLICS

L'ART D'INTERVENIR DANS L'ESPACE PUBLIC

Pour citer cet article

Réf. Biblio. : BAZIN H. [2005], L'art d'intervenir dans l'espace public, www.recherche-action.fr

Notes de la rédaction

(Une version courte de ce texte est publiée dans la revue Territoire no 457 sur www.adels.org)

Résumé

Qui est créateur d'espace ? Est-ce que le graffiti dégrade ? À qui appartient l'espace public ? Ici se jouent des luttes de pouvoir à travers le contrôle de l'espace et la production du savoir.

Après avoir dressé ce contexte un peu sombre, nous essaierons dans un second temps d'éclairer le sens d'un « art en espace public », profitant de la rencontre avec Jeax, Popay et Alex, artistes graffitis, peintres, muralistes, designer.

Table des matières

ESTHÉTIQUE IMPURE OU CONTRÔLE DE L'ESPACE ?

TECHNOLOGIE DU SAVOIR ET PRODUCTION DE LA RÉALITÉ

QUELS ESPACES POUR NÉGOCIER ?

MARCHANDISATION DE L'ESPACE

ART SOCIAL OU SOCIALIZATION DE L'ART ?

LES MODES DE RÉCEPTION D'UN « ART POPULAIRE »

DES ESPACES « ALTERNATIFS »

« Sur Le wagon du métro new-yorkais, un graffitisiste qui signe Freedom avait reproduit le geste de la création de l'homme imaginé par Michel-Ange pour la chapelle Sixtine. Il inscrivit sous les deux mains tendues l'une vers l'autre cette interrogation : "What Is Art ? Why Is Art ?" »¹

ESTHÉTIQUE IMPURE OU CONTRÔLE DE L'ESPACE ?

Il est reproché couramment au graffiti de détourner les supports muraux, de déranger de manière peu esthétique l'espace public.

Mars 2005, dans le métro parisien le regard est arrêté par un graffiti au feutre sur une affiche publicitaire murale : « Publicité, espace public, profit privé, libérez nos murs ! », « et nos esprits » rajoute un autre intervenant dans un feutre d'une autre couleur. Des personnes s'arrêtent et ne regardent pas la pub, mais le graffiti avec un sourire approbateur.

Merci à ces inconnus de nous aider dans notre réflexion. Mais n'est-ce pas le rôle de l'espace public d'être le forum critique où s'expose un problème qui interroge la collectivité ?

D'une autre manière le graffiti hip-hop (tag, graff) permet à une question de devenir publique. Mouvements culturels et artistiques populaires, le graffiti hip-hop doit sa diffusion sur la planète aux réseaux métropolitains, lieux de brassage, de rencontres et d'expérimentation d'un « art en transit ». À travers des parcours biographiques originaux, la mobilité (du support, de l'artiste, du public) participe à l'œuvre et la définition non patrimoniale de l'art et de la ville.

Cette performance décale, elle « provoque » (non parce qu'elle est en soi provocante) mais parce qu'elle interroge le cadre de compréhension des espaces communs et de ce qui les relie, c'est-à-dire la ville. « L'urgence du geste, l'authenticité du propos et l'invention qui préside à sa traduction graphique deviennent des qualités quand la violence et la provocation accèdent au rang de valeur esthétique. »²

Une nouvelle grammaire visuelle, ne s'appuie pas nécessairement sur un message direct et explicite, mais sur une relation à l'espace urbain en instaurant le principe même de la mobilité comme « relation publique généralisée. »³

"Popay : Il y a une tension entre le côté « on veut se rendre lisible » et le côté « tag inaccessible destiné à une intelligentsia du mouvement qui arrive seule à décoder » : Les « persos » (personnages) qui sont faciles à lire, style réaliste ou cartoon tape-à-l'œil, qui sont plus accessibles que les wild-style (lettrage déformé). C'est peut-être des pièges pour attirer le regard. Ensuite, la personne peut s'attarder plus sur le déchiffrement des lettres."

Seul l'espace public peut lier ainsi une forme structurée esthétiquement et structurante socialement comme le graffiti hip-hop et l'événement qu'il entraîne en tant que configuration de présence ici et maintenant. L'espace public prend alors un rôle médiateur dans « la constitution d'un monde commun et dans l'organisation de l'action collective. »⁴

Le souterrain métropolitain est occupé par de nombreuses personnes. Pour la société de transport, il s'agit d'usagers, pour l'afficheur publicitaire, de client et pour la graffeur, de public, pris non comme masse indifférenciée, mais comme ensemble d'individus dont l'attention est personnellement sollicitée : des rencontres se produisent, des paroles s'échangent, un jugement s'exerce et un nouveau cadre commun de compréhension s'élabore.

Depuis les années 70, le *spray can art* (art aérosol) a pu ainsi jeter ses ancrs flottantes dans les espaces interstitiels et s'inscrire durablement dans le paysage urbain. Mais aurait-il pu émerger aussi facilement aujourd'hui ?

Il ne confirme pas obligatoirement la figure de l'hyper-modernité décrite par Baudrillard (« insurrection des signes ») où Lipovetsky (« ère du vide »), celle où la profusion des signes indiquerait une dissociation avec le sens. Le graff s'inscrit moins dans une « culture de la rupture » que comme « indice d'une sorte d'utopie réaliste et concrète qui se pense comme invention d'un autre ordre. »⁵

"Popay : cela peut être vu comme une réaction à la société de consommation, de la publicité qui mitraille. Bando disait que ce n'était même plus le sens du mot, mais le plaisir de dessiner la lettre. Est-ce une critique ou juste une répétition de la société esthétique et du pouvoir de l'apparence ? Peut-être c'est une réaction pour redonner du sens aux mots assujettis par des intérêts."

Il y a effectivement possibilité à percevoir directement des significations, une totalité, un mode d'organisation. Cette relation du sensible à l'intelligible génère un espace esthétique propre. La forme graffiti et le sens qu'il provoque par son apparition événementielle sont reliés par une certaine qualité communicationnelle, moins permanente, plus déliée du territoire. Mais le graff n'est pas la simple trace d'un passage, c'est une configuration de l'expérience et donc de l'espace.

C'est une inscription contemporaine qui est représentative de l'inscription des espaces sociaux dans la modernité et reprise en tant que telle. « Je crois qu'en banlieue parisienne l'espace public est beaucoup plus existant autour des arrêts de bus que sur les places. L'espace public n'est pas quelque chose que l'on puisse contrôler. C'est un hasard qui marche tout seul. »⁶

Nous dépassons la rue et la place classiques pour couvrir de nouveaux nœuds de communication (dalles commerciales, zones temporaires de transit, etc.). Dans cette ville intervalle, « le problème n'est pas la distance qui sépare que celui du lien qui unit dans la séparation. »⁷

Les transports en commun tiennent de fait une place déterminante. Depuis plus d'un siècle, ils ne font pas seulement que déplacer les gens d'un point à un autre, ils sont devenus les architectes (involontaires ou volontaires) de l'espace public et en cela, transforment en profondeur la ville.

La RATP s'érige en Île de France comme véritable opérateur du développement local et du lien social, structurant le « tissu urbain » et valorisant le patrimoine. Elle prétend « générer une véritable culture urbaine ». En prenant la ville comme thème ou décor, elle accomplirait un « marquage culturel qui accompagne le parcours des voyageurs ». Le *spray can art* et autres arts publics pourraient se prévaloir de la même fonction, seulement ils n'assoient pas leur légitimité sur la construction d'un discours de position (délimitation d'un territoire) mais sur une intervention créative en situation (ouverture d'un espace).

Que les principales « batailles » et attaques en procès⁸ autour du tag et du graff soient engagées par les sociétés de transport est en cela révélateur des enjeux sur la manière dont chacun conçoit modeler la ville. Les autres institutions n'échappent pas à la règle dans leur comportement ambivalent entre la tentative de réprimer une pratique et le besoin d'en récupérer l'esthétique comme signe d'une participation moderne à la société.

"Jeax : Je vois comment l'image graffiti est récupérée et comment on nous l'a proposée sur le plan du marketing. Ce n'est pas un graffiti de recherche, c'est un graffiti familier, apprivoisé avec une image plus souple, plus épurée. Il n'y a plus la dynamique d'un graffiti brut et travaillé."

Dire que le graffiti crée de l'espace ou au contraire le détériore, ce n'est pas seulement opposer deux visions esthétiques ou juridiques, c'est concevoir la ville dans la possibilité ou non d'être formée par l'espace public.

« Certains prétendent que barbouiller des bâtiments augmente la crainte du crime tandis que d'autres le voient comme une interaction avec les espaces urbains qu'ils créent. »⁹

Dans les luttes pour savoir qui a la définition et donc le contrôle, la plus ou moins grande permissivité des espaces urbains constitue un baromètre démocratique pour la société civile (pas plus que la démocratie, l'espace public n'est quelque chose de naturel et qui va de soi).

L'espace est un produit social. « Il y a des rapports entre la production des choses et celle de l'espace. L'espace n'est pas un objet scientifique détourné par l'idéologie ou par la politique ; il a toujours été politique et stratégique. C'est une représentation littéralement peuplée d'idéologie. »¹⁰

TECHNOLOGIE DU SAVOIR ET PRODUCTION DE LA RÉALITÉ

L'esthétique qui se dégage du graffiti hip-hop ne peut être séparée de la vie sociale. Le sens de cette totalité se construit en situation avec d'autres, et contribue à urbaniser l'espace en le rendant public. En cela, le tag appartient au même mouvement que le spray can art.

"Jeax : Il y a toujours dans le graffiti cette ambiguïté entre être compris et échapper. Dans l'écriture, il y a une double dimension entre une image simple et des lettrages très compliqués ou encore des jeux de couleurs peu évidents. Il y a une envie de séduire, mais de ne pas être forcément lisible. Le tag est une écriture déformée, moins c'est compris, plus le tag a un style. Dans le graff, c'est le même principe, plus tu arrives à une image complexe et jolie en apparence, tu séduis tout en n'étant pas facile à saisir."

il existe des codes et des validations propres au milieu, un langage esthétique, un vocabulaire (élémentaire et sophistiqué), une forme structurée, une histoire, des modes de transmission et d'intervention dans l'espace public.

Sans participer à ces espaces d'échanges et d'interactions, « à quelle forme de savoir social accède un œil regardant autour de lui en silence ? »¹¹ Une chose est de percevoir la réalité et de transformer cette perception pour mieux comprendre la réalité (exemple de la réception esthétique), une autre chose est de refuser d'entrer dans une logique de connaissance et transformer la réalité à sa perception.

Nous entrons inévitablement dans une logique de contrôle des pratiques, des productions et des espaces issues d'émergences populaires. c'est la constitution d'un savoir spécifique qui va s'ingénier à réduire cette complexité, à naturaliser un processus en objet.

L'usage calculé d'une technologie du savoir sous le couvert d'une rationalité apparemment scientifique permet d'assujettir la réalité à une doctrine. Ce qui évite de provoquer les conditions d'un débat public tout en obtenant la légitimité d'assurer le « bien public ».

Sa force tient d'un système de classification et de catégorisation qui est paradoxalement d'autant moins remis en cause qu'il ne s'appuie pas sur une compréhension directe de la réalité (implication en situation, connaissance empirique) mais sur un discours opératoire techniciste auto-justificatif d'efficacité.

Ainsi, la théorie de la « tolérance zéro » sur les incivilités urbaines est l'exemple type d'une doctrine qui prend la figure rationnelle du « bon sens », n'est en vérité qu'un non-sens. Parti de New York, cela ne l'empêchera pas, bien au contraire, d'exercer une fascination grandissante sur de nombreuses politiques sécuritaires dans le monde, dont la France.¹²

Selon le principe de la « vitre brisée » (sanction mécanique et réparation immédiate), c'est la poursuite implacable et systématique des moindres faits répréhensibles (mendicité « agressive », rassemblements de jeunes « non justifiés », écoute d'une musique « trop forte », jeter quelque chose par terre, utilisation par le vélo ou le skate d'espaces « non-attribués », inscriptions sur murs « non autorisés », etc.) qui permettrait de diminuer de manière importante la criminalité.

Pourtant, de nombreuses études et les forces de police elle-mêmes invalident cette « théorie » : « les voleurs et les tueurs ne mettent pas le cap sur une autre ville lorsqu'ils constatent que les graffitis disparaissent dans le métro. »¹³ Il n'y a aucun lien de causalité entre incivilité et

criminalité.

Si les politiques sécuritaires ne résolvent pas les problèmes réels de sécurité, elles modèlent réellement la ville en fermant l'espace public et en évacuant toute personne indésirable, principalement les pauvres et les précaires. En abaissant le seuil de tolérance à ce qui est perçu comme une nuisance « incivile » (dont les contours se résument à une addition : discourtoisie, désordre, nuisance, inconduite, incivisme, impolitesse, insolence, petite délinquance...) ¹⁴, la virtualité d'un sentiment d'insécurité se transforme objectivement en faits pénalisés.

L'impression d'efficacité n'est donc pas liée à la résolution du problème mais à son objectivation dans une autre perspective puisque l'« incivilité » est moins la cause d'une crise de l'espace public que le symptôme de sa fermeture. Nous pourrions aussi bien prendre la rhétorique sur le « problème des banlieues » où le symptôme est transformé en cause. La judiciarisation de l'espace permet d'objectiver le problème. Ainsi, la pénalisation de l'espace public contribue à une production de la réalité, les « incivilités », au même titre que les « sauvagons de banlieue » sont le produit de la pénalisation de la précarité.

QUELS ESPACES POUR NÉGOCIER ?

Autre exemple de la constitution d'une technologie du savoir, la manière dont la RATP prend en compte le « phénomène tag » obéit à un mécanisme précis :

1- Prendre le détail comme fait global : le tag n'est qu'une juxtaposition de gestes individuels, cette vision est confortée par une approche psychosociale de l'adolescence (par exemple la logique du « défi » propre à une « culture jeune ») qui permet de parler de « phénomène de société » sans en poser les enjeux ;

2- Dissocier les éléments en les opposant : une grande partie du savoir produit va s'évertuer à séparer le tag du graff (personnes, technique, démarche), construisant la frontière entre les pratiques esthétiquement irrecevables (créent un « climat d'insécurité ») et recevables (« plaisent aux usagers ») ;

3- Construire un discours techniciste : profusion de termes entre les techniques employées et les dispositifs internes d'entreprise ou partenariaux qui doit confirmer la fiabilité du système et la maîtrise de l'espace, du matériel et des hommes ;

4- Assurer la légitimité de son action : justification sans débat public des efforts consacrés à un système de défense, de surveillance et de répression (fermeture des lieux, protection des surfaces, judiciarisation de l'espace).

Ce découpage de la réalité aboutit à une modélisation de l'action (par exemple : promouvoir le graff pour prévenir des tags) : ce sont des modèles d'action tout préparés et facilement applicables sans qu'en soit questionné le fondement. Le principe de toute catégorisation est de rendre efficace l'analyse au service de l'action. Pourtant, cette visée opérationnelle et pratique ne peut justifier l'hégémonie d'un savoir-faire en vision du monde qui prétend conformer la réalité sociale.

Ainsi, la société de transport organise une « writing battle ». Selon elle, « Le writing est un art urbain à part entière et mérite de sortir de l'interdit et de l'anonymat. » Mais... « elle ne cautionnera jamais le graffiti sauvage ». Pourtant, c'est la base du graffiti !

Dans ce découpage classique, on prend une énergie et on laisse la culture, on prend l'esthétique et on laisse le sens. Il s'agit de « capter de manière ludique la jeune clientèle » de canaliser les énergies.

Un jury désignera le vainqueur de cette « bataille graphique. » Il est composé « de "writers", de journalistes, de personnalités du monde du "hip-hop" et de représentants de la RATP. »

En voici les critères : « Seront refusés, les sketches (les visuels et les intitulés) qui présentent un caractère politique, confessionnel ou contraire à la morale ou à l'ordre public, ainsi que tout sketch (les visuels et les intitulés) qui serait inconciliable avec les traditions de bienséance et de sérieux qui s'imposent à la RATP en sa qualité d'exploitant d'un service public, ou qu'elle jugerait contraire à ses intérêts. »

Dans cette commission ad hoc pour juger de la validité esthétique, nous nous doutons que, sous couvert de reconnaissance, ce ne sont pas du tout les mêmes critères de jugements que ceux instaurés par une intervention ouverte dans l'espace public. Cette opinion « non publique » ne peut que renforcer un pouvoir discrétionnaire en fermant l'espace : il y a contrôle du contenu et du savoir produit sur ce contenu ainsi que sur l'espace de réception.

"Popay : la RATP détourne le principe pour des plaquettes qui vont être distribuées, cela n'a

aucune relation. C'est la négociation avec quelques individus qui reçoivent un peu d'argent, pour laisser mitrailler ces usagers à volonté au bénéfice de qui ? C'est le public qui utilise tous les jours le métro, mais il n'a pas le droit d'expression. Ça stérilise l'art dans une vue précise. À un ethnologue embauché par la RATP pour entretenir un dialogue avec les « sauvages autochtones », j'avais fait une autre proposition : une station de métro qui soit dédiée avec un travail sur informatique."

En étudiant la manière dont sont débattues entre graffeurs et autorités la commande et la visibilité publique, nous avons essayé de remplacer une vision dichotomique par la notion de frontière négociée (légale/illégale, art officiel/art vandale, etc.).¹⁵

« Seules des interventions contextuelles néanmoins non consensuelles, c'est-à-dire qui existent dans le mouvement du monde avant d'être définies au préalable, prédéterminées par tout un ensemble de codes et de lois s'appliquant aux réalisations publiques, peuvent échapper aux intérêts sectaires. Seules des interventions issues d'un agir individuel sans volonté de puissance et destinées à la pluralité peuvent être des moments pour un commencement. »¹⁶

le principe de complexité impose de considérer des faits opposés apparemment irréductibles non comme une contradiction, mais comme la définition même de la réalité. Dans un système d'éléments en perpétuelles interactions et négociations, c'est dans la manière dont se négocie la « frontière » que se construit un cadre commun de compréhension et de projets possibles.

Voici un autre exemple d'absence de négociation d'un cadre commun :

"Popay : Le projet était de peindre un grand pan de mur d'une rue parisienne. L'initiative est prise par une association pour la « défense et l'expression des artistes ». Dans un premier temps, ils ont récupéré des matériaux sur la démarche des artistes (les books). Ils se sont posés comme médiateurs pour poser un dialogue avec les pouvoirs, donc des subventions. Il devait avoir un budget pour chaque intervenant artiste à qui on attribuait un morceau de mur. Ils ont récupéré l'argent pour acheter du matériel pour leur propre association. La mairie d'arrondissement a débloqué de l'argent pour aplanir et préparer le mur. Mais finalement, il n'y a pas eu d'argent pour les artistes. Alors que la peinture a permis de cacher un entrepôt disgracieux qui polluait l'environnement.

On avait paraît-il droit de peindre ce que l'on veut. J'ai pris l'espace pour développer mon thème. J'ai fait un dragon avec une grosse langue rouge, avec devant des enfants qui manifestent avec des slogans contre l'entrepôt caché par le mur et qui pollue l'air. Le jour du vernissage, la mairie a demandé que l'on efface le texte.

Ils ont pris des artistes qui ne pouvaient exposer ailleurs, des étudiants. Ils ont pris des gens qui étaient prêts à peindre pour rien. On exploite le travail des artistes pour qu'une structure médiatrice décroche des subventions. En plus, une partie du mur devait être accordée aux habitants du quartier, en fait non et les jeunes du quartier étaient furieux."

La seule façon d'avancer en posant la question au centre, est la restauration d'un débat public et donc également d'un espace public. Cela passe par la problématisation d'une question : Quel sens cette initiative de reconnaître l'« art urbain » alors que de nombreux graffiti-artistes, à Paris même, n'ont pas les moyens de développer un travail en ateliers, un art participatif, des œuvres collectives, alors qu'il y a très peu de commandes publiques concernant la peinture murale ?

En disant cela, nous nous heurtons évidemment à cette technologie du savoir parfois validée elle-même par le milieu universitaire en paradigmes généraux.

MARCHANDISATION DE L'ESPACE

De là à dire que « la ville perd ainsi sa fonction d'espace social public pour devenir propre et consommable ! »¹⁷ De fait, il existe une alliance objective entre l'idéologie sécuritaire technologique (le contrôle de l'espace) et le libéralisme économique cognitif (la marchandisation de l'espace).

"Jeax : L'imagerie à l'intérieur de la société est exclusivement une démarche commerciale. On nous a privé d'un espace de liberté et d'expression. On n'arrive pas à avoir une articulation au niveau urbain. On n'a plus d'espace. "

Le graffiti emploie des méthodes de publicisation, mais c'est la publicité qui s'est écartée de son principe d'origine : créer l'espace de l'agir politique.

L'information-communication dans l'espace public comme support de connaissance et de débat est réduite à une communication d'entreprise à des fins marchandes. Ne peut s'y exercer aucune pratique du jugement. La publicité commerciale joue sur cette ambiguïté même du terme publicité.

Une chaîne d'hypermarché dans une campagne d'affichage quatre mètres sur trois reprend le graphisme et les slogans de "l'Atelier Populaire" de Mai 68.¹⁸ Le fameux « il est interdit d'interdire » devient « il est interdit d'interdire de vendre moins cher ». Un géant de la distribution sépare un processus de sa représentation matérielle en transformant ce qui fut une lutte contre la société de consommation pour étendre ses prérogatives sur le marché.

En fait, il ne s'agit pas simplement d'un détournement esthétique dans la sphère publique à des fins populistes, il s'agit d'une transformation de l'espace ou le public, de sujet (usage public de la raison) devient objet (technique de consommation).

L'un des principes de cette communication est de faire passer la vente d'un produit pour de la construction de sens. Le produit n'apparaît pas obligatoirement au premier plan, parfois il est même invisible. Car l'entreprise veut prouver qu'elle poursuit un but social, elle résout un problème public, elle s'adresse aux citoyens, rejoignant l'origine politique de la publicité. « La tâche essentielle est bien sûr la mobilisation générale et permanente de la disponibilité du public, au moyen de la dissimulation des intentions commerciales privées sous la forme affichée d'intérêts publics visant le bien commun. »¹⁹

Une autre campagne d'affichage d'une grande marque de vêtement exploite la même dissociation entre la forme et le contenu. Elle ressemble à une campagne humanitaire sur les drames humains, elles prétendent « créer le débat et avoir une incidence sur le tissu social. »

Sur le mode de la complicité, vous êtes convaincu qu'acheter le produit, c'est acquérir une qualité collective : appartenir à une communauté d'idées, un débat public, faire partie de l'histoire... Vous pensez co-construire du sens alors que vous ne faites que consommer individuellement un produit.

Le reproche fait au tag et au graff se retourne finalement contre le support marchand : l'utilisation des murs et des endroits de passage, l'omniprésence (des milliers de messages par jour reçus consciemment ou non),²⁰ une surenchère provocatrice, un langage graphique sans message toujours explicite.

"Popay : L'esthétique graffiti qui était développée à New York, la forme des lettres nouvelles à l'époque était une réaction aux néons publicitaires géants, les écriteaux des marques et des rues célèbres comme Broadway. C'est une réaction à la typographie, à la standardisation du lettrage, de façon que chaque individu se sente concerné de manière personnalisée. C'est une réappropriation de l'espace pour exprimer une culture populaire qui ne dépend pas d'un marché commercial."

Mis à part la disproportion de moyens, la différence principale est que l'émergence d'un art populaire n'est pas liée à une instrumentalisation de l'espace, mais à une création de nouveaux espaces. Cette force créative s'exerce en situation (interaction, appropriation), justement en réaction à l'imposition d'une standardisation commerciale. Il crée une véritable communauté d'intérêt, que l'on ne peut pas atteindre en consommant, mais en étant soi-même créatif.

Cependant demeurent les enjeux publics de l'art, particulièrement d'un art en espace public. « Espère-t-on de ces écarts l'ouverture d'un espace critique ? Dans un espace public envahi par les intérêts privés, acheté par des sociétés pour-voyeuses de fonds pour vendre leur étiquette et pour soutenir les artistes qui brouillent la communication, n'est-il pas illusoire de prétendre pouvoir créer autre chose qu'une nouvelle version de l'art public mais ne permet pas d'entrevoir ce que seraient les enjeux publics de l'art ? Y a-t-il un mode de représenter qui serait public ? »²¹

ART SOCIAL OU SOCIALISATION DE L'ART ?

"Jeax : Est-ce qu'il serait possible à l'intérieur du circuit d'image rentable de créer une image « non rentable ». Est-ce que l'on autorise une grande partie de la population d'utiliser l'espace public comme espace d'expression, dans quel cadre et comment ? Est-ce que la société peut être enfin le reflet de ce que l'on est, ou est-ce qu'elle va continuer à être le reflet du schéma de consommation ?"

L'art en espace public propose une autre rationalité économique. c'est donc un art public (intervient dans l'espace public dans un certain rapport aux publics) qui participe à la création de l'espace qui lui-même le définit.

Nous retrouvons ici les différentes acceptions de « public » : un mode d'intervention dans un espace physique ouvert, la visibilité d'une forme travaillée, des personnes participantes à une situation commune dans un jeu d'interactions, la possibilité de mettre en débat et d'élaborer une critique.

Alors que l'espace public est vidé de toute interaction humaine non ordonnée, verrouillée par un système de contrôle, de surveillance et de savoir, de l'autre un peu de désordre, c'est-à-dire de la

vie, est réintroduit de temps en temps par des manifestations réglementées (fêtes déambulatoires, art de la rue, raves autorisées, défilés carnavalesques et autres journées où il est décrété que l'on peut faire la fête).

"Alex : On ne sait pas que la « Nuit Blanche » à Paris a été inspirée par le mouvement squat. L'initiative aurait dû partir de là. Les personnes des squats avaient l'habitude de faire des fêtes et ouvrir leurs portes. Nous avons demandé de se réunir avec les autres squats pour une journée collective. La mairie a dit non et maintenant, il débloque des millions d'euros pour faire une nuit dédiée à la fête, à la musique et à l'art."

Quand est-il du rapport spontané, libre, créatif et imaginatif en dehors de tout cadrage préétabli et rapport hiérarchique ? L'espace public est occupé par un dispositif de médiation, en particulier de médiation culturelle qui tire légitimité, pouvoir et financement de cette position.

D'autre part, l'art en l'espace public a trop souvent été réduit par une visée instrumentale principalement dirigée vers les quartiers populaires. Cette confusion entre art d'intention sociale (injonction) et socialisation de l'art (processus) ne peut que mener à l'impasse. Est-ce à la politique culturelle « d'œuvrer la ville » ou est-ce à l'espace public de provoquer des émergences culturelles ?

Dans tous les cas, l'art ne peut pas résoudre les problèmes sociaux s'il n'y a pas d'espaces politiques pour les mettre en débat. Or, depuis une vingtaine d'années, cette dimension populaire n'est pas perçue comme espace de redéfinition, mais nous l'avons vu, comme enfermement territorial. Ainsi, les émergences culturelles deviennent paradoxalement le signe d'un « problème » (le ghetto) alors qu'elles portent en elles-mêmes la solution (ouverture d'un espace public, modes de socialisation et de transmission, etc.).

"Jeax : Qu'est-ce que la fresque et la peinture dans l'espace public ? Elle vient d'une tradition mexicaine, c'est une démarche qui dit, notre peuple depuis le temps où il a été opprimé, a besoin d'une identité. On prend des gens qui peuvent passer un message et qui peuvent renvoyer cette notion à travers un art qui appartiendrait à tout le monde en prenant la démarche de chacun. Ce n'est pas une instrumentalisation, les artistes ont le pouvoir de faire ou de ne pas faire, ils ont cette envie de passer à quelque chose de collectif et constructif. Est-ce que l'on a envie au début de la démarche d'avoir un art qui permette de créer au niveau public, est-ce que l'on veut cet outil. "

Logiquement, la commande d'interventions artistiques ne peut créer d'espaces publics si l'on ne comprend pas en quoi l'espace public constitue d'abord le lieu privilégié de la socialisation de l'art.

"Jeax : L'argent va dans de l'art événementiel. Mais il n'y a pas de soutien à de l'art qui se construit sur le long terme. Il y a une centaine de murs peints sur Paris. Ils ne savent plus quoi faire des murs. J'aimerais que ces murs deviennent des lieux, des lieux d'expressions qui puissent faire l'objet d'appels d'offres."

LES MODES DE RÉCEPTION D'UN « ART POPULAIRE »

Les terrains vagues ont joué dans l'histoire du mouvement graffiti un rôle où la publicisation de l'espace aide l'art à se socialiser : s'exercent en situation une production créative (nouveaux langages artistiques), une réception publique (participation des spectateurs-acteurs à la définition de l'œuvre) et, dans le jeu entre les deux, une transmission directe, le tout dans une énergie qui provoque ce mouvement et en permet la synthèse à travers une prise de conscience.

"Jeax : Je suis parti de l'expérience du graffiti où on se retrouvait sur les terrains et où on apprenait les uns des autres par échanges. C'est cette notion d'échange qui fait qu'il y a une création plus large. L'art public ne peut être séparé d'une notion participative. Dans des espaces d'échanges, ce qui est produit ne peut plus être l'appartenance d'un individu, mais s'il y a un individu qui peut orchestrer le travail, c'est une production collective."

Historiquement, l'espace n'a pas été déterminé de l'extérieur, pas plus que les émergences culturelles peuvent se résumer par une explication mécanique de cause à effet. Il existe bien un travail en situation, une auto-organisation des pratiques, où la « puissance formante » d'une forme populaire comme le hip-hop « rend compte de son potentiel de structuration sans recourir au schème de l'influence causale. »²² Elle permet ainsi de « rapatrier » en situation des processus de création et de transmission, directement maîtrisés par les acteurs dans la manière de les articuler.

Le reproche habituel de l'art contemporain à l'art populaire, est son manque de créativité une fois la phase d'émergence passée. Selon cette conception à l'opposé du mimétisme, l'art devrait être « original », au point d'instaurer la « rupture », ce qui est devenu aujourd'hui paradoxalement un mode de reconnaissance officielle.

" Popay : Comme le pop art, cela s'inspire des lectures populaires que sont par exemple les BD.

Des choses accessibles par des personnes qui passent dans la rue en réaction aux expositions inabondables dans les musées si on n'a pas la culture préalable"

Effectivement, l'imitation et la répétition constituent une des bases d'un art populaire : d'un côté en s'inspirant de la vie quotidienne ou en récupérant ses éléments (rythme, esthétiques, mouvements, matériaux) et d'un autre côté en suscitant des phénomènes esthétiques. Le recyclage ensuite par l'industrie la culture, de la mode, la publicité n'empêche pas la forme graffiti d'évoluer.

"Jeax : Il y a toujours des personnes qui continuent à réfléchir et qui ont développé des écritures autour du graffiti, c'est encore possible. Il y a des outils qui sont plus performants, plus de couleurs en bombes, plus de choix, d'autres matériaux. Quand on parle de graffiti aujourd'hui, nous sommes aussi obligés de faire un rapprochement avec la peinture murale. On reste dans cet esprit où le graffiti, accompagné d'une réflexion, d'une construction. nous restons dans une démarche d'art populaire. Cela devrait être une écriture proposée à tous et la propriété de tous. On en est encore loin."

La modernité de l'art populaire trouve plus son caractère avant-gardiste dans le décadage de la réception, la mobilité et la vitesse. Cette dimension rejoint celle d'un art public, collectif, participatif, situationnel, contextuel, pour constituer ce que nous pourrions entendre par « art populaire. » Subway-art, Spray Can Art, Street Art, la définition des espaces conditionne la manière dont l'art peut se socialiser et provoquer.

"Jeax : Ce dont nous avons besoin, ce n'est pas des gens qui ont des idées de projets, mais qui ont une vision de la démarche d'un art public. Dans l'art participatif, le contenu n'est pas défini à l'avance, j'interviens simplement sur la manière de construction, une cohérence, un regard esthétique. Tu peux faire passer des messages. Je fais une confiance totale au groupe et au phénomène de groupe. Il y a une dynamique, des interactions, de l'intelligence collective. Les participants à l'atelier vont envoyer des messages plus forts que je ne l'aurais fait seul."

Nous savons depuis Marcel Duchamp et ces ready-mades au début du siècle dernier que les conditions d'existence de l'œuvre d'art lui préexistent et fondent le système de sa réception et de sa transmission. Ainsi, un travail à la bombe aérosol sur toile exposée en galerie et le travail à la bombe aérosol par la même personne sur un mur « non autorisé » peuvent être considérés successivement comme « art » ou « vandalisme. »

Avec Becker nous savons également que ces critères du « monde de l'art » sont dictés avant tout par des contraintes et impératifs à la fois institutionnels, économiques et professionnels.

Les acteurs et artistes du mouvement graffiti l'ont bien compris et cherchent à jouer sur plusieurs espaces de réception (la rue, l'atelier, le lieu culturel). Travailler sur les espaces, c'est interroger les modes de réception et de catégorisation, aussi bien la plastique esthétiquement correcte de la ville policée, que le cadre patrimonial du musée.

C'est dans un « art en transit » que le tout-venant peut apprécier l'art si on lui donne la chance. « Ce n'étaient pas les gens que l'on voit dans les musées ou dans les galeries, mais un morceau de l'humanité à travers ses différences. L'art prend réalité dans les yeux du spectateur et gagne sa puissance par l'imagination, l'invention et la confrontation. »²³

"Alex : La société a besoin de l'art au sens de la créativité. L'art doit être accessible à tous. Tout le monde est né artiste. Après, il y a des gens qui continuent cet aspect créatif de leur pensée et d'autres ils s'éloignent de cette démarche à cause du fonctionnement de la société d'aujourd'hui auquel on ne peut pas échapper. Il n'en reste pas moins que si demain la société change, ce sera grâce à l'art."

Y'a-t-il encore un avenir, c'est-à-dire un espace dans le contexte actuel ? Pouvons-nous aujourd'hui recréer ces conditions d'émergence ? Quel travail de définition et d'expérimentation ? Quels seraient les contours d'un art participatif ?

DES ESPACES « ALTERNATIFS »

Déjà, nous avons retenu cette notion d'expérience comme processus en devenir non réductible à des « projets » mais comme action structurée en situation, entre dimension personnelle et sociale, individuelle et collective, subjective et objective.

Nous y retrouvons le principe du « work in progress ». « le titre Working Progress met l'accent, d'une part, sur l'action plus que sur l'œuvre (work) et, d'autre part, sur ceux qui la réalisent plutôt que sur un auteur identifié. L'artiste n'impose pas une œuvre, bien au contraire, il la conçoit d'abord en fonction du site et ensuite avec ceux qui l'aident à la réaliser. C'est ainsi que l'élaboration en commun, fait partie intégrante de l'œuvre. »²⁴

De même, nous pourrions parler d'œuvre « open-source » et de « copyleft attitude. »²⁵ C'est le principe « d'intelligence collective » qui est repris aussi derrière celui de « Licence Art Libre » : l'œuvre est alors véhiculée et utilisée par une communauté de personnes, de par les modifications qu'elles apportent à l'œuvre : une communauté d'auteurs/utilisateurs se forme autour de l'œuvre.

Il nous reste à préciser la qualité des espaces qu'elle génère. Face à la légitimité basée sur une technologie du savoir s'oppose ici une autre légitimité basée sur une production en libre situation d'*espaces populaires de création culturelle*.²⁶ À l'image des *zones autonomes temporaires*,²⁷ nous pensons effectivement que la création de nouveaux espaces constituera un enjeu de connaissance et de transformation pour ce début de siècle.

La notion d' « art participatif » rencontre aussi sa critique, car il continue à poser une distinction entre artistes et public, même si ce public est alternativement « acteur » et « regardeur ». Pas plus que les « ateliers-résidences », les « performances » et autres interventions n'offrent la panacée. L'art en l'espace public permet de mettre tout cela en question. En intervenant sur les conditions de réception et de transmission, il met en débat l'intention artistique, son cadre institutionnel et politique, tout en construisant sa propre grammaire en situation dans un décalage créatif. Voici quelques exemples d'espaces :

Les modes d'interventions directes :

"Jeax : il y a des personnes qui viennent avec leur disque dur d'ordinateur et font de la projection d'image sur façade. "

"Popay : un mouvement d'action directe qui colle des affiches peintes 3X4 sur les emplacements d'affiches publicitaires. "

Les lieux « alternatifs » :

Alex : Chacun a la possibilité de créer, c'est dans ce sens que j'ai ouvert des squats, organisé des free parties. À la différence des « friches », il y a cette liberté tout en apportant de l'énergie à un projet commun, une expo ou autre. Le point commun, c'est un but créatif. Montrer aux gens que c'est une richesse pour se connaître soit-même et par-là, avoir un rapport avec la société, beaucoup libre.

"Jeax : j'ai une démarche de squat à la base. À 17 ans, j'ai appris beaucoup de choses dans le fonctionnement, dans la responsabilité des individus, dans la gestion des lieux, et cela, tu ne l'apprends pas dans une maison de quartier, tu ne l'apprends nulle part ailleurs. C'est à la fois très ambigu est c'est beaucoup de richesse dans les rapports humains.

Dans les squats on trouve de tout : des artistes confirmés, des amateurs, des personnes « barrées », des personnes construites et c'est cette diversité qui est intéressante. Dans le mouvement squat, dans la démarche artistique, il y a une responsabilité qui pousse à un professionnalisme. On ne fait pas des règles pour faire fonctionner le projet, mais pour faire fonctionner l'humain, dans un respect de l'individu. Et après, si l'individu se pose bien dans son espace, dans ce qu'il à faire, cela fonctionne au niveau du projet. C'est une synergie, c'est une autre manière de fonctionner en collectif. C'est la différence avec les institutions, où on te donne un rôle à jouer par rapport à ton poste. Dans le squat tu as un rôle par rapport à toi-même et par-là, valoriser le collectif."

Les réseaux électroniques

"Alex : Comment garder des espaces autonomes ? Est-il physique ou mental ? L'espace physique rencontre tout de suite des problèmes : comment tu vas le faire, qui va te donner un espace ? Pourquoi ne pas faire un réseau virtuel ! Il faut utiliser l'outil technologique internet. Chacun reste dans son individualité, mais travaille en groupe virtuel. "

L'art numérique

"Popay : Travailler en collectif sur une œuvre et obtenir une harmonie, cela reste un défi. Le pouvoir que nous avons sur les outils numériques, il est laissé aux mains de grosses sociétés qui ont besoin de vendre leurs produits. Je trouve dommage qu'il n'y a pas de réelle proposition : se réapproprier dans l'espace au niveau d'échelle sur les murs, pour ce qu'on sait le faire et même, parce que nous avons un pouvoir d'adaptation, prendre les outils des publicitaires, faire des affiches 3X4 créées numériquement avant. En utilisant le 1% réservé par le fond architectural pour une œuvre artistique. Il pourrait avoir une station qui serait « le Louvre du graffiti » ou d'autres expressions et qui pourrait être proposée en grand et permettrait à des artistes de trouver une notoriété et une émulation. On peut imaginer aussi un dispositif visuel grand format modifiable numériquement à volonté"

Le mot « alternatif » est peut-être impropre pour qualifier ces espaces de spontanéité et de créativité, il permet cependant de qualifier deux types de rapport à l'espace :

- La possibilité de créer là ce qui n'est pas possible ailleurs, sans moyen financier ou soutien des institutions, sans être assujéti à des lieux en termes de reconnaissance ou d'organisation ;
- La possibilité de jouer sur une alternance entre différents modes d'interventions et d'expériences entre une dimension « interstitielle » (non formalisée mais structurante à travers des processus de création et de transmission) et une dimension intermédiaire (plate-forme de redéfinition socioprofessionnelle et d'interpellation publique).

Comment faire perdurer ces espaces collectifs en évitant de tomber dans une gestion de la précarité ? Lorsque ces espaces ne sont pas fermés, les idées qu'ils génèrent sont récupérées.

Comment faire en sorte que « l'alternative » dans le temps développe une production, garde trace d'une mémoire collective ? Pour que ces expérimentations se traduisent en termes de développement, elles doivent pouvoir renvoyer au questionnement d'intérêt public et d'interpellation des pouvoirs publics.

Notes de base de page numériques:

-
- 1 RIOUT D. [2000], *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris : Gallimard, 577p., (Folio/essais).
 - 2 RIOUT D. [2000], op. cit.
 - 3 George É. [1999], *Du concept d'espace public à celui de relations publiques généralisées*, sciences de la communication, Université du Québec-Montréal
 - 4 QUERE L. [1995], « L'espace public comme forme et comme événement », in JOSEPH I. (Textes réunis par), *Prendre place : Espace public et culture dramatique, (Colloque de Cerisy)*, Paris : Ed Recherches Plan Urbain, pp.93-110
 - 5 CHAUDOIR P. [2000], *Discours et figures de l'espace public à travers les "arts de la rue" : La ville en scène*, Paris : L'Harmattan, (Espaces interculturels).
 - 6 « Repenser l'espace public », 2005 forum in www.roots.org
 - 7 TASSIN E. [1992], « Espace commun ou espace public ? L'antagonisme de la communauté et de la publicité », in *Hermes (No 10), Espaces publics, traditions et communautés*, Paris : CNRS, pp.23-37
 - 8 La SNCF est en procès contre trois magazines graffiti qu'elle accuse d'inciter à des pratiques illégales en diffusant des photos de train graffés.
 - 9 SCHEEPERS I. [2004], *Graffiti And Urban Space*, Honours Thesis - University of Sydney (Australia)
 - 10 LEFEBVRE H. [2000], *Espace et politique : Le droit à la ville II*, Paris : Anthropos, (ethno-sociologie).
 - 11 SENNETT R. [1995], « Espaces pacifiants », in JOSEPH I. op. cit., pp.129-136
 - 12 Voir le dossier de la revue *Problèmes politiques et sociaux (No 836 – Mars 2000), Les incivilités*, Paris : La documentation française.
 - 13 Jack Maple, artisan à New York de la « police de qualité de vie » in WACQUANT L. [2004], *Punir les pauvres : Le nouveau gouvernement de l'insécurité sociale*, Marseille : Agone, 251p., (Contre-feux).
 - 14 De même, une « échelle de Richter de l'insécurité » sera mise en place en France à partir 1991 par les Renseignements Généraux suite aux émeutes de Vaulx-en-Velin. Elle comprend 8 degrés allant de l'incivilité aux émeutes urbaines. Deux mécanismes de chosification de l'espace urbain se renforcent mutuellement dans la manière opérationnelle de catégoriser le social : entre la politique de ville et la politique sécuritaire, la cartographie des « îlots sensibles » se croise avec l'échelle de l'insécurité. Les acteurs populaires n'ayant d'autres choix que le répertoire identitaire pour répondre aux catégories du pouvoir, l'ethnisation des rapports sociaux ne fait que confirmer a posteriori dans un mouvement circulaire cette chosification de la vie sociale par la mise à l'intérieur des problèmes (enfermement du territoire) et la mise à l'extérieur de la vie publique des acteurs concernés (fermeture de l'espace).
 - 15 BAZIN H. [2004], « L'argot graffiti ou l'art populaire comme rapport à l'art légitime », in *Patrimoine, tags et graffs dans la ville : Actes des rencontres - Bordeaux - Juin 2003* / ed., Bordeaux : SCEREN-CRDP, pp.201-207
 - 16 GROUT C. [2000], *Pour une réalité publique de l'art*, Paris : L'Harmattan, 315p., (Esthétiques).
 - 17 « Contrôle de l'espace public et politique sécuritaire en Allemagne », 1999 in *Entsichert : der Polizeistaat lädt nach. Antifaschistische Aktion Berlin*.
 - 18 Conçues sur le mode de l'agit-prop, ces affiches furent imprimées dans les différents "ateliers populaires" créés dans les universités et principalement à l'école des Beaux Arts. Imprimées en sérigraphie, une technique alliant simplicité et rapidité, elles furent la réponse immédiate aux prises de positions officielles, appuyant les grèves et les manifestations. Elles constituent le miroir du quotidien de mai 68.
 - 19 PRADO P.W. [1995], « Observations sur les ruines de la publicité », in JOSEPH I., op. cit., pp.111-128
 - 20 GROUPE MARCUSE [2004], *De la misère humaine en milieu publicitaire*, Paris : La Découverte, 142p., (Sur le vif).
 - 21 LAMARCHE-VADEL G. [2001], *De ville en ville, l'art au présent*, Paris : Ed. de l'aube, 172p.,

(Société et territoire).

22 QUERE L. [2000], « L'individuation des événements dans le cadre de l'expérience publique », in OSTROWETSKY S. (Ss la dir.), *Processus du Sens : Sociologue en ville no2*, Paris : L'Harmattan, pp.42-94, (CEFRESS).

23 HARING K. [1982], *Art in transit*, Document électronique.

24 GROUT C. [2000], op. cit.

25 À la différence du « copyright », la copyleft est pour le partage de la propriété intellectuelle dans un but non marchand de développement des ressources par la coopération. C'est un mouvement « open-source » issu du milieu informatique qui s'étend aujourd'hui à une « copyleft attitude », c'est-à-dire une « free culture ». Elle s'oppose à l'industrie culturelle qui soumet l'exploitation de la propriété intellectuelle au seul usage du marchand, du diffuseur, d'un propriétaire unique.

26 Titre du programme inter-régional de recherche-action que nous menons actuellement (www.recherche-action.fr)

27 BEY H. [1991], *TAZ : Zone Autonome Temporaire*, (T.A.Z.The Temporary Autonomous Zone, Ed. Autonomedia USA), Paris : L'éclat, 1997, 35p.