



HAL
open science

Des tiers-lieux non finis : l'urbanisme activiste comme expérience esthétique

Dolores Valentina Martínez Mariscal

► **To cite this version:**

Dolores Valentina Martínez Mariscal. Des tiers-lieux non finis : l'urbanisme activiste comme expérience esthétique. Sociologie. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2020. Français. NNT : 2020PA030021 . tel-03616204

HAL Id: tel-03616204

<https://theses.hal.science/tel-03616204>

Submitted on 22 Mar 2022

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

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

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3



UNIVERSITÉ
SORBONNE
NOUVELLE

PARIS 3

École doctorale 267 Arts et Médias

EA 1484 CIM-Appla&Co

Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication

Dolores Valentina MARTÍNEZ MARISCAL

DES TIERS-LIEUX NON FINIS :

**L'URBANISME TEMPORAIRE COMME EXPÉRIENCE
ESTHÉTIQUE**

Thèse dirigée par

Mme Marie-Dominique POPELARD

Soutenance le 10 mars 2020

Composition du jury :

Mme Joëlle ZASK, Maîtresse de Conférences, Aix-Marseille

Mme Laurence CORROY-LABARDENS, Maîtresse de Conférences, Sorbonne Nouvelle Paris 3

M Jacinto LAGEIRA, Professeur des Universités, Paris 1 Panthéon Sorbonne

Mme Marie-Dominique POPELARD, Professeure des Universités, Sorbonne Nouvelle Paris 3

Des tiers-lieux non finis : L'urbanisme temporaire comme expérience esthétique

Mouvement collectif relativement récent (ayant pris de l'ampleur dans les années 2010), l'urbanisme temporaire occupe légalement et réaménage des friches urbaines inoccupées afin de les convertir en tiers-lieux à usages culturels, solidaires, logements, travail d'intérêt général. Selon une pratique d'*ambianceurs*, voulant se mettre au service d'une collectivité et qui se manifeste parfois dans l'entre-deux entre artistique et urbanistique, cet urbanisme débrouillard et d'immersion parie sur les valeurs d'échange et de partage de savoirs et d'usages, d'inclusion et de solidarité dans les espaces inoccupés en ville, une pratique que nous qualifions d'*artiviste*.

Nous avons cherché à décrire le fonctionnement d'un échantillon de deux projets de tiers-lieux menés par des urbanistes *artivistes* – en France (Les Grands Voisins à Paris, cogéré par le collectif *Yes We Camp*) et en Angleterre (Granby Four Streets dans la banlieue de Liverpool, cogéré par le collectif *Assemble*) –, et à analyser en quoi ces expériences sont transformatrices d'un point de vue esthétique. Nous nous sommes intéressée aux conditions et à la technique de *militance douce*, une approche d'affinité écosophique (Guattari), caractérisée par une immersion de la part des urbanistes et le dessin d'ambiances *malléables* – c'est-à-dire, à des usages divers et adaptables à différents types de publics et d'usagers – et par la construction collaborative et interactionnelle, tout en laissant de la place au spontané et à l'imprévu.

Ce travail aborde l'urbanisme *artiviste* comme une performance non finie, testant des méthodes qui pourraient réussir à créer des *ancrages symboliques idéaux* dans le territoire urbain. Nous observons le fonctionnement de cette mise en scène à inflexion esthético-engagée sous le prisme du pragmatisme esthétique qui, selon Dewey, a d'inévitables possibilités démocratiques.

Mots clés :

Tiers-lieu, artivisme, urbanisme, temporaire, expérience esthétique, pragmatisme, France, Angleterre

Unfinished third places : Temporary urbanism as an aesthetic experience

A relatively recent movement (having gained momentum in the 2010s), temporary urbanism reveals a collective phenomenon of legal occupation of unoccupied urban wastelands. Always indefinite and evolving, it includes (although not exclusively) projects focused on redeveloping wasteland spaces into third places for general interest uses ranging from cultural, to business, to housing, to solidarity. Sometimes manifesting itself between the realms of art and urban planning, the immersive and resourceful practice of temporary urbanism bets on the value of exchange and sharing of knowledge, shared-use solutions, collaboration and solidarity within a formerly unoccupied evolving shared urban space. Practiced by *ambianceurs* (“ambiance creators”), aiming to serve the interests of the local community, temporary urbanism is known, for the purposes of this study, as *artivistic*. The following research project sought to describe the functioning of a sample of two third-place projects led by activist urban planners, one in France (Les Grands Voisins in Paris, co-managed by the *Yes We Camp* collective) and one in England (Granby Four Streets in the suburbs of Liverpool, co-managed by the *Assemble* collective), and to analyze how these experiences can be conceived as transformative from an aesthetic point of view. This work sought to study the conditions and technique of “soft militancy”, or *artivism*, an approach of ecosophical affinity (Guattari), consisting of two processes: an immersion on the part of urban planners and the design of ambiances (meaning physical spaces and social dynamics). This work approaches artivistic urbanism as an unfinished performance, a series of carefully planned structures intended to inspire the spontaneous and the unforeseen. They are intended as testing methods that could succeed in creating ideal symbolic anchors in the urban territory. The study observes the functioning of these stagings under the prism of aesthetic pragmatism as pertaining an ethical-aesthetic inflection which, according to Dewey, holds inevitable democratic possibilities.

Keywords:

Third place, artivism, urbanism, temporary, aesthetic experience, pragmatism, France, England

Remerciements

Je n'aurais jamais pu réaliser ce travail doctoral sans le soutien d'un grand nombre de personnes dont la générosité et l'encouragement m'ont permis de réaliser une chose dont je ne saurais jamais cru capable : mener une thèse à son terme. Je pense à chaque personne qui m'a encouragé, écouté, soutenu et accueilli pendant ce long trajet.

Mes remerciements les plus sincères vont d'abord à ma directrice de thèse, Marie-Dominique Popelard, pour son accompagnement, sa bienveillance, son soutien et sa patience infinie. Je souhaiterais également la remercier pour sa grande disponibilité durant la rédaction de ma thèse et sa réactivité dans ses relectures. Elle a toujours su exactement comment m'encourager.

Un grand merci au CONACYT (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología) qui, grâce à la bourse qu'ils m'ont octroyé pendant 4 ans, m'a permis de me consacrer à l'élaboration de cette thèse.

Je tiens à remercier Mme Laurence Corroy-Labardens, Mme Joëlle Zask et M Jacinto Lageira, membres du jury, pour avoir accepté de rapporter et d'examiner mon travail.

Je souhaite exprimer mes remerciements à tous les acteurs des projets étudiés qui ont donné de leur temps pour répondre à mes questions, particulièrement les membres de l'association Yes We Camp et Amica Dall d'Assemble qui m'ont permis de me rendre sur leur terrain.

Je remercie M Stephen Duncombe et M William Caspary, professeurs à l'Université de New York (NYU) qui ont gentilement pris leur temps pour répondre à mes questions sur l'artivisme et le pragmatisme de Dewey.

Je remercie l'université Paris 3 pour m'avoir octroyé un logement à New York pour une période de deux semaines afin de mener mes recherches documentaires.

Je tiens aussi à remercier le département d'études culturelles interdisciplinaires (KULT : Institut for tverfaglige kulturstudier) de l'université NTNU à Trondheim pour m'avoir gracieusement hébergé et accueilli en tant que chercheuse invitée dans leurs bureaux.

Merci à M David de la Peña, dont son sujet de thèse et de recherche a bien entendu inspiré cette thèse.

Merci à The New Cities Foundation qui m'a accueilli comme stagiaire dans les débuts de ma thèse et dont les sujets de travail ont fortement inspiré cette thèse.

Un grand merci au Centre d'art et d'urbanisme à Berlin, Zentrum für Kunst und Urbanistik (ZKU) pour son accueil lors d'une résidence de recherche en 2017. Les idées, les rencontres et les contacts créés lors de ce séjour ont eu un impact significatif pour mon travail, et je les approfondirais sans doute encore dans l'avenir.

Je tiens à remercier particulièrement Amandine Langlois, ma complice de travail la plus proche dont j'ai eu la chance de rencontrer pendant mon étude de terrain, qui m'a énormément aidé, inspiré et encouragé dans la réalisation de ce travail et sans qui ce travail n'aurait pas été le même. Je souhaite aussi remercier mes autres complices de travail, Martin Loeng, David (Jeeva) Jeevendrampillai, Grace Carey, et Sam Holleran à Berlin, qui m'ont aussi accompagné, et inspiré de très près dans les phases les plus importantes de ce parcours.

Je remercie mes parents, Valentina Mariscal et Octavio Martínez, docteurs tous les deux, qui représentent pour moi une source de soutien inépuisable, sont des vrais inspirations pour moi et qui ont tout fait pour m'aider pendant tout mon parcours de thèse. Je n'aurais jamais pu imaginer faire ce travail sans leur aide.

Je remercie de tout mon cœur Hannah, Coline, et Anna, mes "colocs" parisiennes, qui m'ont hébergé très gentiment énormément de fois et qui m'ont accompagné pendant les phases les plus délicates de ce parcours. Je voulais remercier également mes autres sœurs de Paris, Iana et Bibata, qui m'ont aussi entouré et soutenu énormément dans la réalisation de mon travail. Je suis convaincue que je n'aurais pas pu finir dans les mêmes conditions sans leur aide. Je vous doit toutes énormément.

Il m'est impossible d'oublier tous ceux qui m'ont accompagné de près et de loin, dans tous mes aller-retours Paris, Mexique, Norvège, États-Unis, Berlin, Londres. Un grand merci à "mes familles", dispersées dans quatre pays différents, pour leur présence et leur soutien indéfectible :

À mes frères Roberto et Yuri, à ma sœur Georgia et à toute ma famille au Mexique et aux États-Unis, à la famille Skjæveland en Norvège, à ma famille d'amis à Berlin, à ma famille d'amis au Mexique, en particulier à Dany, Barjou, Mario, Alan, Victor, Matt.

Je souhaite aussi remercier ma famille d'amis parisiens, Gilles, Lina, Nicolas et Silvia, Chris et Tatu, Myriam, Annie, Virginie, Claire, Adriana et Nicolas, Françoise, Thomas, qui m'ont hébergé et entouré pendant mes nombreux aller-retours à Paris.

Mes remerciements sincères à ma famille de Trondheim, Carlos, Joana, Enrique, Francys, Magda et ma famille de la danse, aussi complices de mon travail.

Je souhaiterais aussi adresser ma gratitude à Mme Maria Esther Matos, qui m'accompagne depuis mes 13 ans, et qui a toujours été là pour m'écouter, me conseiller et me donner de la motivation quand j'en avais le plus besoin. Son aide m'a permise de finir ce travail en gardant mon enthousiasme et mes objectifs.

Mes derniers remerciements vont à Dan Skjæveland, qui m'a soutenu de toutes les façons possibles, et surtout supporté, dans tout ce que j'ai entrepris.

SOMMAIRE

Des tiers-lieux non finis : L'urbanisme artiste comme expérience esthétique

SOMMAIRE	ix
INTRODUCTION	3
PARTIE I: La ville	37
<u>Chapitre 1: Des perspectives sur la ville</u>	40
<u>Chapitre 2. Se réappropriier la ville par les squats artistiques</u>	79
<i>2.5 Conclusion de la partie I</i>	118
PARTIE II. L'artivisme, une contestation déguisée : coopération et contestation ..	124
<u>Chapitre 3. L'art engagé - Conditions de réalisation historique, politique et financière de projets artistiques engagés</u>	128
<u>Chapitre 4. Théoriser l'action collective de l'activisme artistique</u>	167
<i>4.5 Conclusion de la partie II</i>	225
PARTIE III Les Grands Voisins et Assemble	234
<u>Chapitre 5: Les Grands Voisins et l'urbanisme intermédiaire, esthétique et participatif de Yes We Camp</u>	235
<i>5.5 Conclusion du cas d'étude Les Grands Voisins : une pépinière d'expérimentation inédite dans Paris</i>	276
<u>Chapitre 6: Granby Four Streets et les appropriations urbaines du collectif Assemble</u> ..	279
<i>6.5 Conclusion du cas d'étude de l'action d'Assemble sur Granby Four Streets</i>	302
<u>Chapitre 7 : Des mouvements parallèles de l'urbanisme artiste. Ingénierie et pragmatique mises au service des processus de mise en commun et de réappropriation des interstices urbains. Al Borde/ ConstructLab/ RaumLabor</u>	307
<i>7.4 Conclusion de la partie III : Au-delà du tissu construit : nouveaux paradigmes du travail architectural, artistique, activiste, du design social</i>	325
PARTIE IV. Expérience et expérimentation : La réinvention du quotidien à travers les micro-actions de pragmatisme esthétique	348
<u>Chapitre 8 : Esthétique, expérience et artivité – Atterrir les apports du pragmatisme esthétique à des situations d'urbanisme artiste</u>	349

<u>Chapitre 9 : Le fonctionnement pragmatique de l'expérience esthétique des Grands</u>	
<u>Voisins et de Granby 4 Streets.....</u>	398
<i>9.5 Conclusion de la partie IV : Quelle utilité pour l'expérience esthétique ? L'expérience cognitive et communicative de l'art et de l'esthétique.....</i>	452
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	462
BIBLIOGRAPHIE.....	489

INTRODUCTION

Entretenir une relation créative et constructive avec la ville

Plus de quatre milliards de personnes habitent aujourd'hui dans des villes. Depuis 1960, le nombre des habitants urbains a cru de trois milliards. En 2050, les Nations Unies calculent que deux tiers de la population mondiale se concentrera dans les villes.¹ Plus rapidement la ville se densifie, plus vite elle aura besoin de répondre aux exigences urgentes de sa population – de logement, de mobilité, sanitaires, d'approvisionnement et de disposition de ressources, etc. Pour une part, nous sommes face à un modèle économique qui ne parvient pas à répondre suffisamment ou à s'adapter aux nécessités d'une large portion de la population. D'une autre part, résultat sans doute des technologies de communication, plus nombreuses et diversifiées sont les possibilités – les interfaces et les plateformes – pour que de plus en plus de personnes puissent apporter des solutions – aussi bien pour concevoir que pour les produire – en dehors des moyens et des procédures conventionnelles. En même temps que les circuits d'information, de communication, de production et de distribution se font plus courts, plus malléables, plus diversifiés et moins linéaires, ainsi le deviennent les circuits de concertation et de conception de la fabrique de la ville.

Même s'ils sont encore minoritaires, de plus en plus de réseaux de coopération qui se créent avec le projet de rapprocher, diversifier et démocratiser les moyens et les outils pour que les individus puissent apporter leurs réponses à des besoins émergents dans une conjoncture d'accélération urbaine. Représenté par ceux qu'on appelle aujourd'hui *makers*, un modèle de conception-production liées, de fabrication unique, personnelle et avec des circuits courts attire l'intérêt d'acteurs et de secteurs de plus en plus variés. Tel que les l'observe Isabelle Berrebi, les espaces *makers*², typifiés par les *fablabs* mais comprenant aussi des « ressourceries » et des « repair-café », apparaissent comme des laboratoires où

¹ « Libertés, égalité, viabilité : la ville-monde face aux défis du siècle : une conférence " Le Monde " Cité à Paris », 10 juin 2019.

² Isabelle BERREBI-HOFFMANN, M. BUREAU et M. LALLEMENT, *Makers - Enquête sur les laboratoires du changement social*, Le Seuil, coll. « Sciences humaines », 2018.

l'on enquête sur des façons d'accélérer la production directe et l'approvisionnement de produits, de services, des informations, même d'expériences par le biais de la *débrouillardise*³ et de la coopération.

Faisant partie de ces réseaux d'action *débrouillarde* et profitant de plus en plus d'un contexte bienveillant de la philosophie du « do-it-yourself » une culture émergente d'urbanisme interstitiel⁴ et vernaculaire⁵ s'explore dans les villes d'Occident. Parmi les terrains d'action de cette culture d'urbanistes débrouillards se distinguent les espaces urbains laissés vides, qu'ils se disposent à reconquérir en les traitant comme des occasions d'explorer – même si de façon intermédiaire – des initiatives en marge de ce qui se fait globalement en matière culturelle, sociale, artistique, environnementale.

³ Signifiant « trouver un moyen quelconque, s'arranger pour », « l'art de faire le plus avec le moins » le terme *débrouillard* sera utilisé dans ce texte pour désigner des tactiques d'ingénierie, des astuces et des techniques de se procurer des moyens matériels et immatériels pour faire possible leurs projets de construction. Ces techniques peuvent aller de la récupération ou reconversion de matériaux à la fabrication des propres équipements ou des structures horizontales d'organisation interne. Éditions LAROUSSE, « Définitions : se débrouiller - Dictionnaire de français Larousse », https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/se_d%C3%A9brouiller/21929.

⁴ L'interstice est un espace entre-deux, résultant des « excès de l'urbanisation ». Des espaces d'inactivité et de « désusage » au milieu de l'activité de la ville peuvent se réactiver provisoirement ; des creux, selon Julien Joanny (2010). L'urbanisme interstitiel approche le vide – et l'espace urbain en général – différemment, selon Pascal Nicolas-Le Strat. Il tisse un lien avec l'espace construit mais s'appuie sur des sources plus naturelles et immédiates (la communauté locale, les matériaux disponibles ou de récupération, du paysagisme). Il constitue une pratique de résistance dans une certaine mesure, par le biais de la construction ouverte, collaborative, incrémentale. Pascal NICOLAS-LE STRAT, « Multiplicité interstitielle », *Multitudes*, n° 31-4, 2007, p. 115-121.

⁵ « Propre à un territoire », l'architecture dite vernaculaire est une architecture collaborative, qui se base sur la coopération avec une ou des communautés locales. Ainsi comme un bâtiment vernaculaire peut être caractéristique d'une région, d'une époque ou d'une classe sociale, selon Paul Oliver, l'architecture vernaculaire est une « architecture des gens », sans architecte et utilisant des ressources disponibles et des techniques propres à la région. Voir P. OLIVER, *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World: Cultures and habitats*, Cambridge University Press, coll. « Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World », 1997. Aussi P. FREY, *Pour une nouvelle architecture vernaculaire*, Actes Sud, 2010. et Edith Hallauer, *Du vernaculaire à la déprise d'oeuvre : Urbanisme, architecture, design*, Thèse de doctorat, Université Paris-Est, s.l., 2017.

Depuis les années 2010 dans plusieurs villes d'Occident et, particulièrement dans les métropoles européennes, une culture (politique et économique) positive des initiatives de *ville créative*⁶, citoyenne, collaborative a fourni un terrain fertile pour faire apparaître une panoplie de tiers-lieux collaboratifs, malléables, issus de la notion du temporaire. Ce sont des espaces qui prennent la forme de cafés à thèmes écologiques abritant des jardins et des cafés communautaires, des anciennes gares et usines rénovées pour créer des bars éclectiques et bricolés avec un air de campagne et offrant des activités culturelles, servant de point d'attraction pour différents publics – souvent jeunes et branchés. Pour certains d'entre eux, au-delà de la dynamique de consommation et de programmation culturelle, une dimension sociale s'infuse dans les activités quotidiennes de la communauté qui se tisse dans le site. Il s'agit de profiter de ces espaces pour explorer des formes de concertation avec des acteurs divers, d'enquêter sur des procédures de construction collaborative avec des ressources matérielles et humaines locales. Il s'agit aussi de s'immerger et d'habiter les lieux avec une intensité différente. Des *faiseurs*, comme le notent Luc Gwiazdzinski et Lisa Pignot, constituent le monde de ce qu'ils appellent les « géo-artistes », des créateurs ou des *ambianceurs*, des intervenants de la fabrique de la ville, des meneurs de « pratiques plus sensibles »⁷. Aussi bien artistes que géographes, de nouveaux acteurs sont détectés comme faisant partie de la construction et de l'animation de la ville. Leur terrain semble toucher à la pratique artistique aussi bien qu'à l'urbanisme temporaire et se met au service d'une collectivité.

L'art, les projets culturels, la vie associative et solidaire se mélangent bien dans les récits de ces espaces intermittents. S'avérant un « succès » à la fois auprès des médias et auprès des publics, ces sites ont attiré l'attention des fonctionnaires de la ville, qui constatent que ces lieux contribuent au caractère de la ville, tant au niveau physique que social et que, de plus en plus, de tels projets peuvent se reproduire dans des territoires

⁶ Richard FLORIDA, *The Rise of the Creative Class--Revisited : Revised and Expanded*, Basic Books, 2002.

⁷ Une communauté qu'il définit comme hybride, faite de créateurs et gestionnaires – des *faiseurs*. Ces lieux intermédiaires incluent des urbanistes, des architectes, des paysagistes, des *geeks*, des militants, des citoyens et des professionnels engagés. Luc GWIAZDZINSKI et Lisa PIGNOT, « Introduction », *L'Observatoire*, N° 48-2, 2016, p. 29-31.

différents.⁸ Bénéficiaires du nouveau municipalisme⁹, les projets d'urbanisme transitoire se font de plus en plus présents dans les villes d'Occident, principalement dans les métropoles européennes et d'Amérique du Nord.¹⁰ En France, l'urbanisme temporaire est même en train de devenir la norme.¹¹ Ce type de projets peut durer de 6 à 36 mois et s'installer dans des bâtiments ou des terrains en friche ou en latence avant la mise en œuvre d'un chantier en utilisant ces espaces vides pour des logements d'urgence, des bureaux à des prix accessibles pour des acteurs associatifs. Des projets culturels à visée d'inclusion sociale deviennent ainsi des étapes vers l'idéal de la ville inclusive, résiliente et durable.

Cette thèse voudrait comprendre un peu le fonctionnement de la valeur de la *débrouillardise* de ce style d'urbanisme temporaire, interstitiel et d'immersion qui parie sur la valeur d'échange et de partage de savoirs, d'usage partagé, de solutions d'inclusion et de solidarité des espaces inoccupés en ville. Ces lieux menés par des réseaux d'acteurs

⁸ Nicolas RAFFIN et Laure COMETTI, « Le gouvernement annonce un plan de 45 millions d'euros pour les tiers-lieux », *20minutes.fr*, 16 juin 2019, <https://www.20minutes.fr/politique/2538667-20190616-exclusif-etat-va-consacrer-45-millions-euros-tiers-lieux-annoncent-ministres-denormandie-gourault>.

⁹ Projet politique qui aspire à une réappropriation collective des institutions démocratiques locales par les habitants. Par le biais de stratégies de démocratie radicale, de gestion collective des biens communs, de processus alternatifs d'action citoyenne et solidaire et de la proposition de projets d'économie solidaire et collaborative, l'ambition consiste à renouveler le système démocratique par le bas et par le local. Murray Bookchin, militant écologiste social de la nouvelle gauche américaine, propose une voie libertaire du municipalisme, qu'il appelle communalisme, qui entend créer une révolution sociale et écologique par la coopération directe et locale. « Municipalisme », *Les voies de la démocratie*, <http://www.lesvoiesdelademocratie.org/organiser/municipalisme>.

¹⁰ Voir par exemple : Benjamin PRADEL, *L'urbanisme temporaire : signifier les espaces-enjeux pour réédifier la ville*, 2011.

Streets VIBRANT, « Pop-ups to placemaking : how temporary efforts can have lasting effects », *Vibrant Streets*, 19706/15, <http://vibrantstreets.com/blogs/street-beat/40103363-pop-ups-to-placemaking-how-temporary-efforts-can-have-lasting-effects>.

Jeffrey HOU (éd.), *Insurgent Public Space : Guerrilla Urbanism and the Remaking of Contemporary Cities - Jeffrey Hou (Edt) | Public Sphere | Politics*, New York, NY, Routledge, 2010.

¹¹ Laetitia VAN EECKHOUT et Grégoire ALLIX, « Après les Grands Voisins à Paris, l'urbanisme temporaire s'installe pour durer », 29 déc. 2017. Cécile Diguët, *L'urbanisme transitoire : optimisation foncière ou fabrique urbaine partagée • Étude IAU Île-de-France*, <https://arteplan.org/lurbanisme-transitoire-optimisation-fonciere-fabrique-urbaine-partagee-%e2%80%a2-etude/>, 26 janvier 2018 (consulté le 21 juin 2019).

polymorphes sont pensés pour faire l'expérience des procédés créatifs, collaboratifs voire artistiques, qu'ils utilisent pour faire avancer un projet de fabrique urbaine. Pour Gwiazdzinski, ces lieux évoquent un « néo situationnisme » et « l'ouvroir d'urbanisme potentiel », un « urbanisme sensible », « urbanisme de liens et du partage » qui consiste en le « design de futuribles »¹². Mais ces lieux évoquent surtout un exercice du *droit à la ville*¹³ par le biais de la réappropriation d'un espace abandonné pour tenter de le rapprocher de sa population locale.

Nous intéressent dans cette étude une stratégie que nous voyons se déployer sur quatre volets : une dimension sociale, la recherche d'une autonomie vis-à-vis la programmation urbaine dominante, une conscience environnementale, une prérogative pour le domaine du sensible (touchant à la beauté, au sublime) et pour l'expérience, ce dernier affectant et comprenant tous les autres volets. C'est sur ce dernier volet que nous nous appesantirons dans cette étude. Une approche d'affinité écosophique¹⁴, valorisant un agir en interconnexion avec trois écologies – l'environnementale, la sociale et la mentale (comportant un rapport avec la subjectivité humaine) – se distingue dans la construction de ce type de lieux urbains : en commençant par la réactivation d'une ressource délaissée – un espace urbain en friche – et en continuant par mobiliser des techniques pour se l'approprier et le réactiver, des moyens matériels de emploi, de reconversion, de réutilisation, ou bien pauvres, en utilisant ensuite des approches de mise en réseau et de collaboration horizontale entre différents acteurs porteurs du projet, enfin en développant une culture d'épanouissement qui se tente de construire au sein des lieux par le biais des activités créatives et culturelles diverses. Notre travail cherchera à décrire et à analyser en quoi l'urbanisme interstitiel¹⁵ et vernaculaire peut se concevoir comme une expérience

¹² ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis : Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places : Constructing buildings or places?*, B42. Institut Français, 2018. p. 46

¹³ Henri LEFEBVRE, *Le Droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1968.

¹⁴ Félix GUATTARI, *Les trois écologies*, Galilée, coll. « Collection L'Espace critique », 2008.

¹⁵ Dans ce texte, nous utiliserons les termes *interstitiel*, *intermédiaire*, *temporaire*, *éphémère* parfois de façon indifférenciée. Il faut noter que dans les cas que nous avons choisi d'étudier, l'investissement *temporaire* révèle une valorisation profonde (par un investissement intensifié) du temps d'occupation sur le lieu spécifique, parce que

transformatrice d'un point de vue esthétique en incluant des perspectives anthropologiques et sociologiques.

Nous intéresse aussi la façon donc ces lieux sont faits pour engendrer des expériences particulières de vie créative/collaborative/solidaire. La visée éphémère ou intermédiaire de ces lieux déclenche pour les porteurs et pour le quartier qui les héberge un mode particulier de s'engager. Faire expérience de ces lieux intermédiaires et vernaculaires qui se créent dans la ville est en même temps faire une expérience d'une immersion plus réfléchie, un engagement qui ressemble plus à un style de vie. Les contraintes matérielles ouvrent aussi la voie à des modes d'action débrouillardes et collaboratives. La création et le maintien de ces espaces requiert l'organisation de démarches de culture collective, cherchant à activer des habitudes de multidisciplinarité, de solidarité, d'inclusion, de partage de ressources, d'économie circulaire, des modes de faire d'une culture dont nous pensons qu'ils servent à un idéal de vie démocratique voulu comme se rapprochant de la quotidienneté.

Ce travail prend la suite d'un mémoire de master 2 sur l'activisme artistique en tant que dispositif efficace d'engagement civique. Nous y avons observé les croisements de l'art et de l'activisme et présenté une tendance récente de projets transdisciplinaires, initiés par des *activistes artistiques* autoproclamés, visant à produire de nouveaux espaces et des opportunités de dialogue multidisciplinaire et multiculturel. Nous avons mentionné quatre collectifs d'artistes engagés dans des pratiques sociales portant des projets transdisciplinaires et visant à ouvrir dialogue et coopération interculturelle. Le travail avait débouché sur l'idée que les communautés créatives qui se réunissent autour de ces initiatives contribuent à la création des relations de confiance entre des communautés diverses. Nous avons observé qu'au-delà du facteur visuel la rencontre de publics sur un même espace culturel et de détente crée un élément de familiarité entre utilisateurs de

l'intention initiale est d'y travailler et – au moins dans le cas des membres gestionnaires du projet – d'y habiter pendant une période déterminée. Ainsi, le terme *éphémère* parlerait de l'immersion des acteurs plutôt que du lieu qui est en train d'être aménagé.

l'espace, rendant possible des échanges. Les pratiques *artistes* semblent se servir du « prétexte » de l'art et de l'esthétique pour rapprocher des publics, pour remettre en question, pour susciter des dialogues sur des sujets difficiles à implication éthique, sociale et écologique, pour inciter des changements de comportement. L'*artivisme*, forme hybride entre arts visuels, performatifs et engagement militant paraît propice à abaisser les barrières à l'action engagée. Ici nous voudrions approfondir la capacité que la conjonction entre art/esthétique et action engagée de l'activisme artistique a de faire évoluer la manière de concevoir des espaces publics et communs. La ville nous paraît l'endroit le plus propice pour observer les évolutions les plus récentes.

Pour Marc Augé, les *non-lieux* portent du sens pour ceux qui les habitent et également pour ceux qui les observent. Investir un lieu conduit à lui doter de sens, à le rendre identitaire et relationnel.¹⁶ Le mouvement de l'urbanisme temporaire s'inscrit dans des intervalles qu'il participe à activer et développer, même pour un laps de temps limité, souvent avec une visée de transformation sociale. Il est clair que la contrainte du *temporaire* est un facteur qui intensifie les actions de construction, de maintien et les échanges dans ce type de lieux, incitant à accélérer des processus de « mise en commun » dans un tiers-lieu culturel temporaire. C'est pour cela que le terme d'*infini* adopté pour qualifier les projets d'urbanisme temporaire dans le pavillon français de la Biennale de Venise en 2018 correspond à des lieux intermédiaires comme ceux qui nous intéressent. « Ce terme d'*infini* renvoie aussi bien à l'intensité de ces expériences, si grande qu'on ne peut la mesurer, au caractère "non fini" des projets ou encore à l'infinité des possibles que ces lieux permettent d'envisager », dit Julien Chopin, des architectes de l'agence exposant ces lieux d'urbanisme transitoire.

Ce travail s'appuie également sur la notion d'*artivisme* – notion introduite et approfondie par Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi¹⁷. Mot-valise formé sur les mots art et activisme, il englobe des actions des artistes qui tentent de prendre conscience des enjeux

¹⁶ Marc AUGE, *Non-Lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du 20e siècle / dirigée par Maurice Olender », 1992.

¹⁷ Stéphanie LEMOINE et Samira OUARDI, *Artivisme*, Paris, Éditions Alternatives, 2010.

sociaux, de combattre l'apathie et d'engager le spectateur à travers la création artistique. L'artivisme est, à son tour, lié à la notion d'*action art*, c'est-à-dire, d'un art consistant en un projet, d'un processus ou d'une série d'actions et non pas seulement en un objet. L'*action art* recouvre un ensemble des formes d'arts visuels et plastiques mais surtout performatives (art action, art public, art contextuel, art corporel, manœuvre, happening, performance, installation) se concentrant sur l'art conçu comme processus de création d'une situation ou d'un événement dans un contexte spécifique.¹⁸ Les cas choisis dans cette recherche touchent aussi au champ des pratiques artistiques socialement engagées, définies par le musée londonien d'art contemporain le Tate Modern, comme « un art collaboratif, souvent participatif et [qui] implique les gens comme le support ou le matériel de l'œuvre »¹⁹. Faisant des processus d'interaction sociale l'objet de l'œuvre elle-même, ces pratiques artistiques se servent de différentes formes d'implication, de collaboration, de débat et d'interaction sociale pour constituer une œuvre.

Tout comme les projets que nous allons observer, cette étude touchera à différents domaines, notamment l'urbanisme, la sociologie urbaine, l'esthétique, l'anthropologie des mouvements sociaux, la philosophie politique et les sciences de communication pour les articuler. Ces disciplines se nourrissent inmanquablement les unes des autres, enrichissent la réflexion sur des mouvements également atypiques et hybrides et élargissent globalement les conceptions des pratiques artistiques / urbanistiques / architecturales / activistes. De tels croisements constituent aussi une source d'innovation, d'interdisciplinarité, de coopération et poussent les habitants à s'impliquer activement dans la reformulation des enjeux publics. En conséquence, l'interaction réussie deviendra sans aucun doute un défi majeur pour la gouvernance des villes.

¹⁸ Certains historiens et critiques d'art, dont les théoriciens analytiques, pointeront que c'est le projet qui fait forme artistique ; nous nous focalisons sur ceux qui prennent le *geste* et la mise en *situation* comme la composante principale de l'œuvre d'art. Alain RICHARD, « « L'action art au Québec : corps privé et corps public » » dans *Art action, 1958-1998 : happening, fluxus, intermédia, art corporel, poésie action, actionnisme viennois, performance*, Québec, Éditions Intervention, 2001.

¹⁹ TATE.ORG, « Socially engaged practice », *Glossary of art terms*, <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/s/socially-engaged-practice>.

Un parcours multidisciplinaire, un intérêt personnel pour les discours alternatifs, pour le questionnement des procédures unidimensionnelles, une passion pour les modes de vie urbains et une forte sensibilité pour l'esthétique et le design sont à l'origine de notre intérêt pour ces approches d'urbanisme éphémère. Notre travail tente aussi d'intégrer des perspectives sur le *droit à la ville* (Lefebvre, 1974) et certains travaux sur la production interdisciplinaire des espaces publics, tels que celui de David de la Peña (2006) sur des différentes formes d'activisme urbain et celui de Julien Joanny (2008) sur les espaces culturels intermédiaires en ville, des travaux du philosophe pragmatiste et grand croyant en le pouvoir des arts et de l'expérience esthétique sur le bien-être démocratique, John Dewey²⁰, de travaux provenant des domaines de l'urbanisme, de la sociologie, et de l'esthétique. Entendre une pluralité de voix et combien des efforts à différents niveaux de pouvoir se trouve de plus en plus reconnu comme nécessaires par les urbanistes (Cassim Shepard, 2018). Nous nous inscrivons dans une lignée de travaux déjà entrepris sur ce sujet communément considéré comme appartenant à *l'urbain*.

Problématique : l'urbanisme intermédiaire, une expérience à potentiel esthétique et pragmatique

Nous constatons dans le cas de ce type d'urbanisme interstitiel, vernaculaire, artiste, une recherche pour une expérience qui puisse être transformatrice par le biais d'un élément de sublimité. Les problèmes envisagés sont variés, d'ordre sociologique, anthropologique, philosophique. Au cœur de cette étude, une expérience : une dynamique de « mise en commun » du lieu menée par un groupe noyau d'acteurs de professions diverses mais regroupés sous la bannière d'*urbanistes* qui portent la mission du lieu et sont à l'écoute des désirs de la communauté environnante, les transformant en des dispositifs et des propositions programmatiques, censés être accessibles pour tous. Comme Raffin l'affirme, « le lieu apparaît comme une expérience, *il est et fait expérience* »²¹, mais il ne

²⁰ J. DEWEY, J. ZASK et J.P. COMETTI, *Expérience et nature*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2012.

²¹ Fabrice RAFFIN et ALAIN DIR, TARRIUS, *Les Ritournelles de la culture. De la critique sociale à la participation citoyenne. Entre mobilités et ancrages urbains : Une approche*

peut pas exister sans ce réseau d'urbanistes de l'intermédiaire, de débrouillards, de bricoleurs, d'*artistes*. Ici, la façon dont ils choisissent de s'*ancrer* à l'espace mérite, il nous semble, d'être observée. Les choix utilisés pour entrer en relation avec un territoire spécifique, pour et avec un contexte très local, pour tisser des ambiances permettant des usages tels que la production artistique ou culturelle mais aussi des projets divers requérant d'une coopération et d'une mutualisation d'outils et de savoirs, aussi bien que la qualité collaborative et la volonté d'inclure différents publics vulnérables et moins vulnérables ensemble constituent une partie importante de l'expérience unique d'un lieu. Ces choix, guidés par une sensibilité à la situation initiale du site et une appréciation des ressources immédiats et de la population locale et pour cela gardant une unicité, font penser à un fonctionnement relationnel, performatif, à une esthétique envisagée de façon pragmatique, appliquée, quotidienne.

Nous constatons qu'annoncer un fonctionnement de l'esthétique et de l'artistique est déjà problématique. Il est possible qu'en ravivant le débat de l'autonomie ou de la pertinence de l'art et de l'esthétique dans la vie quotidienne, sans pour autant se concentrer sur les réponses, peut faciliter d'autres voies pour penser ce qui ne devrait pas se penser comme *fonctionnel* ou utile, ce qui est sublime originalement par son absence de fonction. Nous approchons ainsi l'idée du *fonctionnement*²² par le biais de la pensée pragmatiste et analytique de l'art et de l'esthétique. Ce travail voudrait tester un regard distinct par rapport aux études habituelles – souvent dans le domaine de la sociologie, de l'architecture ou de l'urbanisme – des dynamiques de ces lieux intermittents et culturels. En le voyant depuis une problématique communicative, communicationnelle, on devrait pouvoir dégager de nouvelles questions sur les processus à l'œuvre. Or, cette perspective pourrait aussi nourrir la réflexion de ce phénomène souvent catégorisé comme *urbain*, en montrant combien il relève de besoins et de qualités profondément humains. Sans doute, en étudiant le fonctionnement communicatif de ces tiers-lieux en tant qu'expériences esthétiques, on

sociologique de trois initiatives culturelles privées en friches industrielles à Poitiers, Genève et Berlin, Thèse en sociologie, Université de Perpignan, Perpignan, 2002.

²² Nous pensons au terme *fonctionner*, selon le pragmatisme de Dewey, comme portant une valeur pratique, mais aussi comme un processus, pouvant porter de la valeur pratique en lui-même.

tentera aussi de défendre leur existence, de la justifier et de la faire valoir comme un exercice subjectif et intersubjectif (à la fois très personnel et très social) de questionnement. Mais on ne voudrait pourtant pas apparaître trop partisan. On cherchera le plus souvent à le décrire tout en gardant distance avec le terrain.

Si notre travail retient le concept d'*artivisme*, c'est pour se focaliser sur les similarités entre ces pratiques et celles d'artistes engagés ou activistes, mais en même temps pour s'éloigner de la notion de militantisme et des pratiques contestataires, communautaires et résistantes qui font partie des manifestations *artistes*. Nous considérons que les cas d'étude abordés partagent les caractéristiques de l'*artivisme* dans le choix d'une activité professionnelle qui participe à un style de vie. Il semble que l'engagement pour la *cause* du projet de lieu s'étende bien en dehors de leur activité professionnelle. Les membres des collectifs qu'on observe s'immergent dans leur projet de lieu : souvent ils habitent sur place, ils mélangent heures de travail et heures de détente, les espaces de travail et les espaces de rencontre et de socialisation tendent à être les mêmes, et surtout leur statut d'entrepreneurs du lieu fait que les heures de travail ne correspondent pas à leur solvabilité économique. L'engagement des urbanistes porteurs de ces lieux intermédiaires semble tenir au lieu et aux valeurs que le lieu cherche à reproduire. Nous considérons que l'engagement de ces acteurs correspond à la conception d'activisme non réactionnaire, un activisme de réforme conçu par David de la Peña, géographe urbain :

En adoptant une multiplicité de disciplines et de points de vue, l'activisme de réforme agit horizontalement pour permettre aux citoyens d'identifier et de résoudre les problèmes et il fait usage des dispositifs créatifs et d'architecture comme prétextes pour améliorer le dialogue.²³

Il faut retenir que les dynamiques de création de ces espaces assument un nombre

²³ David Scott DE LA PEÑA, *Experiments in Participatory Urbanism : Reform and Autogestión as Emerging Forms of Urban Activism in Barcelona* - ProQuest Dissertations & Theses Full Text: The Humanities and Social Sciences Collection - ProQuest, University of California, Berkeley, s.l.

d'oppositions et tentent de les dépasser. Ce sont des projets d'activisme sans l'être complètement, d'urbanisme sans totalement s'appropriier l'appellatif d'urbanistes, d'art sans se proclamer des artistes. À l'entre-deux de l'aménagement formel et informel, à la fois structuré, improvisé et désorganisé, provenant d'une approche expérimentale et pragmatique, ces lieux aussi bien que les projets professionnels/associatifs/personnels de ces groupes d'urbanistes sont encore des terrains d'expérimentations dont le résultat est difficile à cerner, au moins dans le court terme. Mais ils invitent à repenser les manières d'aborder non seulement des sujets d'inclusion et de qualifier des espaces en ville afin de faciliter l'interaction et d'utiliser les capacités créatives d'une communauté mixte, mais aussi de combiner des projets de vie de diverses dimensions (professionnelle, personnelle, associative) dans le même écosystème, un même espace-temps. Entre participation citoyenne et critique sociale, les porteurs de ces ancrages temporaires dans les villes sont en train de mettre en dialogue les populations, les autorités locales et les professionnels de l'aménagement urbain pour s'accorder sur des conditions de production des espaces publics et culturels plus sensibles aux besoins et aux réalités sociales, économiques, environnementales de ses citoyens.

Nous adopterons notamment une perspective anthropologique pour comprendre cette expérience esthétique de l'urbanisme intermédiaire, similaire à une forme d'art – de par son caractère immersif, performatif, prenant – et pragmatique en tant qu'elle permet au citoyen de se rapprocher d'un espace qui est en train de se dessiner. Nous chercherons sans doute à déconstruire les critères qui contribuent à qualifier une production comme artistique pour ensuite les reconstruire. Notre travail consiste à montrer que ces projets hybrides marginaux de l'urbanisme ont une fonction communicationnelle et anthropologique – en tant qu'expérimentations esthético-engagées – tant pour ceux qui les créent que pour ceux qui les vivent. Repenser les temporalités et les modalités des espaces construits permet à l'urbanisme temporaire d'accorder de l'importance aux usages multiples des ressources matérielles et aux relations qui peuvent se créer dans ces espace-temps provisoires.

En résumé, cette recherche portera sur la question de la création, les interactions et

l'ouverture à l'expérimentation ainsi que sur les dimensions de mixité d'usages et la création de liens au sein d'une communauté à travers de l'esthétique ; on pourrait parler d'un dispositif complexe permettant de voir la dynamique de création des espaces en ville différemment, d'étendre la notion de l'espace public et d'utiliser la création dans le but de créer des liens entre les gens d'une communauté. Plus particulièrement, on parlera des œuvres réalisées par ces deux collectifs d'artistes et on fera un petit panorama sur d'autres projets de collectifs agissant dans des espaces géographiques différentes.

Nous intéresse donc ce champ disciplinaire qui se construit, parlant de l'urbain, de l'art, de l'activisme, de nouvelles gouvernances et de modes de rapprochement du citoyen avec son territoire urbain, en tout cas un champ très humaniste et réveillant bien des envies.

Quelques questions préliminaires

Si, au début, on était attirée par le volet création-expérience des tiers-lieux urbains intermédiaires et vernaculaires comme s'appuyant sur un fort axe performatif, relationnel, esthétique, il nous a rapidement semblé intéressant d'observer ce qui soutiendrait ces dynamiques de conception d'un tiers-lieu par le biais d'un ancrage esthético-pragmatique. Car le lieu s'ancre dans un territoire, compose de plusieurs micro-interventions et manifestations d'un groupe de créateurs divers pendant une période déterminée et donc nécessite un engagement collectif plus constant. Plus on observait la dynamique du tiers-lieu, moins on pouvait le séparer de l'engagement de ses porteurs, un engagement enraciné dans des idéels de vie créative, engagée, plurielle au sein de la ville. Voilà pourquoi un ensemble de questions tentant de tracer les racines idéologiques de cet agir *artiste* nous semblent devoir être posées, avant d'être articulées.

Tout d'abord, des questions de définition, commençant par le terrain de la ville. La ville *idéale* des urbanistes artistes, quelles perspectives, quels ancrages ? Comment accède-t-on à cette ville idéale ? Quelles possibilités donnent ses espaces ? La ville créative et le tiers-lieu. Dans ces façons de se rapprocher, quels rapports peut-on voir se construire entre les visions idéalistes de ces entrepreneurs urbains et leurs populations et collectivités

locales ? Comment peut-on déceler ces façons de reconstruire la ville par le biais de ses espaces délaissés ? Et par qui ?

Ensuite, il s'agit de comprendre ces visions de la ville plurielle, créative, débrouillarde : par le biais de l'action artistique-activiste. Nous voudrions aborder alors les deux volets du mot-valise de l'artivisme : art et activisme. Car, il nous semble indispensable de tracer un lien entre la figure de l'*artiviste* ou « géo-artiste » que nous allons étudier et des moments récents dans l'histoire de l'art qui tentent de renouveler la relation de l'art, de la beauté, du sublime et les questions de vie quotidienne. Quels liens tracer avec des figures (artistiques ou non) qui semblent avoir précédé les urbanistes artivistes ? Qu'entend-on par activité artiviste et en quoi est-ce toujours de l'art ? En quoi ces figures semblent revivifier l'expérience de l'art et sa pertinence dans notre quotidien ? Se questionner par l'art qui cherche à comme infuser délibérément une fonction sociale ou politique dirige l'attention aussi sur les limites de l'art engagé. Quelle place ou quels moyens trouver pour légitimer ce type d'art (comme pratique artistique aussi bien que comme une pratique cherchant à impliquer certaines populations et influencer sur des changements sociaux) ? Comment comprendre le fonctionnement de cet art qui se veut *micropolitique* dans ses différentes formes et moments de son histoire récente ? A quelles conditions et réalités se confronte l'artiste qui s'engage dans son contexte sociopolitique ? Qu'entendons-nous par activisme ? En trouvant une fonction sociopolitique à l'art, peut-on (ou devrait-on) parler d'une *efficacité* de cette fonction sociale ?

À ce moment, des observations des cas concrets peuvent nous permettre de comprendre la façon d'agir par le biais de l'artivisme. Comment alors envisager les rapports entre les perspectives idéalistes de la ville créative, plurielle, malléable, débrouillarde et des acteurs qui portent ces visions de façon significative en abordant des exemplifications concrètes ? Ici nous revenons au domaine de la fabrique urbaine et aux façons d'entrer dans les visions idéalisées de la ville en agissant par le biais d'ancrages – c'est-à-dire, d'une immersion – sensibles à un territoire. Quelles façons de se faire *affecter* par la ville ? Quelles occasions trouve-t-on d'entretenir une relation sensible, créative, consciente avec la ville par le biais de l'espace public ou vacant ? Comment s'approprier

ces espaces et pourquoi ? Qu'entendre par s'approprier, s'immerger, et par tenter d'expérimenter un lieu de manière esthétique ? Quel type d'acteur est l'urbaniste artiste ?

Toutes ces questions animent notre intérêt pour les tiers-lieux, et bien d'autres encore : Comment rendre possible que des interactions, des affinités, des désirs de lieu différents convergent organiquement dans un espace-temps urbain ? Quel rapport peut-on trouver entre le temps investi, la façon de s'investir et les affects ou l'expérience esthétique qu'on peut tirer du lieu intermédiaire ? Comment se projeter dans ces espaces et comment les faire converger avec les réalités économiques, sociales, administratives du projet urbain ? Quelles opportunités de rapprochement entre la vision idéaliste de la ville plurielle, créative, malléable, inclusive et les apports réels de ce type de projets à la fabrique urbaine et à ses différentes populations ? En quoi ladite *expérience esthétique* de ces projets est-elle pragmatique ? Comment faire de l'investissement temporaire dans un tiers-lieu une expérience significative pour les individus qui l'investissent ?

Un passage un peu historique des figures précédentes à l'urbaniste *artiste* nous aidera à observer une évolution pour ensuite passer à la description de notre corpus, qui consiste en deux cas récents de ce que nous considérons comme marquant l'évolution des perspectives et invitant à repenser la pratique quotidienne de la ville, les nouvelles gouvernances et le *droit à la ville* par la reprise de l'espace, mais aussi à repenser la relation sensible à la ville, le rôle des pratiques artistiques dans la naissance d'une communauté liée au tiers-lieu.

Enfin, comment faire signifier (lire, interpréter, justifier, développer, potentialiser) l'expérience esthétique de ses expérimentations *artistes* et comment les assimiler en tant que des expériences de productivité pragmatique ? Qu'est-ce qu'on entend-on par expérience esthétique ? Par pragmatisme ? Qu'est-ce qui fait fonctionner l'esthéticité de ces expériences ? Qu'est ce qui pourrait valider leur *artisticité* ? La ville, l'activisme artistique, l'expérience esthétique, ou encore, la pratique esthético-esthétique engagée, toutes ces notions, on devra les examiner dans le contexte des cas étudiés, et nous le poursuivrons jusqu'à la dernière partie. Finalement, nous voudrions revenir sur un

caractère qui nous semble insaisissable dans ces expériences de lieux éphémères, des expériences qui semblent rester complètes, ouvertes, toujours malléables. Que peut-on faire de ces expériences d' « urbanisme sensible » ? Quel avenir peut-on prospecter pour cet urbanisme vernaculaire, interstitiel, au service de constructions urbaines plus solidaires, sensibles à la mixité de la ville et proposant des aménagements et des dynamiques de vie durable et résiliente (ou au moins mieux préparée) face aux crises protéiformes qui arrivent ? Nous assumons déjà la difficulté/impossibilité de répondre de façon satisfaisante à toutes ces questions, mais peut-être n'est-ce pas une si mauvaise chose de les laisser ouvertes.

Les hypothèses

Nous rappelons que nous cherchons à saisir une sorte de fonctionnement esthétique (lire pragmatique et pragmatiste) des cas particuliers d'un type d'urbanisme que nous appelons *artiviste*, se rapprochant à la notion des « géo-artistes » évoquée par Luc Gwiazdzinski et consistant en un projet (ou des projets) d'occupation d'un espace à reconquérir par le biais de méthodes de conscience écologico-sociale, et des méthodes proches à ce que nous percevons comme une sensibilité esthétique et artistique.

Nous partons d'une hypothèse générale qu'un double rapport création-expérimentation de la ville est susceptible de produire des résiliences nécessaires ou au moins utiles pour s'émanciper face à des réalités et des enjeux de vie urbaine en densification accélérée. L'*habitat urbain* nous intéresse parce qu'il est fait de relations affectives, mais se compose aussi de rythmes et de routines quotidiennes, d'interactions et de rapports construits avec le temps. Le territoire habité cristallise les envies, les projets, les angoisses, les histoires des gens qui l'habitent. Si habiter un lieu signifie tisser une relation affective avec ce lieu, les façons de l'habiter doivent forcément jouer un rôle sur l'intensité des affects qui y se nouent.

Sur le fonctionnement en tant qu'expériences esthétiques

Nous supposons que la temporalité (intermédiaire) a un poids sur l'intensité des relations qui se construisent dans un lieu. Le rapport affectif lieu-individu, la dimension affective de l'espace urbain, telle que l'explique Denis Martouzet²⁴, requiert de réactiver la qualité des rapports entre l'individu et l'espace (avec ceci, les liens d'appartenance et d'identification à cet espace). Cette qualité s'améliore sans doute avec une fréquentation mais aussi avec une implication personnelle et avec une intention. L'attachement au lieu se fait par le sensible (les sens), mais aussi par ce qu'on observe comme une « résonance avec des valeurs individuelles [esthétiques et moraux] »²⁵. Le lieu fait expérience esthétique parce qu'il est une construction changeante, lieu d'interactions uniques, ou au moins qui se veulent un peu différentes des habituelles, en même temps qu'il est capable de capter et de reproduire des rythmes qui sont familiers et d'interactions paraissant faciles à reproduire dans une certaine quotidienneté. Nous présentons ainsi les tiers-lieux intermédiaires comme des espaces d'idéalité et de réalité. Nous présumons que les lieux intermédiaires que nous allons observer réussissent à créer un ancrage par le biais du sensible mais également par les affinités que les individus peuvent construire avec les valeurs de débrouillardise, de collaboration, écosophiques²⁶ que ces lieux tentent de réactiver chez les usagers. En outre, nous remarquons que le caractère souple et horizontal des réseaux d'urbanistes artistes porteurs du projet devra contribuer à l'expérience de co-construction et de « vécu ensemble » – en autres mots, à l'ancrage pragmatique – qu'ils tentent d'infuser dans cette expérience de création d'un tiers-lieu.

Dans les cas qui nous occuperont, nous allons observer, expérimenter, autant un acte de perception que de création et ce qui nous semble capable de faire fonctionner l'esthéticité de ces expériences. Expérimenter le lieu permet d'évaluer l'esthétique de ces formes d'« urbanisme sensible ». Mais en même temps, l'acte de production du lieu, d'immersion et d'investissement soutenu, d'une mise en œuvre par le biais du sensible et

²⁴ Denis MARTOUZET, *Ville aimable*, Presses universitaires François Rabelais, coll. « Collection Perspectives Villes et territoires », 2014.

²⁵ Nathalie AUDAS et Denis MARTOUZET, « Saisir l'affectif urbain. Proposition originale par la cartographie de réactivation des discours », 25 octobre 2008. p.1.

²⁶ S. NADAUD et F. GUATTARI, *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, Nouvelles Editions Lignes, 2018.

d'un rythme de croisements et d'interactions quotidiennes, la construction et la mise en œuvre du lieu intermédiaire font penser à une production performative. L'artificialité du lieu intermédiaire et vernaculaire s'y révèle sans doute.

Sur le fonctionnement activiste

Ce travail porte sur les manières dont ces initiatives constituent, développent et mobilisent de nouveaux acteurs créateurs de la fabrique urbaine. Nous analysons les façons de faire et de fonctionner à l'interne qui évoquent un agir *artiviste*. Il est clair que penser aux activités de ces groupes d'urbanistes comme portant un élément activiste, vient de l'observation de leur immersion prolongée (ou *permanence*²⁷) dans le site de travail. Leur travail se caractérise par une présence constante, soutenue, notoire (parce qu'ils communiquent avec toutes les parties prenantes du projet de manière constante), et prolongée (dépassant des horaires normaux de travail mais aussi les périodes d'occupation initialement établies). Avec leur abord à l'« urbanisme sensible », l'urbaniste *artiviste* permet de reconstruire une relation affective à un territoire dessaisi dans la ville en valorisant un processus de création-expérimentation collaborative. En utilisant tout d'abord une approche immersive (c'est-à-dire en y habitant ou au moins en y dédiant du temps en dehors des heures normales de travail), l'approche communicative (revendicative) de ces groupes hybrides se fait plus évidente, d'autant plus qu'ils entendent servir comme de point-relais entre différents intervenants associés au lieu : les associations du quartier, les habitants, les autorités locales et les aménageurs urbains. Nous assumons que, par le biais d'un processus incitant des dynamiques collectives, des court-circuits d'action et des processus de récupération/reconversion de matériaux, la mise en réseau des populations investissant sur le lieu, et des dynamiques de fonctionnement interne visant à maintenir un contact direct et profond de l'habitant/usager/co-constructeur – de qualité esthétique – avec le lieu, ce type de projets tendra à susciter des interactions esthético-pragmatiques avec et

²⁷ La permanence architecturale, notion travaillée notamment par l'architecte Patrick Bouchain, se réfère au fait de demeurer pendant une période prolongée dans le site de construction. Patrick BOUCHAIN, *Construire ensemble le grand ensemble : habiter autrement*, Actes Sud, coll.« L' Impensé », 2010.

dans le lieu et, même si c'est seulement dans le contexte de ces espaces-temps intermédiaires, de faire évoluer le rapport habitant-citoyen, créateur/usager à ce territoire urbain ; ou, au moins, de provoquer une curiosité pour ces façons de *faire*, de créer, d'agir en contact direct avec les dispositifs dessinés dans le contexte des expérimentations que nous étudierons.

Selon la définition de Julien Joanny, socio-anthropologue, les lieux culturels intermédiaires « se démarquent à chaque fois par leur singularité, qui peut s'expliquer en partie par un fort ancrage local et par le fait qu'il s'agit d'initiatives privées (artistes, habitants, militants, associations...) reposant sur des envies et projets spécifiques. »²⁸ À l'origine de ces lieux, comme le précise J. Joanny, nous estimons détecter un mécontentement vis-à-vis les mécanismes de production des espaces de vie dans la ville, l'insuffisance des logements, les espaces de travail inabordables, la privatisation des espaces publics ; l'insatisfaction est donc le moteur de création des réalités alternatives. Julien Joanny observe les espaces culturels intermédiaires comme des « espaces concrets de l'expérience utopique »²⁹, ils représentent l'ailleurs, une altérité réelle et urbaine, un lieu dont au moins une partie des activités dessinent des résistances eu égard à certaines normes. Un *espace commun symbolique* mené surtout par une volonté d'agir sur la ville, de concevoir un espace riche en création, découverte, partage et échange.

Nous souhaitons aussi observer dans notre observation de ces approches une intention de revitaliser l'*agency* citoyen. Nous comptons étudier les mouvements et figures qui précèdent le phénomène de l'urbanisme éphémère et immersif comme marques d'une alternative à la contestation ouverte et militante à la « guérilla douce » de techniques de *soft power*, d'une contestation par la tactique, par le *dispositif esthétique*. Il nous semble qu'ils ont l'intention de faire de l'engagement sur le lieu une affaire organique. Et nous

²⁸ Julien JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires », *Communication et organisation*, 48, 1 décembre 2015, p. 39-48. ; Thierry PAQUOT, *L'urbanisme c'est notre affaire*, Nantes, l'Atalante, coll.« Comme un accordéon », 2010.

²⁹ Julien JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires »..., *op. cit.*

supposons que l’agir organique, écosophique et la vision de l’idéal réalisable est capable de nourrir ce type d’engagement immersif. Nous envisagerons que le lieu est conçu par ces urbanistes artistes fonctionne pour eux comme une chronotopie.³⁰ Nous voyons ces projets d’appropriation des lieux publics délaissés comme des pratiques socio-anthropologiques de l’espace se constituant comme des *contre-espaces*, dirait Foucault, des espaces de liberté, des ancrages esthético-engagés en ville. Agir sur le lieu comme un espace de micro-rupture avec ce qui existe déjà sur le terrain urbain mais en même temps rendre l’idéal de vie urbaine de ses urbanistes plus proche, plus réalisable, plus facile à expérimenter, est nécessaire et crée des projets *extra-ordinaires* comme ceux que nous allons observer dans ce travail.

Sur le fonctionnement esthétique- pragmatique

Nous serons attentive aux manières dont ces lieux sont expérimentés dans le contexte de travail et de collaboration des porteurs de projet. Nous considérerons les dynamiques de « voisinage », de communication et d’interaction, de « mise en commun »³¹ que les urbanistes mettent en place pour rendre possible l’expérience du lieu *pragmatiquement productives/fonctionnelles*, non seulement parce qu’elles facilitent l’interaction et l’appropriation du lieu par les porteurs et les utilisateurs/habitants collaborateurs mais aussi parce qu’elles servent à faire fonctionner le lieu et l’essence de l’expérience singulière du lieu. Le lieu n’est pas une production finie³², il est toujours en train de se faire, un tel constat est clair pour les porteurs de cet urbanisme *artiste*, qui concevraient leur projet davantage comme un écosystème³³ où esthétique visuelle et

³⁰ Luc GWIAZDZINSKI, « Chronotopies. L’événement et l’éphémère dans la ville des 24 heures », *BAGF*, 86-3, 2009, p. 345-357.

³¹ Yves WINKIN, *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*, Paris, Seuil, De Boeck & Lacier, 2001.

³² Voir Umberto ECO, *L’oeuvre ouverte*, Éd. du Seuil, coll.« Collection “Pierres vives” », 1965.

³³ Thibaut SCHEPMAN, « Les “Grands voisins”, village solidaire et fertile en plein Paris - Oui! Le magazine de la Ruche Qui Dit Oui! », *Oui! Magazine*, 15 mai 2017, <https://magazine.laruchequiditoui.fr/grands-voisins-village-solidaire-fertile-plein-paris/>. ; ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite*

processus d'interaction et d'appropriation sont inséparables de l'expérience « du commun » du lieu, une expérience que nous sommes amenée à considérer aussi comme esthétique. L'esthétique du lieu, la signalisation précise, les rituels et les situations de mise en lien seront analysés comme des éléments d'un processus communicatif capables de déborder les barrières qui empêchent la confiance et l'entre-aide. Et l'esthétique visuelle sert non seulement à créer une ambiance mais fait partie de l'imaginaire en tant que de l'expérience collaborative et « socialement émancipatrice » du lieu.

Depuis l'École de Palo-Alto, il est convenu de parler de communication orchestrale, où chacun apporte son propre « instrument » dans une production collective sans leader spécifique. La communication est englobante et chaque comportement apporte une valeur. Notre travail part du constat d'une croissante mise en valeur des interdépendances, des hybridations et de la polyvalence dans le système global contemporain. Notamment, le monde de l'art se remplit d'acteurs supplémentaires. Bien des arguments théoriques soutiennent les différentes fonctions sociales de l'art, de la pratique artistique et de l'expérience esthétique de la pratique collective, relationnelle, engagée de façon proche dans sa communauté.³⁴ À des moments clés du siècle dernier, l'art et l'esthétique semblent prendre de nouvelles directions pour qualifier le sublime, et notre perception, expérience et participation dans l'expérience esthétique. « De plus en plus d'artistes sont invités à déclencher des procès, de plus en plus d'institutions sont en train de se rendre compte du potentiel déclencheur de l'art » indique Luigi Coppola, artiste italien engagé dans des pratiques sociales et l'un des auteurs de l'ouvrage *Community Art : The Politics of Trespassing*.³⁵ Ces pratiques font partie de « l'orchestre » urbain, faisant usage d'un *soft*

places: Constructing buildings or places?..., *op. cit.* ; B. PRADEL, *L'urbanisme temporaire...*, *op. cit.*

³⁴ Parmi d'autres : Alana JELINEK, *This Is Not Art: Activism and Other « Not-Art »*, New York, NY, I.B. Tauris, 2013. ; John BORSTEL, Pam KORZA, Andrea ASSAF et Chris DWYER, *Aesthetic Perspectives: Attributes of Excellence in Arts for Change*, New York, NY, Americans for the Arts, coll.« Animating Democracy/ Americans for the Arts », 2017. ; Jason MILLER, « Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond | FIELD », *FIELD - A journal of Socially-Engaged Art Criticism*, 3-Winter 2016, 2016, <http://field-journal.com/issue-3/activism-vs-antagonism-socially-engaged-art-from-bourriaud-to-bishop-and-beyond>.

³⁵ Luigi COPPOLA, « Interview avec l'artiste Luigi Coppola ».

*power*³⁶, elles sont un produit de la société civile et ont une capacité vraisemblable d'influencer la vie quotidienne des citoyens.

Le fonctionnement esthétique des tiers-lieux nous conduit à remarquer qu'une mixité y importe grandement : autant les activités, métiers et usages mixtes des espaces – des bureaux, des espaces d'ateliers et des espaces de rencontre et socialisation – que les animations diverses peuvent aider les utilisateurs à assimiler ce type de lieux dans leur quotidien et dans le tissu même de la ville. « Ces lieux ne sont pas en marge, mais en 'décalage' »³⁷, déclare Julien Joanny. Nous tenterons de comprendre ce qui fait de ce *décalage* une partie de l'expérience esthétique du lieu, constituant un langage propre et une manière d'appréhender la ville. En pensant les tiers-lieux intermédiaires en tant qu'expériences, nous tenterons de les rendre accessibles, lisibles, intelligibles et de rendre manifestes leurs qualités éthico-esthétiques, en tentant de comprendre comment ils remettent en cause des façons de penser non seulement la ville et la culture, mais aussi notre lien au territoire, de nous poser des questions au niveau individuel ainsi que des questions civiques et politiques. Peut-être leur accessibilité habilite-t-elle de nouveaux acteurs à faire partie du mouvement, peut-être inspire-t-elle de nouvelles perspectives critiques.

Méthodologie

Nous abordons notre étude sur l'urbanisme *artiviste* appliqué sur des lieux intermédiaires par une recherche documentaire. Nous commencerons par évoquer des idées, des approches et des groupes qui nous semblent similaires et qui ont précédé le type d'urbanisme *débrouillard*, vernaculaire, axé sur le sensible et les affects, et entretenant une relation de proximité avec les réalités sociales, politiques, économiques du territoire dans lequel il s'insère, mais aussi qui envisage les enjeux de la ville par le biais d'une approche

³⁶ Compris comme un pouvoir de convaincre, un pouvoir doux à travers des moyens culturels, idéologiques, structurels. Joseph NYE, *Soft Power: The means to success in world politics*, Public Affairs Books, 2004.

³⁷ Julien JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires »..., *op. cit.*

interactionnelle, en réseau, collaborative. Après avoir regardé différents types d'acteurs qui ont choisi ces modes d'action, les sociétés de coopération volontaire et le socialisme utopique, les artistes squatteurs, les mouvements de droit à la ville, les artistes politiquement engagés et avec ceci, les notions de territoire, de tiers-lieu, d'espace public, *soft power*, ville créative, nous tenterons de comprendre quelques problèmes esthétiques, et les façons dont on peut parler de fonctionnement esthétique. Puisque nous voulions travailler dans les limites de l'art et le militantisme, nous enquêterons les différentes formes d'art qui cherchent à se rapprocher des réalités sociales quotidiennes et, parfois, à les influencer.

Notre travail de terrain a consisté à suivre, dans un premier temps selon une approche interactionniste et ethnométhodologie, ensuite selon une analyse documentaire, deux exemples d'ancrages esthético-activistes d'urbanisme intermédiaire. L'identité particulière de chaque lieu est importante pour cette étude. Nous avons essayé d'identifier ce qui fait la spécificité des lieux de nos cas d'étude par rapport aux autres tiers-lieux similaires. On a observé la gamme d'actions menées, le fonctionnement interne et, dans leur discours, la façon dont les porteurs des projets concevaient leurs actions afin d'extraire des intentions. D'une part, nous avons mené l'analyse descriptive de l'activité du site et, d'autre part, celle des membres du collectif gérant cette activité. Sans nul doute notre position est hybride – à moitié acteur, à moitié observateur –, mais elle devrait nous permettre de comprendre le mouvement de l'intérieur et de l'extérieur. Ne faisant pas partie de l'équipe noyau d'entretien et de conception du lieu, nous avons pu avoir accès à des perspectives critiques de la part des participants et cela nous a permis de garder aussi une distance et une idée plus complète du contexte.

Nous avons choisi deux terrains d'étude, un plus grand et plus complexe que l'autre, deux collectifs émergents et qu'on a considérés représentatifs du mouvement. Chaque terrain d'étude a fait l'objet d'une observation directe et un peu participante. L'enquête de terrain s'est structurée en deux volets, l'un portant sur le lieu en tant que tel, son identité

visuelle – en décalage, selon Joanny³⁸, par rapport à son contexte –, l'autre portant sur l'évolution du lieu et de sa dynamique interne. On a analysé les pratiques de ces deux collectifs artistiques / architecturaux / mixtes comme gestionnaires, concepteurs et animateurs de ces tiers-lieux éphémères et à vocation éthico-esthétique. Nous avons également mené un travail d'analyse documentaire en ayant recours à des productions écrites et audiovisuelles primaires (programmes, tracts, site web, billets sur le blog qu'ils ont, le canal de YouTube qu'ils ont fait) et secondaires (articles en ligne, reportages, court-métrages, conférences et interviews enregistrés) sur les lieux et les collectifs en question. De plus, des entretiens semi-directifs ont été réalisés avec les membres des collectifs. On a fait un rapide recueil d'impressions de certains visiteurs et des différents interlocuteurs du collectif. Ce qui nous intéressait était la façon dont on parle du lieu et ce qui a été vécu en son sein. La manière dont on raconte ce qu'on vit sur ce lieu est aussi une façon d'en faire expérience. Ces éléments devraient nous permettre de mieux mener notre interprétation du *vécu*. Le discours de ce qui est documenté sur ces lieux est en effet une manière de rendre compte, de digérer et de faire du sens avec ce qui se vit sur ces lieux, mais nous avons essayé de prendre en compte ce qui est dit et également ce qui est fait et manifesté sans le dire à l'intérieur du projet. C'est dans une deuxième étape qu'on déconstruit et reconstruit notre expérience et qu'on rend cohérente notre place dans le lieu. En écrivant sur l'expérience du lieu, on le comprend et le recompose.

Qualifier la démarche qui guide cette étude est difficile : pragmatique et communicationnelle, notre approche est interactionniste ou ethno-méthodologique, une technique qui étudie la conception collective là où l'environnement social, matériel et humain construit l'individu et qui observe comment le vivre ensemble dans des conditions spatiales différentes contribue à la construction du soi.³⁹ Une période d'immersion de 3 mois où l'on a porté le regard sur le quotidien des collectifs pour examiner leur fonctionnement et la dynamique de leur création ainsi que les modes d'organisation interne

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Hakim HACHOUR, *Approche ethnométhodologique de l'activité de conception musicale d'un trio d'autodidactes - document*, Cahiers d'ethnométhodologie, Epique, Nantes, France, 2008.

et leurs interactions avec d'autres acteurs liés au projet. On a été attentive aux outils quotidiens d'interaction et aux façons de résoudre des problèmes et de disposer des communs. Il ne s'agit donc pas d'une étude d'observation participante à proprement parler, mais nous considérons que notre position de participant externe s'applique aussi à notre parcours académique et professionnel. N'ayant été formé ni dans une discipline artistique ou esthétique, ni en urbanisme ni en architecture, nous espérons et comptons sur le fait que nous pourrions développer une perspective différente (de dehors), et la connecter avec d'autres réalités qui font partie du contexte global de la ville. On vise ainsi nourrir le débat avec un discours autre que celui provenant des acteurs automatiques de la conception et de la théorisation de la ville, même si nous sommes conscientes qu'une sympathie s'est établie avec notre terrain d'étude.

Parallèlement, on s'intéresse aux conditions qui rendent possibles l'émergence et la constitution de ces lieux : les conditions initiales qui ont fait émerger le projet de lieu, les éléments d'organisation, les relations avec l'environnement, la constitution en interne des collectifs et la façon dont ils facilitent l'implication des publics pour faire expérience du lieu. Nous le voyons d'une certaine façon comme une sorte de *performance*. En observant le répertoire d'action de ces deux collectifs, on tente d'identifier la capacité qu'ont ces initiatives de produire un dialogue et une réponse participative à d'autres acteurs en jeu, gouvernementaux ou civils pendant et à l'intérieur de ces espaces-temps limités. Plus importante encore, une étude documentaire sur l'expérience esthétique doit nous permettre de compléter notre lecture pragmatique de ces expériences. En faisant également une rapide observation des contextes locaux permettant le développement des répertoires d'action culturelle, informelle et intermédiaire autant que la création de communautés en ville, nous tenterons d'analyser comment ces interventions étendent leur influence sur la construction de la ville et son discours.

L'importance qu'on accorde à l'élément d'*expérience* des lieux nous conduit à mener une observation qualitative de nos cas d'étude. On a observé le quotidien des lieux. Plus que les productions matérielles, les résultats en chiffres sur le nombre de participants ou visiteurs du lieu, d'habitants, de collectifs qui y ont travaillé, de concepteurs provenant

de disciplines diverses qui ont combiné leurs efforts pour construire et maintenir le lieu, le nombre d'activités et d'événements organisés, d'acteurs de la ville, de touristes, de militants ou d'hébergés d'urgence accueillis au sein de leur camping, tous les éléments qui produisent l'expérience du lieu sont importants dans notre étude. Car, quand on la voit depuis une perspective d'expérience pragmatique et éthico-esthétique, le simple fait d'utiliser d'autres mots pour la décrire et de la transporter dans un autre terrain sémantique et symbolique rend le concept d'expérience élastique et multiplie son potentiel d'*æffect*.⁴⁰

Si nous rapprochons les notions d'art, d'artivisme et d'esthétique, pour enfin les faire résonner avec la conception pragmatiste de l'expérience esthétique, selon John Dewey, c'est pour expliquer l'expérience esthétique qui résulte de la création de rapports sociaux, et un flux continu d'expériences quotidiennes de collaboration – expériences partagées⁴¹ – entre ces communautés formées relativement spontanément. Nous choisirons de brefs extraits de nos interviews et conversations avec les porteurs de ces projets pour éclairer la relation esthétique – située en grande partie sur une expérience insolite de coopération et d'interaction sociale – qui se crée dans ces mises en situation que sont ces tiers-lieux urbains interstitiels. Nous rendrons ainsi compte d'une dimension langagière mais également d'un écart entre cette dimension et l'acte pur. Le choix des porteurs du projet de rester prudents sur la façon dont ils en parlent et de laisser les actes « parler »

⁴⁰ Le sociologue de l'art et activiste Stephen Duncombe utilise ce mot-valise pour se référer à une effectivité de l'art et de l'esthétique. Pour Duncombe, l'art engagé ou l'artivisme a une effectivité qui provient de son pouvoir affectif. Également, alimenté par une impulsion affective, l'art a un effet cognitif, selon ce que propose la philosophie pragmatique. « Comment peut-on produire une œuvre qui soit convaincante comme de l'art mais aussi un outil de transformation à différents niveaux ? », est la question qui guide la réflexion de l'auto-proclamé *artiviste*. Stephen DUNCOMBE, « Does it Work?: The Æffect of Activist Art », *Social Research: An International Quarterly*, 83-1, 15 juin 2016, p. 115-134.

⁴¹ Voir Julien JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires »..., *op. cit.*; P. ARDENNE, P. BEAUSSE et L. GOUMARRE, *Pratiques contemporaines: l'art comme expérience*, Dis Voir, coll.« Arts plastiques », 1999. ; François DUBET, *L'expérience sociologique*, LA DECOUVERTE, coll.« Repères », 2010.

Jean-Pierre COMETTI, *Qu'est-ce que le pragmatisme?*, Folio, coll.« Folio Essais », 2010. «Le public comme modalité d'action collective» Louis QUERE, « L'espace public comme forme et comme événement », France, 1995.p. 125-129.

d'eux-mêmes nous permet aussi d'apprécier la singularité de l'expérience esthétique de ces lieux.

Le choix des cas d'étude

Le dynamisme de la relation entre l'art et l'action urbaine militante et la prolifération des pratiques hybrides d'art et d'urbanisme temporaire continuent à attirer l'attention de différents champs d'étude en dehors des domaines de l'art et de la sociologie urbaine. Partant des notions d'artivisme et d'urbanisme temporaire, on a réuni une liste de projets d'urbanisme temporaire *artiviste* dans des terrains d'action divers en Europe. Cela nous permet de mieux mettre en situation ces manifestations avec les notions d'artivisme, d'expérience esthétique et d'urbanisme d'immersion temporaire⁴².

Les concepteurs recueillent des collectifs d'artistes, activistes, urbanistes, citoyens créatifs qui s'engagent avec peu de ressources, mais qui ont une forte envie de créer, de s'immerger et de rendre le territoire vivant et utile. Il nous a semblé donc pertinent d'observer aussi ces porteurs de projet dans leurs interactions en tant que collectifs avec d'autres partenaires et avec le contexte institutionnel et le milieu local. On s'est intéressée au fait qu'ils sortaient de leur propre domaine pour manifester le désir de créer des espaces urbains différents et dynamiques et au fait que, de par leur façon d'agir, ils étaient critiques des espaces purement consommateurs, figés et à un seul usage.

Les projets des acteurs urbains que nous avons choisi d'observer dans ce travail se

⁴² Un terme relativement récent, la permanence architecturale, s'interprète comme une période d'immersion prolongée (d'une à plusieurs années) de l'architecte ou du designer dans un chantier, favorisant les occasions de se mettre en réseau avec les acteurs locaux. Le fait d'y habiter se présente comme une possibilité de vivre et de donner une dimension davantage participative au projet. La permanence ouvre aussi à l'implication des habitants locaux dans la conception et la construction du projet et permet ainsi non seulement de valoriser le site qui se développe en tant que tel mais aussi de favoriser l'émergence de nouveaux liens émotionnels au lieu. Amandine LANGLOIS, *Processus de permanence dans la fabrique urbaine. Contribution d'une pratique de dessin in situ à l'émergence du lieu anthropologique*, s.l., 2018.

passent dans deux des villes les plus influentes de l'Europe et du monde, Paris et Londres. Notre intérêt pour ces deux villes repose sur leur potentiel d'influence sur d'autres villes globales, leur ouverture relative à l'expérimentation et la disponibilité de leurs espaces délaissés aussi bien que la volonté de leurs institutions publiques et privées pour permettre d'utiliser temporairement et d'expérimenter. Tenant en compte également les contrastes de la vie culturelle et de la donne socio-économique de leurs populations aussi bien que leurs besoins politiques, on observe ces deux cas qui surgissent et ont dirigé l'attention vers des approches novatrices d'autonomisation et de co-création citoyenne sous une dynamique spontanée à certaine mesure mais avec des claires lignes d'esthétique, d'efficacité et de portée. Paradoxalement quant à leur taille ou à leur reconnaissance internationale, ce sont des projets très locaux, à bas budget et, même s'ils contestent une idée hiérarchique de la gestion et de l'aménagement des espaces délaissés en ville – une dissension qu'ils partagent avec le mouvement des squats, dont nous considérons que ces projets sont héritiers –, l'esprit du lieu reste plutôt celui d'une proposition tout en prônant de réformer les façons actuelles de concevoir les espaces publics, les lieux de vie culturelle, de vie, de travail et de solidarité en ville. En élargissant la notion d'espace public, le collectif sert de facilitateur pour les échanges et de transmetteur des envies provenant des mondes artistiques, architecturaux, des structures sociales et des différents acteurs urbains.

Deux collectifs d'architectes/artistes européens seront observés, le collectif d'artistes/architectes hybride londonien *Assemble* et leur projet Granby Four Streets (dans le quartier de Toxteth dans la banlieue de la ville de Liverpool) et le collectif marseillais autonymé « ouvert » d'artistes/créateurs/urbanistes *Yes We Camp* et leur projet, Les Grands Voisins. Par proximité, nous avons choisi de se concentrer principalement sur une étude de cas dans la ville de Paris et se référer, bien que de façon moins détaillée, à l'étude de cas du collectif d'*Assemble*. Ces choix reposent aussi sur leur accessibilité pour une observation participante mais surtout sur l'intérêt du contexte dans lequel ils se développent et sur leurs processus de création et de maintien collectif d'un lieu à portée aussi bien socialement qu'esthétiquement engagée. Là où il y a un peu de précarité, une communauté active d'acteurs de la société civile et un terrain politique relativement

permissif, germent des possibilités de faire de l'urbanisme différemment, voire de redéfinir les limites du terme.

En comparaison avec des collectifs artistiques/architecturaux qui font des micro-interventions urbaines et d'autres projets temporaires, *Yes We Camp* et *Assemble* travaillent aussi de façon minimaliste et ludique mais leur modalité d'insertion dans la communauté est plus soutenue, longue et investie, quand bien même ils travaillent sur des projets temporaires. Il faut aussi prendre en compte qu'on s'est reposé sur les caractéristiques particulières des lieux qu'ils ménagent : ces tiers-lieux sont plutôt de design mais aussi culturels, axés sur le citoyen et alignés sur des logiques de développement durable. Ces endroits entendent créer du lien social : engagés, ils ne font pourtant pas de discours ni de manifeste non plus. Bien qu'il soit courant maintenant de parler d'initier des processus, il a été jusqu'à récemment peu courant de trouver des exemples comme ceux-ci où les artistes/architectes/concepteurs se sont chargés de dessiner des « processus de voisinage », même temporaires, autant voire davantage que de dessiner des espaces.

Les projets présentés dans ce travail sont des exemplaires appartenant à une dynamique unique de création d'ententes et constituent une arène de dialogue interdisciplinaire qui se transforme en actions concrètes dans les agendas publics. De plus, nous considérons que l'expérience de ces lieux peut être qualifiée selon une esthétique communicationnelle : l'expérience créative du lieu est *performative* et cela la dote d'une esthéticité particulière, capable d'ouvrir de nouvelles voies d'expérience, cognitives, symboliques, intersubjectives, et donc portant une communicabilité et une fonction du point de vue de la philosophie pragmatique. On pourrait dire qu'on a choisi ces cas parce qu'on considère que peut-être le point de vue d'esthétique communicationnelle avait été moins exploré, étant donné que ces exemples sont davantage traités dans le milieu de l'urbanisme (architectes, urbanistes, sociologues urbains ou encore politologues et géographes humains) ou même de l'art (historiens et critiques de l'art, entre autres).

Thématisant l'articulation éthico-esthétique, le dénominateur commun est l'immersion par les acteurs pendant une période déterminée dans un terrain délaissé afin

de l'investir et de faire émerger un écosystème autogéré. L'inflexion artistico-esthétique est présente, soit parce que les acteurs sont en contact avec des institutions de l'art qui reconnaissent leurs actions comme de l'art, soit parce que les projets croisent certains courants artistico-engagés. En tout, les projets que nous observerons sont des projets culturels se voulant endogènes (vernaculaires), ou susceptibles d'être autosuffisants au sein de la communauté dans laquelle ils s'insèrent. C'est sur la base de ces constats et de ces hypothèses que nous avons contacté un certain nombre d'artistes choisis soit pour leur implication explicite et directe dans un travail écologique, voire écosophique, soit en raison de leurs œuvres qui nous paraissaient stimuler et enrichir, ou simplement adhérer, aux quelques postulats qui avaient guidé la recherche.

Présentation du plan

Analyser les approches de ces « géo-artistes » ou « activistes » depuis la façon dont ils abordent la création d'un tiers-lieu culturel éphémère et communautaire nécessite d'être attentif à ce que l'éphémère et le communautaire dépendent des cultures et des espaces géographiques auxquels ils appartiennent, ainsi que les cercles sociaux et environnements politiques dans lesquels ils évoluent. Puisque nous nous intéressons à des lieux urbains, selon une approche pragmatique donc sensible au contexte, il était naturel de commencer par parler de l'espace général d'action, le champ de la ville. Ainsi nous proposerons des perspectives de la ville comme un terrain à approprier, créatif, pluriel, malléable, et nous commençons par des conceptions de société idéale (chap. 1). Nous définirons notamment les notions d'*espace public* et *tiers-lieu*, des notions importantes pour les conceptions de la ville créative, inclusive et performante que nous présentons. Ensuite, nous considérerons la ville comme terrain qui rendent manifestes différentes problématiques et qui mobilisent différents groupes de la société civile (chap. 2). Nous mentionnerons les squats artistiques, des prédécesseurs des tiers-lieux intermédiaires et des exemples concrets d'appropriation et de gestion collective d'espaces délaissés par des groupes artistiques revendiquant leur *droit à la ville*. Tout cela sans oublier le contexte historique et institutionnel qui a modelé les pratiques alternatives dans les espaces publics.

En nous rapprochant de notre corpus, nous nous intéressons à l'univers dans lequel les pratiques de notre corpus nous semblent s'inscrire. Un univers s'intéressant à la pratique – y compris à la mise en situation, la performance – à l'engagement et l'immersion directe sur un territoire, à la création par le biais de l'artisanat et de la participation, mais aussi à une esthétique éprouvée, une esthétique de l'expérience. Nous discuterons ainsi la notion de l'activisme artistique, une activité qui ambitionne d'être révolutionnaire, et qui en créant un affect, prétend déclencher un changement de comportement (chap. 3). Le mouvement conceptuel et l'implication artistique dans les affaires publiques ont fait émerger de nouvelles pratiques et de nouveaux questionnements sur la direction des affaires politiques et le rôle cognitif des acteurs et des actions culturelles et artistiques dans les transformations sociales. On regardera les variantes multiples d'implication dans l'espace public et on essaiera de les synthétiser en relation avec les pratiques qu'on observe dans notre corpus. Dans cette partie, nous allons rentrer dans les perspectives et les arguments de l'activisme artistique permettant de le valider en tant que pratique artistique mais aussi en tant que pratique efficace pour faire boussuler le regard et, parfois même en tant que pratique pertinente sur des sujets de pertinence éthico-sociaux (chap. 4).

Mais les pratiques ont besoin d'être présentées et les questionnements, redéfinitions et transformations d'être exemplifiés. Notre troisième partie commencera donc notre corpus. Les deux projets qui font partie de notre échantillon des pratiques d'activisme urbain en se servant de lieux désoccupés dans la ville pour faire émerger des projets de solidarité et d'inclusion créative seront analysés séparément. On s'interrogera sur les objectifs de mise à disposition de l'expérience participative et collaborative du lieu et les moyens mis en place pour maintenir et alimenter l'esthéticité de cette expérience. Notre participation ou expérience du lieu, nos entretiens avec les membres porteurs du projet, et le recueil d'informations de sources secondaires nous permettront de réfléchir sur l'expérience du lieu et de répondre à la question de l'*esthéticité* de l'expérience de ces projets.

Notre corpus comporte les tiers-lieux temporaires des Grands Voisins, entretenu par le collectif *Yes We Camp* (chap. 5), et Granby 4 Streets, géré par le collectif *Assemble*

(chap. 6), des exemples d'un investissement de redéfinition de la notion de l'espace public. On examinera ces exemples en tant que manifestations autonomes, prenant des libertés sur la grille urbaine⁴³ en défense non déclarée des droits d'association correspondant à une identité collective locale et une appropriation de la ville à travers l'immédiat accès de leur quartier. Pour contextualiser le phénomène de l'urbanisme interstitiel, vernaculaire, artiste, nous ferons un point rapide sur des groupes d'urbanistes *artistes* similaires (chap. 7).

Nous avons tenu à ce que la quatrième partie développe la notion d'expérience esthétique, car elle noue les notions que nous avons utilisées tout au long de notre travail : activisme artistique, urbanisme activiste, expérience esthétique, expérimentation et philosophie pragmatique. Nous assistons à une certaine déconstruction des critères esthétiques pour ensuite les reconstruire, aussi bien que des critères institutionnels qui concourent à qualifier ou non une production comme artistique. Dans la quatrième partie nous cherchons à réconcilier ces notions avec notre corpus en nous interrogeant sur leur capacité à apporter quelque chose au champ de l'esthétique. Ces pratiques s'articulent avec l'expérience esthétique, ancrée dans l'agir et l'implication des acteurs. Dans cette partie, on comprendra, selon le pragmatisme deweyien, que l'expérience esthétique se forme dans l'immersion collaborative dans ces tiers-lieux temporaires. Le lieu se pratique de façon individuelle et en collectivité et c'est l'harmonie des éléments collaboratifs, volontaristes et l'élaboration artisanale visuellement plaisante dans un espace-temps défini qui détermine l'esthéticité de l'expérience. Cette partie nous permettra aussi de réfléchir à l'engagement pratico-moral du projet d'un *lieu-permettant*. Enfin comment fonctionne le lieu selon une perspective esthétique-pragmatique ? Les différentes notions d'expérience et d'esthétique se confrontent à l'idée de la performativité d'un domaine artistique qui est activiste et d'un domaine de l'activisme qui peut se considérer comme artistique, un domaine qui est *affectif*.⁴⁴ Nous consulterons plusieurs travaux d'experts dans les domaines de l'art, de la philosophie esthétique, de l'anthropologie de la communication,

⁴³ Marcel RONCAYOLO, *La ville et ses territoires*, Gallimard, coll.« Collection Folio/essais », 1990.

⁴⁴ Stephen DUNCOMBE, « Does it Work? »..., *op. cit.*

de l'architecture, et de l'urbanisme.

Ainsi, l'enjeu de cette thèse consiste à penser les performances temporaires de ces urbanistes artistes de façon à ce qu'elles s'intériorisent comme des expériences esthétiques. Le *non fini* de l'expérience du lieu temporaire se connecte avec l'*infini* de l'imaginaire des gens qui les ont vécus et qui les ont fait vivre. Ce que nous font expérimenter les lieux non finis est en soi une boucle sans fin d'expérience et d'action, de fonctionnalité et de banalité, d'idéalisme et de pragmatisme.

PARTIE I. La ville

PARTIE I. La ville

« En créant la ville, l’homme se crée lui-même », entend-on dire lors de la rencontre *Supervilles* à Saint Denis en juillet 2016, une rencontre annuelle de discussion et de création au sujet des pratiques collectives autour de « la ville, l’espace public et sa transformation ». La rencontre fait partie du réseau *Hypervilles*, un événement qui réunit des acteurs de l’urbanisme temporaire et créatif pour partager, échanger et documenter des pratiques collectives de construction et de création d’espace-temps de convivialité dans une optique d’expérimentation et d’utilisation consciente de ressources matérielles. La ville pour ce type d’acteurs est « le terreau de rencontres innombrables et fertiles, gage d’un commun constructif et épanouissant. »⁴⁵

La ville nous intéresse parce qu’elle est une source abondante de capital humain ; en même temps qu’elle expose d’énormes besoins, elle permet des possibilités généreuses de croisements, la constituant ainsi en une mine foisonnante de créativité. Comme lieu de possibles, lieu de convergences d’énergies, de personnalités, l’espace urbain est toujours en train d’être modifié, réadapté.

Dans cette première partie, on présentera succinctement les conceptions qui font de l’espace urbain un territoire, un lieu de vie. On localisera les manifestations qui naissent des désirs des habitants de rendre l’espace plus accessible, plus convivial, plus égalitaire, plus habitable. On observera les conditions qui font émerger, exister et reproduire en ville ces projets de lieu.

Avant d’examiner l’expérience de ces lieux en ville, on s’interrogera sur l’expérience de la ville. Pour ce faire, on est allé consulter dans le premier chapitre des auteurs distingués sur le sujet tant questionné de la ville. Leurs questionnements prennent des dimensions anthropologiques, sociologiques, politiques, philosophiques. Dans notre

⁴⁵ *À propos | Hyperville*, <http://www.hyperville.fr/cabane-dedition/> (consulté le 27 août 2018).

exploration de la ville comme ancrage spatial, on commencera par la ville comme territoire partagé, avant d'aborder les notions modernes et postmodernes de la ville, la proclamation du droit à la ville par Henri Lefebvre présageant le profit du territoire urbain comme un *droit* citoyen. C'est l'idée par laquelle commence la section suivante, où l'on parlera des actions engagées par des communautés d'artistes qui cherchent à revendiquer un droit à la ville par le biais de l'*artivisme*.

Dans le deuxième chapitre nous présentons le concept de la friche artistique, une appropriation initialement illégale, aussi fondée sur un usage temporaire d'un espace inoccupé, qui s'est progressivement intégrée au projet urbain. Nous les observons comme des précédents d'appropriations d'un territoire par l'excuse de l'art, une opportunité d'interaction sensible. Il s'agit ici d'identifier certains contours d'une pratique de rapprochement aux espaces vacants de la ville, par le biais de l'activité artistique et culturelle. Les artistes squatters sont aussi des artivistes et ces espaces sont aussi des *contre-espaces*, se positionnant comme des alternatives, des espaces d'expérimentation, de liberté créative (des espaces de culture *off*⁴⁶) à côté de l'offre culturelle officielle dans la ville. À Paris notamment, les possibilités offertes par les initiatives de squats artistiques ont évolué pour s'assimiler dans le projet urbain, s'intégrant au discours d'innovation de la ville et répercutant sans doute sur les dynamiques de gentrification au moins de leur environnement immédiat.

⁴⁶ Selon le terme d'Elsa VIVANT, *Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines.*, Géographie, Institut Français d'Urbanisme - Université Paris 8, Champs sur Marne, 2006.

Chapitre 1. Des perspectives sur la ville

1.1 De la ville moderne à la ville postmoderne

Dans son ouvrage de 1965 *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Françoise Choay retraçait l'évolution des idées concernant la conception et la construction des villes. Critiques de l'industrialisation massive des villes provenant de la période de la révolution industrielle du XIX^e siècle, des penseurs défenseurs de l'humain tels que Marx et Engels (d'ailleurs précurseurs de la sociologie urbaine), mais aussi Ruskin, Proudhon, parmi d'autres, se sont prononcé contre les structures de production de masse dans tous les aspects de la vie urbaine. Pour Choay, les idéologies autour de la vie urbaine se divisent en deux périodes : le pré-urbanisme et l'urbanisme. Le pré-urbanisme se caractérise par une réflexion menée par des penseurs autour des progrès technologiques qui guident l'idéal de construction et de fonctionnement d'une ville. Soit ils considèrent, comme Le Corbusier, que les structures urbaines doivent conduire à un certain ordre pour la société car celles qu'ils contemplent sont en désordre. Soit, comme le voyaient John Ruskin, William Morris ou Ebenezer Howard, ils critiquent le modèle de la ville industrielle et prônent une conception communautaire de la vie urbaine avec un ordre organique de construction qui permet les échanges et essaie de trouver un équilibre avec la nature. Ces pré-urbanistes culturalistes privilégient ainsi le qualitatif au quantitatif dans leur conception de la ville.⁴⁷ Ils estimaient que les besoins culturels et l'intégration des habitants dans une communauté de participation démocratique étaient des besoins urbains primordiaux. Enfin, un autre courant de pré-urbanistes, dont Marx et Engels faisaient partie, voyait la société idéale comme une société sans classe, où seraient donc dépassées les différences économiques et culturelles entre la vie urbaine et la vie rurale.

L'urbanisme arrive, donc, dans la période où émergent les architectes-phares de la première moitié du XX^e siècle – on pense notamment à Le Corbusier en France, Walter Gropius du Bauhaus en Allemagne, Oscar Niemeyer au Brésil, entre autres dont les

⁴⁷ Françoise CHOAY, *L'urbanisme : utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Seuil, 1979, 446 p.

penchants politiques sont pourtant marqués du côté du parti communiste – qui tentent d’appliquer des idéaux industriels conçus pendant la période pré-urbaniste. Un contexte de fascination pour la machine aux débuts du XXe siècle, poussait une logique rationnelle de conception et de construction de la ville. La ville moderne, selon Le Corbusier, était comme une machine, où seulement l’ordre pouvait conduire à la liberté. Ces urbanistes reprennent l’idée de modernité de l’école progressiste, qui mettait en valeur les progrès technologiques de l’industrie et s’inspirait de l’esthétique de l’art d’avant-garde (futuriste soviétique en particulier) qui, quant à elle, mettait en valeur les machines en essayant de refléter ces idées dans la construction des villes à la façon d’assemblage des espaces standardisés. Pour cette école progressiste, la ville du futur a une esthétique plutôt géométrique et futuriste, répondant à des fonctions rationnelles et d’efficacité. Pour les urbanistes progressistes – comme Robert Moses aux Etats-Unis, considéré le « maître d’œuvre » du milieu du XXe siècle à New York –, les espaces en ville se construisent en séparant les différentes fonctions humaines – fonctions que d’ailleurs travaille Le Corbusier dans la Charte d’Athènes : un espace pour habiter, un espace pour travailler, un espace pour cultiver son corps et son esprit, circuler. La célébration de la modernité et de son industrie, de ses technologies, de ses nouvelles vagues artistiques se reflète sous la forme des villes et la façon dont on promeut ce style de vie moderne.

Réagissant à cette vague technocentrique, rationnelle, et retraçant une organisation sociale hiérarchisée, l’urbanisme postmoderne se libère de la fragmentation du modernisme pour aller vers la diversité et l’hétérogénéité afin d’admettre des formes plus libérales pour faire « de la culture ». Il faut noter que « la question postmoderne est d’abord un enjeu esthétique avant de devenir une question sociologique et philosophique. »⁴⁸ Les premières réactions postmodernes se manifestent d’abord dans l’architecture quand, dans les années 1970, on commence à combiner différents formes et styles dans le design architectural. Les moments de rupture esthétique dans le monde de l’urbain, comme dans le monde de l’art, sont marqués par le désir de couper l’esthétique d’équilibre prônée par

⁴⁸ Sébastien RONGIER *Modernisme et postmodernisme* dans J. MORIZOT et R. POUIVET, *Dictionnaire d’esthétique et de philosophie de l’art*, Armand Colin, coll.« Dictionnaire : Philosophie », 2007. P. 298.

le modernisme et d'introduire des fusions entre styles et modèles. D'une certaine façon, l'avant-garde artistique du début du XXe siècle – l'impressionnisme, le cubisme, le futurisme, le surréalisme, le mouvement Dada – sèment les bases de ce nouveau sceau postmoderne de questionnement, de rupture et d'hybridation. L'influence de Nietzsche⁴⁹ sur l'appréciation de l'esthétique par-dessus la raison et la science (en philosophie, c'est le pragmatisme qui prend ce tournant idéologique, on y reviendra) est aussi présente dans ce mouvement postmoderne. C'est le temps où Jean-François Lyotard annonce la fin de récits dogmatiques et universalistes et sa substitution pour une culture de masse, qui célèbre la diversité et le pluralisme mais qui répond aussi aux logiques de consommation associées à ce pluralisme libertaire. Les moyens de communication et de production industrielle ont changé les conditions matérielles de production et de distribution artistiques pour les convertir en des produits marchands qui provoquent un changement dans le rôle et la condition sociale et politique de l'artiste⁵⁰, ces moyens s'appliquent aussi à la conception et à la construction des villes.

De l'autre côté de l'école progressiste, les urbanismes culturalistes, portés notamment par Camillo Sitte, Ebenezer Howard, s'éloignent de la conception matérialiste des villes et reprennent les idées de design organique des prédécesseurs pré-urbanistes culturalistes, en accordant la priorité aux espaces d'échange entre habitants, aux rues piétonnes et aux espaces verts ainsi qu'aux espaces qui assurent un contact avec la nature ; des nuances de ces deux modèles ont été appliquées tout au courant du XXe siècle dans les villes européennes.

⁴⁹ Chez Nietzsche, la vérité s'appréhendait par le biais du sensible et non pas de la raison. « L'art vaut plus que la vérité » donne poids à la valeur de l'apparence artistique parce qu'elle exalte la réalité, en créant de nouvelles perspectives et de nouveaux champs de possibles dans l'existence. L'art est ainsi le grand incitateur et moteur de la vie. Frédéric NIETZSCHE. *Fragments posthumes*, XVI, 17 P. 4 cité par Benoît QUESTE, « Le statut de l'apparence et le conflit entre l'art et la vérité chez Nietzsche », *Le Philosophoire*, 18-3, 2002, p. 175-190.

⁵⁰ Gillian Borland PIERCE, « Lyotard's Anti-Aesthetics: Voice and Immateriality in Postmodern Art », *Postmodern Culture*, 14-3, 29 juillet 2004, <https://muse.jhu.edu/article/171273>.

Les vagues de radicalisme politique des années 1960 – dont les mouvements étudiants et les grèves massives en France en 1968 sont les plus connus – en rupture avec les forces capitalistes suscitent des façons nouvelles de repenser la pertinence de la pensée marxiste dans la deuxième période du XXe siècle. Le contexte de *Realpolitik* et de laisser-faire économique qui les suit, mené par des gouvernements de droite, dont des figures remarquables comme Margaret Thatcher et Ronald Reagan, redirige la machine de production de villes vers des logiques d'économie libérale, accordant une priorité au commerce, au secteur privé et à l'automobile. Dans ce contexte, certains auteurs⁵¹ considèrent que les idées postmodernistes servent de point intermédiaire entre le radicalisme révolutionnaire des mouvements de gauche des années 1960 et les cadres géopolitiques néolibéraux.

En revanche, Foucault insistait sur le besoin d'une pluralité de voix dans les dynamiques de pouvoir, de relations de proximité dans les différents contextes. Les actions micropolitiques et les contestations pluralistes, hybrides et dynamiques étaient pour Foucault les seules capables d'affaiblir le système réprimant du capitalisme.⁵² Les mouvements civiques des années 1960 et 1970 récupèrent cet idéalisme pour le local et le pouvoir de la pluralité. Les mouvements de contre-culture opposant les idées modernistes de progrès pendant les années 1960 voulant sortir des logiques hiérarchiques pour se recentrer sur l'individu, l'unique et le divers se sont répandus dans de nombreuses disciplines. Provenant des milieux académiques, des institutions d'art, le mouvement antimoderniste se propose comme une antithèse aux valeurs rationnelles menant les lignes de développement sociétal, valorisant le spontané, le fluctuant, l'inclusif, la diversité, la participation, l'inclusion, l'éphémère. Ce contexte de bouleversement fait de la ville un

⁵¹ Mohanty, par exemple, évoque le souci du pluralisme apolitique postmoderniste en disant qu'il alimentait de fait des logiques libertaires du marché, nuisant aux avances des discours égalitaires de la gauche. « Le danger est que la culture intellectuelle produite par cette convergence ne domestique en réalité les différences de pouvoir, transformant les projets systémiques de résistance en actes privés, marchandisés, de rébellion. » Chandra Talpade MOHANTY, « Traversées féministes transnationales : du néolibéralisme et de la critique radicale », *Les cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, 1 janvier 2015, n° 20.

⁵² Michel FOUCAULT, « The Subject and Power », *Critical Inquiry*, 8-4, 1982, p. 777-795.

espace de création insolite, autant pour des artistes que pour d'autres agents créatifs. Les artistes explorent les rues, les terrains et les bâtiments désaffectés comme des espaces de travail en échange de l'atelier. L'investissement dans ces lieux urbains commence à façonner une nouvelle facette de l'art contemporain, où l'œuvre se produit et s'expose, proche d'un contexte qui co-construit l'œuvre et lui donne son sens. L'art commence à sortir de son contexte usuel – les ateliers, les galeries et les musées – et se rend disponible en dehors des logiques de marché de l'art. En changeant de lieu de création et d'exposition, il adopte de nouvelles formes et s'approprie des nouveaux médiums ; il n'est plus que plastique, il peut être aussi conceptuel⁵³, éphémère, il peut être une performance aussi bien qu'une installation, il acquiert un nouveau langage pour se définir, il devient plus ouvert et variable, et ne concerne plus seulement les artistes et le monde de l'art, mais aussi une société qui conteste l'état du monde. Issues de cette génération d'artistes conscients de la société du spectacle, comme l'a définie Debord, les œuvres de cette période postmoderne prennent les rues et se servent des médias commerciaux pour se manifester. Elles incorporent le médium électronique, les affiches, le graffiti pour détourner des messages des pouvoirs publics et des médias, prenant racine dans un contexte sociopolitique et culturel.

« Anonyme, éphémère, échappant à l'autorité du système de marché, l'œuvre d'art trouve avec la rue une union idéale pour se perdre parmi les signes qui peuplent le trajet quotidien du citoyen, en attirant son regard sur des formes d'expression visuelle critiques qui renvoient à la réalité politique et sociale contemporaine [...] »⁵⁴

⁵³ Issu des années 1960 et populaire jusqu'aux années 1980, l'art conceptuel ne doit pas forcément incarner une forme physique quelconque. L'art est d'abord une idée/un concept et, par conséquent, son matériau de base est le langage. L'activité artistique est donc une enquête sur la notion et le sens de l'art et ce qui se produit physiquement lors de cette enquête ne sert que comme un objet de démonstration d'une idée plus large concernant la définition de l'art d'un artiste. E. Lucie-Smith, *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms*, op. cit. P. 62

⁵⁴ Elvan ZABUNYAN, *L'espace urbain, lieu artistique alternatif ?*, J. MORIZOT et R. POUIVET, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art...*, op. cit. P. 451.

En urbanisme, la vision postmoderniste du monde changeant rapidement durant la deuxième moitié du XXe siècle se traduit par un retour aux valeurs d'esthétique et de confort, par la volonté de concilier la pluralité de voix qui s'est manifestée durant la période de radicalisme politique des années 1960 ; elle recherche un milieu plus juste entre les politiques néolibérales des années qui suivent. Le postmodernisme observe des relations complexes, mobiles, et à des niveaux plus bas. Les fusions avec différents types de productions culturelles et la dissolution des échelles hiérarchiques sont des forces conductrices de cette dynamique postmoderne. Par ailleurs, la philosophie de l'action, la pensée pragmatiste, la participation et la performance deviennent de plus en plus le cadre adéquat pour comprendre ce contexte. On insiste ainsi sur la pertinence du processus dans l'ère postmoderne. Dans les sections suivantes, nous verrons comment ces forces conductrices mènent à une nouvelle répartition de rôles dans le projet urbain, participant à rééquilibrer les rapports entre société civile, acteurs publics, acteurs privés et citoyens.

Un changement de la tendance depuis les années 80 jusqu'à maintenant se voit durant la dernière décennie dans la densification des villes. Même dans certaines villes aux Etats-Unis, pays largement connu pour le développement de ses banlieues et ses villes largement étendues, la tendance d'étalement urbain paraît se renverser.⁵⁵ Les conséquences des années de révolte de 1960 et 1970 commencent à se voir dans les idées du nouvel urbanisme en pensant nouvellement de la qualité de vie dans les villes. Certains auteurs soulignent aussi que les communautés précarisées de la ville – souvent comportant des immigrants qui habitent aux marges des villes – ont constitué une force importante de

⁵⁵ Des urbanistes et des sociologues américains ont écrit sur la banlieue aux années 1970 comme un environnement capsulaire et inhospitalier à la formation d'un tissu social prospère et également favorisant la ségrégation sociale et les inégalités. Ce constat inspire, aux années 1980, le courant du nouvel urbanisme préconisant une restructuration des politiques publiques afin de faire lieu à des espaces piétons, des transports publics et des espaces publics plus facilement accessibles apparaît dans des villes comme New Jersey, New Haven, Miami, San Antonio, Memphis et dans plus de 600 autres villes américaines. Lewis MUMFORD, *The Urban Prospect: essays*, s.l., Harcourt, Brace & World, 1968. Aux Etats-Unis et « Gérard Baudin et Philippe Genestier (sous la dir. de) : Banlieues à problèmes. La construction d'un problème social et d'un thème d'action publique - Persée », https://www.persee.fr/doc/espos_0755-7809_2003_num_21_3_2110_t1_0555_0000_1. parmi d'autres en France.

valorisation d'espaces communs délaissés.⁵⁶ Observer la façon dont certaines populations à basses ressources font usage et interagissent avec l'espace⁵⁷, souvent de façon relationnelle et bricolée, nous permet d'expliquer le début de l'intérêt pour la protection et la réappropriation des espaces publics ; mais également d'autres facteurs, comme l'intérêt croissant pour les idées écologiques et les idéaux de villes plus humanistes et créatives peuvent expliquer en partie la transition vers de nouvelles formes d'urbanisme.

1.1.1 De premiers projets de villes utopiques

L'urbaniste Peter Hall revisite les théories anarchistes dans son étude de généalogie idéologique de la planification urbaine moderne défendant une transition socio-économico-écologique. Des premières conceptions d'un mouvement de planification urbaine axé sur l'enclave nature et communautarisme ont été évoquées par des intellectuels anarchistes comme Charles Fourier, Robert Owen et Ebenezer Howard, qui se prononçaient pour « une société fondée sur la coopération volontaire entre les gens, qui vit et travaille dans un petit État autonome ».⁵⁸ L'utopie collaborative du théoricien socialiste Robert Owen – un des pionniers de l'utopisme socialiste – promouvait l'installation de communautés coopératives. Entrepreneur anglais des débuts du XIX^e siècle, sensibilisé aux conditions de travail de ses ouvriers, Owen promeut la constitution de coopératives et d'associations, des

⁵⁶ M. DAVIS, *Magical Urbanism: Latinos Reinvent the US City*, Verso, coll.« Haymarket series », 2001. Et aussi Julien DAMON, « 9 – Quartiers sensibles et politique de la ville. Réflexions rétrospectives et prospectives » dans *Questions sociales et questions urbaines*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 2010, p. 255 - 278.

⁵⁷ L'activiste et professeur Stephen Duncombe disait que, pour comprendre l'histoire de l'activisme créatif, on doit commencer par les populations les plus vulnérables et marginalisées, qui sont celles qui ont toujours été les premières à utiliser la culture comme leur arme de défense et protection. Exclues des systèmes judiciaires et politiques, les populations marginalisées ont eu la créativité comme seule ressource à leur disposition. La culture dominante apprend et se nourrit des productions culturelles de ces gens exclus de la société. Et, d'après Duncombe, apprendre d'eux est l'une des choses les plus importantes qu'on peut faire en ce moment. CENTER FOR ARTISTIC ACTIVISM et Sarah J. HALFORD, « Creative Resistance 1: What is Artistic Activism? »

⁵⁸ Peter HALL, *Cities of Tomorrow: An Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century*, Wiley, coll.« Cities of Tomorrow: An Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century », 2002. p. 3.

acteurs intermédiaires pouvant faciliter la médiation entre les ouvriers et leurs patrons. Pour Owen, l'éducation est primordiale pour une société démocratique harmonieuse et il investit également en l'éducation primaire. Pionnier du mouvement coopératif, il défend un idéal de communauté qui développerait une expérimentation d'espaces fusionnant vie privée et vie publique.

La vision utopique d'Owen s'inspire du *phalanstère* de Charles Fourier. Féministe et libéral⁵⁹, Fourier pensait à un espace de vie et de travail multifonctions, mêlant les activités productives avec les activités de socialisation et de loisir. Le loisir et, plus concrètement, les passions, faisaient partie de la doctrine sociale de Fourier. Fourier estimait que la liberté sexuelle et une conception plus ouverte et sociale du comportement reproductif faisaient partie d'un modèle de vie communautaire saine et harmonieuse. Il dessine donc un modèle expérimental d'espace de vie en communauté pour une population de 1620 membres, constituant parmi d'autres une bibliothèque, des écoles, des lieux de vie commune et de travail dans un cadre de principes et de règles sociales – dont la « loi de l'attraction passionnée », destinée à éliminer l'institution du mariage et de la famille nucléaire – qu'il considère essentielles à une vie communautaire saine, productive et résiliente.⁶⁰ Fourier voyait dans sa conception d'un nouvel ordre social, qu'il fallait organiser le travail autour du plaisir – sensuel et esthétique – et il observait que la meilleure façon de produire du travail de qualité est de prendre du plaisir dans l'activité productive. L'économie circulaire du lieu devrait créer des coopératives de travail divers et la division des tâches de maintien du lieu de façon volontaire et raisonnablement égalitaire. Il entendait que sa notion de « phalanstère » se dissémine de façon organique, par la force d'exemple, ou par force d'attractivité du lieu et de ce qui est en train de se faire à l'intérieur. Sans doute, Fourier concevait une forte dimension *performative* dans sa « théorie concrète » d'ordre social. Le regard du visiteur du lieu est pris en compte dans les remarques de Fourier, « le Phalanstère tire en effet nombre de ses caractéristiques

⁵⁹ Fourier estimait que l'évolution de la condition des femmes devrait être une des forces motrices du changement social.

⁶⁰ Denis CLERC, « Charles Fourier : l'utopie du phalanstère », *Alternatives Economiques*, no 189, 1 février 2001, <https://www.alternatives-economiques.fr/charles-fourier-lutopie-phalanstere/00023260>.

organisationnelles et architecturales du fait qu'il est conçu pour être montré comme un spectacle », écrit Pierre Mercklé, « [...] le Phalanstère doit être le lieu de réconciliation des deux principes actifs de la réalisation de l'idée : la vérité d'une part et l'attraction d'autre part, le *bon* et le *beau* »⁶¹. Ainsi Fourier décrit le *phalanstère* comme « transparent, mais imperméable », il devait être conçu architecturalement aussi pour *séduire* de potentiels utilisateurs et pour les convaincre de la réussite de cette expérimentation.

Pour sa part, Ebenezer Howard, urbaniste britannique de la fin du XIX^e siècle et début du XX^e, décrit son modèle social idéal dans sa vision de ville-jardin (*Garden Cities of To-morrow*, 1902). La ville-jardin de Howard est composée de communautés auto-suffisantes comportant un nombre réduit de membres ; chacune avec ses propres fermes, industries et administration et concentrant logement, activité industrielle et activité agricole à l'intérieur de ses limites, l'intention étant de tenter d'équilibrer les notions de vie urbaine et de vie de campagne. Elles étaient aussi à proximité des villes afin de pouvoir profiter de salaires plus élevés et des activités urbaines tout en restant proche de la nature. Sa pensée se basait sur ce qu'il observait ce qui était en train de se former à l'époque, où communautés de socialistes utopiques, socialistes agraires, sectaires et anarchistes s'installaient dans des communautés rurales, aux marges des urbanités industrialisées ; en même temps, il avait conscience de la situation de pauvreté des ouvriers agricoles, et la meilleure condition économique dans les villes, qui en même temps étaient surpeuplées. L'idée d'une banlieue⁶² semblait un entre-deux approprié pour répondre aux désirs de refuge de la cité industrielle. Également, l'idée de *community-building* (d'inspiration communaliste de Fourier et d'Owen, par exemple) semblait être à la mode. Howard développe son projet comme une communion entre les modes de vie urbaine et de la campagne. L'idéal pour

⁶¹ Pierre MERCKLÉ, *Le Phalanstère*, <http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article328#nh11>, mars 2006 (consulté le 6 juillet 2019). Voir aussi Pierre MERCKLÉ, « La " science sociale " de Charles FOURIER », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2006, n° 15, n° 2, p. 69-88.

⁶² Lewis Mumford avertissait de la mauvaise conception de la ville-jardin de Howard consistant à n'y voir qu'une simple banlieue. Le projet de Howard voulait intégrer la vie en communauté dans des conditions qui ressemblaient à celles de la ville et, également, de la campagne. La ville-jardin pensait à des structures de volontariat entre les membres et à des façons de faciliter l'implication et la coopération entre eux.

Howard était que ces communautés restent limitées en nombre d'occupants, afin d'assurer une meilleure administration intérieure. Sa ville-jardin⁶³ était aussi une ville sociale, et par conséquent, il voyait l'importance de se concentrer sur les processus sociaux pour la mettre en place ; faire des expérimentations de systèmes économiques et de copropriété communale, mélanger les métiers dans l'espace de vie commune. L'idée pour Howard était de pouvoir convaincre les gens des bienfaits pratiques des équipements collectifs (centres de loisir et de vie communautaire : jardins, crèches, écoles, commerces, centres de pratique religieuse) et de la vie communautaire, au contraire d'un cadre de vie individualiste. Elle a été reprise par plusieurs urbanistes depuis.⁶⁴

Des penseurs comme Howard, Owen et Fourier sont considérés fondamentaux pour la pensée du socialisme utopique. Convaincus que le dessin de l'espace construit avait une influence directe sur la santé de sa population ils accompagnent les modèles de planification urbaine être d'une charte de vie communautaire active⁶⁵. À la base de leurs projets, une mise en œuvre de leurs idéaux de société fonctionnant par la coopération volontaire, l'éducation, l'entre-aide et le mélange de métiers et de fonctions était primordiale. Ces visions ambitionnaient une vision alternative de la vie urbaine jusqu'à cette époque-là. La pratique autogérée, expérimentale, de structure libre, égalitaire et spontanée consiste de fait en une critique d'une croissance capitaliste illimitée qui se voyait déjà à la fin du XIXe siècle, l'ordre économique et politique de surproduction et de

⁶³ Peter HALL, *Cities of Tomorrow: An Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century...*, op. cit. p. 91 - 109

⁶⁴ Le penseur anarchiste et urbaniste anglais, Colin Ward (1924-2020), s'inspire des concepts communautaires de Howard, et plutôt que défendre une notion totalisante d'anarchisme, il opte pour des expériences de petite échelle dans le domaine de l'autogestion associative. Il teste les principes d'autosuffisance et d'autogestion dans ses « plotlands », des petites parcelles auto-construites et gérées de façon non hiérarchique. John C. Turner a été aussi influencé par l'idée d'auto construction et écrit *Housing by the People* en 1976 dans un essai de proposer des options de construction pour des populations appauvries. Saul NEWMAN, « Postanarchism and Space: Revolutionary Fantasies and Autonomous Zones », *Planning Theory*, 10-4, 1 novembre 2011, p. 344-365.

⁶⁵ D.S. DE LA PEÑA, *Experiments in Participatory Urbanism: Reform and Autogestión as Emerging Forms of Urban Activism in Barcelona...*, op. cit. de la Peña p. 40-50.

surconsommation entraînant des rapports inégalitaires entre les individus et des utilisations excessives de ressources naturelles.

Adhérant aux utopies communautaristes, l'écologiste américain Murray Bookchin⁶⁶, réinterprète la vision de l'anarchisme dans une société qui s'autogère. Il observe que les grands problèmes écologiques ne peuvent pas être résolus sans une profonde transformation sociale, politique et économique. Au contraire des visions environnementales de « capitalisme vert », il fallait suivre la voie opposée à celle du capitalisme et tester des systèmes d'anti-productivisme ; un *municipalisme libertaire*, évoque-t-il, basé sur un système démocratique égalitaire et éthique.⁶⁷ Grand lecteur de Castoriadis, Bookchin rappelait que « la liberté c'est l'activité », une activité qui est autonome et en harmonie avec la vie individuelle et collective. Le nouvel urbanisme, mouvement qui naît aux Etats-Unis, se prononce pour un communautarisme similaire à celui des villages. La ville-village voulue par les nouveaux urbanistes rappelait ce qu'Owen, Howard, Fourier et Bookchin défendaient : une dynamique de coopération volontaire et d'entre-aide, dans un cadre de symbiose avec la nature.

Dans les remarques finales de son étude généalogique des idées de planification urbaine, Peter Hall attire l'attention sur ce que « la plupart de ces idées, même si elles n'avaient aucune possibilité de se concrétiser au début, étaient essentiellement le produit d'activistes, de ceux qui font ce monde. Tôt ou tard, souvent tôt, leurs créateurs ont

⁶⁶ Fasciné par le mouvement anarchiste en Espagne, Bookchin s'intéresse aux écrits de l'école de Francfort, qui critiquent la séparation entre moyens et fins dans un esprit utilitariste. Bookchin observe le développement urbain à la moitié du siècle dernier, celui-ci concentrait déjà les centres de production en dehors de la ville. Dans *Notre environnement synthétique* (1962), il dénonce la dynamique de surproduction et des urbanités isolées des moyens de production et des conséquences écologiques que ces moyens entraînent. Il prévient déjà des catastrophes écologiques provoquées par une production capitaliste débridée (*Crisis in our Cities*, 1964). Ensuite, il adopte une vision anthropologique et étudie les sociétés égalitaires auto-gestionnaires. Il soutient que la véritable pensée écologiste est une pensée intégrale et soutient l'écoanarchisme et un mouvement de municipalisme libertaire.

⁶⁷ J. BIEHL et M. BOOKCHIN, *The Politics of Social Ecology: Libertarian Municipalism*, Black Rose, 1998.

abandonné le discours ou l'écriture pour l'action ». ⁶⁸ Concentrant leurs efforts sur de petites communautés, et non pas sur le projet de transformation de la société en entier, l'utopisme communautaire, ⁶⁹ s'appuyait sur l'idéal de la coopération volontaire et l'autosuffisance des petites congrégations, des efforts à niveau micro en ayant l'espoir de se répandre à une plus grande échelle. « Détruisons au moyen de la réalité douce, permanente et contraignante que nous construisons », disait le pacifiste anarchiste allemand Gustav Landauer. ⁷⁰

1.1.2 La ville globale : une ville plus diverse et efficace

L'espace urbain est en train de se *dénationaliser*. ⁷¹ L'importance de la connectivité et de la communication, les technologies de transport et de l'information qui s'améliorent et qui deviennent de plus en plus sophistiquées et accessibles aux classes moyennes en sont des forces vectrices. Les développements de cette communication amplifiée et répandue dans tous les secteurs sociaux contrecarrent de fait les effets inégalisateurs du développement urbain privatisateur. En même temps, les grandes villes deviennent l'objet de nouvelles vagues d'immigration internationale, de nouvelles revendications des citoyens, de nouveaux échanges et rapports de pouvoir. Saskia Sassen, sociologue urbaine, utilise le terme de *ville globale* pour décrire précisément les tendances que suivent les grandes villes depuis une vingtaine d'années.

Le « strictement national » devient moins important dans le cadre de la ville globale. La vision de la ville globale de Sassen inclut la vision d'un amortissement du cadre national pour faire place à des unités transfrontalières, jouant un rôle important dans le

⁶⁸ P. HALL, *Cities of Tomorrow: An Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century...*, *op. cit.* p. 6

⁶⁹ À la différence des anarchistes classiques comme Pierre-Joseph Proudhon ou Mikhail Bakounine, qui voyaient la prise en main des coopératives des ouvriers à une échelle nationale. L'autogestion des coopératives ouvrières était, d'ailleurs une idée de Proudhon. D.S. DE LA PEÑA, *Experiments in Participatory Urbanism: Reform and Autogestión as Emerging Forms of Urban Activism in Barcelona...*, *op. cit.*

⁷⁰ E. LUNN et Paul Avrich Collection (Library of CONGRESS), *Prophet of Community: The Romantic Socialism of Gustav Landauer*, University of California Press, 1973. p. 244.

⁷¹ Saskia SASSEN, « Introduire le concept de ville globale », *Raisons politiques*, no 15-3, 2004, p. 9-23.

monde de transactions globales et des économies d'agglomération. Les villes globales font partie de ce que Sassen voit comme une *grille globale* où se passent les échanges économiques et politiques les plus conséquents dans le monde. Les affaires financières et politiques des villes globales impactent fort le reste du monde. La ville globale concentre une variété de phénomènes et de mouvements qui résultent des forces économiques transfrontalières. Elle est aussi le reflet des processus majeurs qui prennent place dans le paysage socioéconomique et économique-politique. En même temps qu'elle concentre des parties importantes de la richesse globale, elle concentre également les personnes les plus défavorisées de la population mondiale. « Le concept de ville globale permet d'insister sur les composantes stratégiques de l'économie globale plutôt que sur les dynamiques homogénéisantes, à la fois plus étendues et plus diffuses, qui sont généralement associées à la globalisation des marchés de consommation. »⁷² Sassen utilise cette notion aussi pour jeter la lumière sur les aspects inégalitaires de l'économie globale. La ville globale tend à repousser les populations les plus fragiles dans ses marges, approfondissant l'inégalité et la marginalisation des populations en les poussant vers des espaces moins souhaités. « La ville a toujours attiré et rejeté, rassemblé et séparé les hommes, les activités et les richesses »⁷³, rappelle Luc Gwiazdzinski, géographe.

Ces réseaux transfrontaliers sont non seulement d'ordre commercial mais aussi migratoire. La ville globale reçoit des représentants de différents secteurs et est le cadre principal des échanges transsectoriels qui importent pour l'économie et la politique mondiale. Sans doute, les mobilités accrues posent de nouvelles questions sur le vivre ensemble dans ce grand monde urbain. Pour Sassen, c'est nécessairement la ville globale qui va capter les réponses à des besoins imminents des secteurs défavorisés de la planète. Le système global se nourrit de l'activité toujours foisonnante de ces villes globales. La ville globale est le terrain approprié où les solutions globales se testent, s'adaptent, s'améliorent et servent de modèle pour le reste des villes au monde.

⁷² *Ibid.*

⁷³ ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places? ..., op. cit.*

1.2 La ville humaniste, créative et performante

On trouve dans différents ouvrages de sociologie urbaine le constat de la ville cosmopolite comme espace autorisant le développement d'idées non traditionnelles qui fournissent un terrain fertile pour l'innovation dans divers secteurs. La ville créative, telle que vue par Elsa Vivant, sociologue urbaine, accompagne des espaces souples, ouverts à l'expérimentation et à la création et permettant une mixité d'usages et la rencontre de diverses personnes et disciplines. Cette ville créative conteste aussi les idées dominantes du capitalisme bourgeois. Des acteurs se réunissent autour de leur insatisfaction quand aux lacunes du système et, selon un courant d'auteurs⁷⁴, les résistances exprimées vis-à-vis d'un fonctionnement « libéral » de la ville sont à l'origine d'une nouvelle vague d'*ambiances urbaines créatives*.

Les notions de beauté et de l'expérience s'utilisent souvent dans la culture de la consommation. Pour certains, dont le théoricien urbain Richard Florida, la ville créative inclut le paradigme contemporain des villes *smart* (intelligentes), dynamiques, ouvertes et résilientes, produit de leur fort *capital créatif*. L'activité culturelle et créative est maintenant préconisée comme devant faire partie de l'expérience quotidienne de la ville. Le rôle de l'économie de l'expérience ou l'économie culturelle, dépeint notamment par Florida (2002), Landry (2005), Blum (2003), entre autres, associe les idées et les efforts de plusieurs domaines (sociologie, anthropologie, économie, architecture) pour mettre la culture et la créativité au milieu de la transformation économique de la société.

Jane Jacobs, une autre icône des urbanistes et sociologues urbains contemporains, insistait sur l'intérêt du processus social d'interaction dans l'espace urbain, et donc sur le dessin de structures physiques facilitant cette interaction. Provenant d'une perspective extérieure à celle des architectes ou même des urbanistes (journaliste, elle n'était ni l'un ni l'autre), une vision humaniste, participative et inclusive était proposée pour construire les villes. Elle s'opposait à la vision des grands architectes de l'époque (dont Robert Moses et

⁷⁴ Dont Vivant, 2006; Peck, 2005; Florida, 2005; Martinez, 2002; Shearmur, 2005.

Le Corbusier) de renouveler les villes en construisant des blocs de tours résidentielles parce qu'elle croyait que cela étouffait justement ce qu'ils cherchaient à produire : de la qualité de vie. Pour elle, ces espaces résidentiels allaient à l'encontre d'une vie sociale dynamique et de communauté et créaient des séparations qui approfondissaient les inégalités dans les grandes villes. Selon Jacobs, la recette de la bonne qualité de vie urbaine était dans le design conçu pour favoriser l'interaction sociale, les usages mixtes, la proximité avec les autres et le contact humain au quotidien : ce qui rend les citoyens plus humains. Même si l'intention de Le Corbusier et de Moses était la même à l'origine, la vision de Jacobs ne concevait pas qu'une vraie interaction pouvait être rendue possible grâce aux dessins modernes des grandes tours résidentielles de Le Corbusier. Le trottoir, pour Jacobs, était l'endroit d'interactions citoyennes par excellence ; et c'était ce qui d'après elle devrait être cultivé en premier lieu, et non pas rasé, comme le croyaient Moses et Le Corbusier. Sa pensée humaniste des trottoirs et, en général, de l'espace public urbain continue à inspirer des générations d'urbanistes et d'architectes décidés à faire des villes plus humaines et accueillantes. Le genre de développement urbain non interventionniste qu'elle propose dans ses écrits repose sur l'idée, radicale à l'époque, que les villes sont formées de petites itérations d'interactions citoyennes soutenues pendant de longues périodes, de façon organique. Dans sa vision de la ville, les préférences individuelles de ses habitants doivent arriver à se conjuguer pour former un bien commun.

En ce qui concerne l'épanouissement du citoyen (et de l'humain en général), l'urbaniste primé Charles Montgomery insiste sur le fait que la qualité des interactions que nous effectuons avec les autres est étroitement lié au sentiment de bonheur de l'individu que nous sommes. Les individus les mieux socialement connectés sont aussi les plus résilients, les plus productifs et vivent plus longtemps. Montgomery affirme que la qualité du lien social, dont la base de la confiance est primordiale, permet de hausser la qualité de vie des ménages, des quartiers, des villes, des collectivités et est alors fortement corrélée avec la croissance économique. « Les villes heureuses se caractérisent par des citoyens qui se font confiance. Le niveau de confiance a un impact direct sur la productivité des

individus et le dynamisme économique en général »⁷⁵. En outre, il signale que « les parcs, les routes, les bâtiments et toutes les structures de la ville sont des structures émotionnelles »⁷⁶, c'est-à-dire que les systèmes et la forme dont nos villes sont dessinées vont fortement influencer sur la manière dont on se sent et la manière dont nous nous faisons confiance et dont nous interagissons les uns avec les autres. Plus les structures urbaines sont *amicales*, plus elles provoquent d'impressions positives chez nous, plus nous nous sentirons à l'aise pour socialiser au sein des constructions urbaines. Des quartiers dessinés pour avoir une certaine densité, où l'on peut marcher, qui présentent des usages et des ambiances diverses, avec des espaces verts et qui facilitent le contact et l'interaction entre les gens sont ceux qui sont capables de semer des relations de confiance et de rapports sociaux entre les gens. Proximité, confiance et capacité d'agencement sont les éléments de qualité de vie en ville les plus souhaitées par les populations urbaines contemporaines, selon Montgomery.

Du côté francophone, des collectifs associatifs dont le Collectif Richesse reprennent certaines des idées de l'économiste Jean Gadrey sur la question de la réévaluation de nos idées du bonheur et de la notion de richesse dans une rencontre organisée en 2006 s'appelant « Le PID - Produit intérieur doux : Et si on choisissait d'être heureux ? », où l'on parle d'incorporer l'idée d'être heureux en tant qu'acte *politique* afin d'aiguiser la recherche de ce qui compte vraiment pour nous en tant qu'individus sociaux, que citoyens. La position du PID amène à réfléchir sur les notions de richesse alternative, non marchande, des transactions bénévoles et par le biais du relationnel qui, Gadrey le soutient, est capable de hausser la qualité de vie des individus.⁷⁷

Ajoutons que la valeur de la théâtralité de la ville se répand chez les urbanistes et les administrateurs municipaux. La ville performante est une ville active, accueillante, qui effectue, qui exécute, qui agit en utilisant une somme d'énergies. Mais la ville n'est que

⁷⁵ Charles MONTGOMERY, *Happy City: Transforming Our Lives Through Urban Design*, 1. ed., New York, NY, Farrar, Straus and Giroux, FSG, 2013, p. 131.

⁷⁶ *Ibid.* P. 30.

⁷⁷ Jean GADREY, *Adieu à la croissance - Bien vivre dans un monde solidaire: Bien vivre dans un monde solidaire*, Les petits matins, coll.« Alternatives économiques », 2012.

performante que lorsque l'espace le permet, quand les citoyens façonnent et incarnent l'espace civique qui leur est commun et qui leur appartient. L'expérience de performance de la ville dépend alors de l'accès que ses citoyens ont à l'espace, un droit inhérent à une société démocratique qui exige la participation de ces citoyens pour fonctionner. Profiter de l'espace de la ville – en l'occupant, en le modifiant, en y investissant du temps – est une des façons les plus puissantes de la rendre « performante ». De Certeau parlait de *saisir la texture* de la ville en marchant dans ses rues, par exemple. Le pouvoir que confère Michel de Certeau au piétonnisme par exemple, dans le chapitre VII de son œuvre *L'invention du quotidien*, est un moyen postmoderne et indirect de résistance aux structures de pouvoir métropolitaines. L'action individuelle et contributive des citoyens anime le théâtre de la ville. Les transactions, les relations qui se tissent, les échanges, les accidents liés au contact avec l'un et l'autre produisent cette création d'ensemble.

Ces manières de faire la ville, par les idées, par les réinterprétations des espaces sociaux urbains rappellent les *grammaires de la ville*, que proposait Marcel Roncayolo⁷⁸ ; pour lui la construction de la ville est primordialement un phénomène culturel, elle se fait par le vivre, par le faire de ses habitants. En actes des valeurs, aspirations, désirs et imaginations collectives et individuelles des citoyens. À travers la mémoire, l'imagination et la créativité, la théâtralité permet de créer de nouveaux liens avec l'espace urbain, ses usagers et ses concepteurs. Les émotions de diverses sortes, les passions, les désirs, les motivations sont valorisées dans les espaces performatifs urbains. Certains auteurs avertissent⁷⁹ pourtant qu'il faut faire attention à ce que cette théâtralité ne reste pas seulement dans le spectacle, dans la façade des images qui, vidées de valeurs qui feraient d'elle une véritable interaction sociale, ne font que véhiculer des attitudes de consommation. Quand la ville devient accessible à ses citoyens, elle devient malléable, négociable, et par conséquent, le sont aussi ses relations de pouvoir et ses structures.

⁷⁸ Marcel RONCAYOLO, *La ville et ses territoires...*, *op. cit.* Et aussi Philippe GUERRY, « Marseille [Roncayolo M. (1996). Les Grammaires d'une ville : essai sur la genèse des structures urbaines à Marseille. Paris : EHESS] », *L'Espace géographique*, 28-4, 1999, p. 374-374.

⁷⁹ Parmi eux, Richard SENNETT, *La ville à vue d'œil: urbanisme et société*, 12148^e éd., Paris, Éditions Plon, 1990.

La ville humaniste, la ville créative, la ville performante, la ville résiliente créent tous des rapports de proximité entre le citoyen et son lieu de vie. Elles impliquent toutes un citoyen qui prend en main son propre espace, en se l'appropriant.

1.2.1 Son rapport à l'espace

Précisons le terme territoire. En latin, *territorium* définit la présence d'un groupe de personnes sur un espace. En effet, ce qui fait le territoire est le groupe des personnes qui l'occupe et qui l'habite. Le concept du territoire a donc une connotation de construction culturelle et fait plutôt référence à une structure sociale qui se bâtit sur un espace déterminé. Thierry Paquot décrit le terme comme possédant un nom, des limites et une capacité d'appropriation.⁸⁰ « Le territoire résulte d'une action des humains [...] et trouve sa légitimité avec les représentations qu'il génère, tant symboliques que patrimoniales qu'imaginaires [...] ». ⁸¹ La notion de territoire peut s'approcher depuis plusieurs perspectives : philosophique, sociologique, politico-économique, administrative ou même psychologique. Le territoire se comprend aussi comme une perception du vécu dans un espace-temps, il peut être l'espace vital d'un groupe de personnes, mais il est surtout indissociable du groupe de personnes qui l'habite, il est un construit culturel. Comme la notion du lieu, celle du territoire implique un sentiment, une dimension d'appropriation (on pense au mot *territorial*, par exemple). Il indique que le territoire est l'objet d'une spatialisation. Tel que l'affirment Deleuze et Guattari, le territoire est plutôt un *acte*, ou un « espace pratiqué » selon de Certeau, le produit de rythmes, de transactions dans le temps.⁸² Le territoire se conjugue avec une perception de l'espace vital, de l'habitat ; le territoire est constitutif de la vie des êtres vivants et en étant un ancrage de développement de l'identité.

Dans son enquête sur la signification qu'on donne au mot *territoire*, Thierry Paquot

⁸⁰ Daniel NORDMAN, *Dictionnaire de l'Ancien Régime* cité par {Citation}

⁸¹ Thierry PAQUOT, « Qu'appelle-t-on un territoire? », in *Le territoire des philosophes*, 2009, p. 9-27.

⁸² Gilles DELEUZE et Felix GUATTARI, *Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de minuit, 1980.

consulte ce que plusieurs philosophes contemporains ont à dire sur les notions d'espace et de lieu.⁸³ Paquot en tire trois qualités pour les villes : *l'urbanité, la diversité et l'altérité*.⁸⁴ L'hétérogénéité assure l'esprit de la ville, la rencontre avec l'altérité est une pratique des citoyens qui construit de la confiance et de la tolérance vers l'autre. Plus une ville devient homogène, plus elle perd son esprit. Paquot défend aussi la corrélation entre une ville heureuse et l'approche environnemental à la ville. La ville aussi comme un désir de lieu, comme le traitent Fabrice Raffin et Julien Joanny. Cadre des interactions sociales, lieu de rencontre avec l'altérité et comme lieu de création de souvenirs collectifs, le territoire urbain est une ressource politique, culturelle, sociale. Il est un lieu de développement d'identitaires.

L'analyse portée par Isabelle Pailliarth sur le territoire et sa symbolisation par le biais des diverses activités de communication et d'information qui y ont lieu. Pailliarth aborde le concept du territoire comme un lieu circonscrit, avec une organisation sociale déterminée, une entité de pouvoir et des référents symboliques qui constituent son identité locale. Pailliarth étudie la construction des « imaginaires territoriaux », c'est-à-dire des rapports et des identités des habitants aux territoires, par le biais des discours des médias de la communication et de l'information. Le discours des médias façonnant un lien affectif des habitants avec leur territoire, Pailliarth fait le constat de nouvelles techniques de renforcement du pouvoir local par le biais de nouvelles stratégies de décentralisation de la communication et par la projection d'une image de la ville au service des stratégies de développement local.⁸⁵ Des « subjectivités territoriales », une notion qui rend compte de la dimension symbolique de l'individu à son territoire.

⁸³ Lieu, du latin *locus*, qui veut dire lieu, place, endroit, il peut aussi avoir un sens figuré comme situation, qualification.

⁸⁴ T. PAQUOT et C. YOUNES, *Le territoire des philosophes: lieu et espace dans la pensée au XXe siècle*, la Découverte, 2009. Aussi sur Thierry PAQUOT, *L'espace public*, Paris, La Découverte, 2009.

⁸⁵ De nouveaux abords à l'exercice de la « spatialité » et à la construction de rapports et d'identités des individus aux territoires ont eu lieu notamment en France depuis les années 1980. Ceci a impacté les politiques de communication des municipalités

De nouvelles territorialités sont en question. Dans le sens administratif, chaque individu dépend d'un territoire, défini par des limites strictes. La gouvernance d'un territoire implique une pensée de l'espace comme entité économique, mais il y a plusieurs formes de gouvernance en œuvre dans un territoire. Similairement à l'espace public, qu'elle cite comme un « lieu de débat, d'organisation et d'action politique »⁸⁶, le territoire se conquiert, mais « c'est la temporalité de l'espace public qui est prise en compte plus que sa territorialité »⁸⁷. Il semble que la notion de l'espace public est plus abstraite, moins circonscrite et englobante de l'idée du territoire (elle mentionne la relation du territoire comme un modèle de l'espace public, par exemple).

La notion de territoire évolue rapidement avec de nouveaux modes de vie, façonnés aussi par des réalités virtuelles, donnant lieu à des identités « hors-sol », se superposant aux identités liées aux ancrages physiques. Le territoire urbain est un territoire multiple, dessinant des identités et mettant en scène nombreux processus sociaux simultanément. Le rapport physique au territoire urbain changeant, « le territoire n'est plus [que] terrestre, il s'éparpille dans ses confins [...] l'instantanéité compresse l'épaisseur géographique »,⁸⁸ le concevoir avec sa multiplicité de couches matérielles et non matérielles serait bien l'enjeu de l'avenir. Si la tendance est à la délocalisation et un détachement à un territoire est ce qui est en train de se vivre actuellement, l'attention sur le *hyperlocal* et le niveau micro et une idée qui pourrait servir à contrecarrer la perte de sentiment d'appartenance à un territoire, entraînant à un désintéressement et passivité, réfléchit Paquot. D'où la pertinence du pari pour le néo-municipalisme et le développement du « projet local » et pour des quartiers autogérés dans la stratégie récente d'aménagement urbain (en France et dans diverses villes d'Occident), une stratégie de « reprise en main » du territoire par le bas, par l'individu. Paquot rappelle que le social « ne se manifeste pas en l'air [...] mais dans l'interaction entre individus situés et localisés. »⁸⁹ L'inscription spatiale a un bénéfice social, voilà

⁸⁶ Isabelle PAILLIART, « Des territoires à la territorialisation », 5 octobre 2018, <http://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01900004>.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Thierry PAQUOT, « Qu'est-ce qu'un « territoire » ? », *Vie sociale*, N° 2-2, 2011, p. 23-32.

⁸⁹ *Ibid.*

pourquoi l'importance d'étudier l'état du territoire, parce qu'il donne des indices sur l'état du groupe social qui l'habite, et de ses individus évidemment.

Si l'expérience de la ville se compose d'actes, de projections, d'envies, de manques, d'émotions et d'expériences sensibles qui connectent avec les souvenir des individus, le territoire (et plus spécifiquement, le tiers-lieu) est susceptible d'être des espaces uniques de captation d'expériences sensibles des individus. Le rapport affectif à l'espace s'exprime, selon D. Martouzet par 4 biais : « les affects, les repères spatio-temporels, les données représentationnelles et les données comportementales »⁹⁰. Un lien d'appartenance et d'identification, construit par les sens, par l'émotion (soit esthétique ou morale), des valeurs qui coïncident entre l'espace qui est en train de s'expérimenter et l'espace idéalisé de l'individu. Le rapport affectif à l'espace peut se nouer de deux façons, soit l'espace sert de cadre des expériences d'interaction qui y se créent, soit l'espace est « acteur » et l'interaction directe avec sa construction est la cause de l'affect.

1.2.2 La pratique et les limites variables de l'espace public

« On est dépossédés de la possibilité de créer des espaces qui sont les sites de notre être ensemble inventé »⁹¹.

L'espace public, notion tant étudiée par les philosophes, sociologues et les politologues, connaît de nouveaux développements avec l'analyse des urbanistes, des architectes, des historiens de l'art et des individus engagés dans des mouvements sociaux. C'est dire combien la notion d'espace public devient d'autant plus fluide qu'elle est diverse, dans la mesure où elle est observée sous tant de perspectives. Repenser ce concept devient alors inéluctable pour intégrer ces perspectives. L'espace public prend la forme d'une sphère de propositions, de débats et d'arguments, une sphère publique telle que la voit Habermas, mais il prend aussi bien la forme d'une scène urbaine, comme le signale

⁹⁰ N. AUDAS et D. MARTOUZET, « Saisir l'affectif urbain. Proposition originale par la cartographie de réactivation des discours »..., *op. cit.* p.1.

⁹¹ Henri LEFEBVRE, *Critique de la ville quotidienne III. De la modernité au modernisme*, Paris, L'arche éditeur, 1981.

Guillaume Soulez, accueillant les manifestations et les performances, aussi bien quotidiennes qu'extraordinaires de la part des citoyens.⁹² La facilité d'accès à cette arène rend possible d'y faire circuler des questions citoyennes, des interactions qui créent des références culturelles communes, des revendications de droit à l'espace ou de *droit à la ville*. L'espace public reflète directement des réalités urbaines et sociales et constitue donc un indicateur honnête de la qualité des interactions et du partage de gouvernance sur les questions concernant la relation de la population avec « sa » ville. Toujours en train de se constituer et de se reformuler, l'espace public sort de son acception purement politique pour revêtir une dimension sociétale plus ample.

Le public⁹³, d'après Joëlle Zask, fait appel à ce qui est commun. L'espace public, tel que compris par Habermas, rassemble des individus qui cherchent à parvenir à des solutions au bénéfice d'un intérêt commun.⁹⁴ Habermas décrit l'évolution de la notion de sphère publique, depuis le moment où elle était vue comme domaine exclusif de la bourgeoisie jusqu'à son expansion comme un bien social plus démocratique. Toujours liée aux autorités politiques, au pouvoir et au système politique, l'idée de sphère publique paraît un symbole démocratique essentiel et se présente comme un espace d'interaction entre les autorités, les différentes institutions publiques et la citoyenneté. L'espace public pour Habermas, un espace politique, est aussi un médium de libération des facultés créatrices de ses utilisateurs. Un lieu commun dans lequel les possibilités d'investissement sont amples. Selon cette perspective, l'espace public se déploie comme un champ d'action disponible pour des activités alternatives.

⁹² Guillaume SOULEZ, « Rhétorique, public et “manipulation” », *Hermès, La Revue*, 38-1, 2004, p. 89-95.

⁹³ Il faut noter que le public, selon la conception de John Dewey, fait référence à une collectivité qui est en pleine capacité de former ses propres jugements concernant ses affaires. Cette interprétation diffère de la notion de peuple, qu'il voit comme l'unité des gouvernés conçue comme un ensemble uniforme ou encore une masse résidant en un groupe d'individus réunis qui ne se voient pas comme faisant partie d'une communauté et qui donc ne partagent ni de sens d'identité ni de solidarité les uns envers les autres, ce qui, selon Dewey, les prédispose déjà à être manipulés par une entité de pouvoir. Joëlle ZASK, « Le public chez Dewey : une union sociale plurielle », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 15, 1 décembre 2008, p. 169-189.

⁹⁴ Jürgen HABERMAS, *L'espace public*, Paris, Payot, 1978.

La question des usages de l'espace public prend de plus en plus de poids dans une société en constante transition technologique. Plus l'espace public se privatise, plus se réduisent les opportunités et les endroits pour que les habitants prennent part dans la fabrication de la ville. Nassima Dris évoque une déterritorialisation de l'espace public comme une des conséquences des transformations sociales de l'ère actuelle où la majorité des interactions les plus conséquentes se passent dans l'arène virtuelle. Elle remarque aussi qu'une tendance forte à l'individuation conduit à des interventions multiples et plus variées dans l'espace public. Les individus s'engagent actuellement de façon plus diverse même si moins intense qu'avant, suivant des affiliations idéologiques variables plutôt que purement politiques. L'espace public incorpore de plus en plus des « nouveaux publics »⁹⁵, représentant une variété de réalités sociales et créant des nouveaux points d'ancrage affectif dans ce territoire d'histoire commune. Les fluctuations entre la privatisation de l'espace public et la mixité des usages et des propriétaires, autant publics que privés, dans les nouveaux espaces citoyens appelés « de vie de quartier » en ville brouillent de plus en plus les limites entre ce qui est public et privé.

Dans le champ de *l'alternatif* urbain, le mouvement international *Occupy*⁹⁶, par exemple, donne une nouvelle vitalité au sentiment de publicité de l'espace, tout en faisant écho aux sentiments anti-gouvernementaux des années 1970. En outre, la dimension féministe ou de genre et des conceptions post-structurelles de pouvoir prennent du poids dans les mouvements de contre-culture et d'occupation de l'espace public de nos jours.

⁹⁵ Nassima DRIS, « Introduction. Repenser l'espace public à l'aune des transformations sociales contemporaines », *Les Cahiers d'EMAM. Études sur le Monde Arabe et la Méditerranée*, 28, 21 juin 2016, <http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/emam/1194>.

⁹⁶ Mouvement citoyen de protestation sociale contre les égalités économique-sociales initié à Kuala Lumpur mais qui se répand rapidement à New York (*Occupy Wall Street*), à Washington, San Francisco et dans plus de 90 villes dans le monde. Propulsé par les réseaux sociaux, les manifestants ont campé dans les rues. Inspiré par le printemps arabe, et repris par le mouvement espagnol des *indignés*, le mouvement exige un renversement des systèmes qu'ils considèrent antidémocratiques et conduisant à des inégalités socioéconomiques. Il représente un des exemples plus vifs et répandus à niveau global d'un mouvement autogéré, solidaire et d'esprit communautaire de nos jours. Christine EMERAN, « Occupy, un mouvement social au XXIe siècle », *Cités*, 13 septembre 2013, n° 54, n° 2, p. 101-112.

1.2.3 Le tiers-lieu

Le lieu est une sorte de territoire, en ce qu'il est une unité d'espace-temps qui réunit des conditions spécifiques de l'expérience humaine. Le lieu est une construction qui devient affective dans le temps. Comme le définit l'architecte Nicola Delon, « les lieux sont du temps que les hommes ajoutent à l'espace, une fois celui-ci aménagé »⁹⁷. Selon Joëlle Zask, le lieu devient alors que l'espace se prédispose. La conception de lieu est plus une qui est émotionnelle, affective, et basée sur l'expérience de cet espace. Selon Zask, il y a une dualité matérielle-subjective chez ces lieux qui s'associe à une mémoire affective.⁹⁸ Dans son ouvrage de 1980, *The Great, Good Place*, le sociologue urbain américain Ray Oldenburg invente le terme de tiers-lieu et le décrit comme un lieu qui n'est pas premier comme la maison, et qui n'est pas non plus notre travail. On pourrait parler de tiers-lieux pour désigner tous les lieux qu'on fréquente de manière régulière en dehors de notre lieu d'habitation et de travail.

Oldenburg estime que le sentiment d'espace qu'un tiers-lieu instaure chez l'individu est lié aux valeurs démocratiques de la société civile, puisque c'est à travers la rencontre d'autres individus dans ces tiers-lieux que l'engagement civique se pratique. Avec l'arrivée d'infrastructures qui donnent de fait la priorité au transport automobile et à l'étalement des villes, les tiers-lieux urbains ont connu une inévitable phase de déclin, affaiblissant les rites de socialisation et les rapports sociaux. Oldenburg suit la méthodologie de l'école de Chicago, qui observe la ville comme un laboratoire social. Le tiers-lieu est cet espace où les rapports se construisent, des espaces aussi de liberté, permettant l'auto-expression et l'entraide.⁹⁹ Les tiers-lieux créent une relation émotionnelle avec la ville, ils relèvent d'un désir de lieu, devenant une ressource de

⁹⁷ ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places?...*, op. cit. p. 15

⁹⁸ Joëlle ZASK, « Le public chez Dewey »..., op. cit.

⁹⁹ Ray OLDENBURG, *The Great Good Place: Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*, Marlowe, coll.« Sociology. Current Affairs », 1998.

création de relations entre les habitants mais aussi un point culturel, attirant des touristes et des nouveaux résidents.

Le sociologue français Jean Viard, considère quant à lui le tiers-lieu comme un lieu de liberté produit par l'homme, en contraste avec la nature sauvage, lieu de liberté sur lequel l'homme n'a aucun contrôle.¹⁰⁰ Et si Edward Soja réinterprète l'interstice d'Henri Lefebvre et l'hétérotopie de Foucault, c'est pour proposer le tiers-espace comme lieu intermédiaire où se concilient le monde réel (le premier lieu) et le monde des imaginaires et des représentations (le deuxième lieu), l'objectif et le subjectif, l'abstrait et le concret, le structuré et le désorganisé, le quotidien et l'extraordinaire, réunissant des rapports locaux aussi bien que globaux.¹⁰¹ Soja suit la vision pionnière sur la pratique et la production de l'espace de Lefebvre pour développer une perspective plus approfondie de la relation du citoyen avec les représentations diverses d'espace-temps en ville. Au-delà des dualismes, le tiers-espace de Soja inclut tout ce qui peut être *autre*, le tiers-espace est toujours l'expansion de ce qu'on connaît. « Je définis le tiers-espace comme un autre moyen de comprendre et d'agir pour changer la spatialité de la vie humaine, un mode distinct de prise de conscience spatiale qui convient à la nouvelle portée et la nouvelle signification apparaissant dans la trialectique rééquilibrée de la spatialité-historicité-socialité. »¹⁰² Pour Soja, la trialectique de l'être (*histoire, espace et société*) entre en jeu avec la trialectique de l'espace (*vu, perçu et conçu* ou *physique, mental et social*) décrite par Lefebvre pour constituer l'expérience du citoyen (être urbain) au sein de ce tiers-espace. Selon l'interprétation postmoderne de l'espace et du comportement de la société de Soja, le tiers-espace se caractérise comme l'endroit concret où nous satisfaisons nos désirs, où nous appréhendons notre espace et où nous prenons conscience des barrières de notre identité culturelle. Les dualismes individu et société ou le triangle homme-espace-société¹⁰³ entrent en jeu lorsqu'on se réfère au tiers-lieu comme à un espace où l'on imagine une justice

¹⁰⁰ Henri LEFEBVRE, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

¹⁰¹ Traduit de E.W. SOJA, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Wiley, 1996. p. 10

¹⁰² *Ibid.* P. 57

¹⁰³ G. DI MEO, *L'homme, la société, l'espace*, Anthropos, coll.« Collection Géographie », 1991.

sociale ou une réalité sociale alternative.¹⁰⁴ Soja affirme que « l'exploration du Troisième-Espace peut être guidée additionnellement par certaines formes d'une praxis potentiellement émancipatrice, la traduction de la connaissance en action dans un effort conscient – et consciemment spatial – pour entraîner le monde sur une voie significative »¹⁰⁵. C'est dans le tiers-espace que se sèment de nouvelles structures de pensée socioculturelle et politique, où l'on pense à de nouveaux agencements et à de nouvelles représentations d'autorité. Une certaine subversion est possible dans ces espaces lorsqu'on imagine des paradigmes autres que les structures binaires qui sont en place actuellement. Le tiers-espace est un espace au milieu, un espace qui naît dans l'interstice, un espace de fragmentation et de réarrangement de structures, externes et internes, physiques et mentales.

Dans ce travail, le tiers-lieu va être pris comme un *espace interstitiel*, comme le décrit Homi Bhabha. Un espace qui se situe au milieu et *au-delà* des espaces traditionnels. Un tel espace *a lieu* et *fait lieu* dans un espace il permet d'accepter et de brasser une hétérogénéité ; acceptant la multiplicité et éventuellement la marginalité, l'espace permet différentes vitesses. On utilisera aussi la notion de *tiers-espace* de Philippe Henry, qui se réfère à un espace-temps en dehors du secteur économique et social conventionnel où s'exerce aussi une forme de citoyenneté. Henry observe que les changements économiques ont un impact direct sur les modes de production et de consommation culturelle. Henry voit aussi comment les œuvres artistiques et des lieux de création artistique insolites – comme les friches artistiques – ont vraisemblablement un potentiel « d'activation d'un autre regard ».¹⁰⁶ Il rapproche le terme de la notion de l'éducation populaire et en même temps constate des asymétries et des inégalités au sein de l'industrie culturelle qui fait des tiers-lieux, comme les friches culturelles, des lieux enclins à tomber dans des logiques d'économie marchande. Il prône alors la diversification de ces tiers-lieux culturels afin

¹⁰⁴ E.W. SOJA, *Seeking Spatial Justice*, University of Minnesota Press, coll.« Globalization and Community », 2013.

¹⁰⁵ E.W. SOJA, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places...*, *op. cit.*

¹⁰⁶ Philippe HENRY, *Un nouveau référentiel pour la culture ? : Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, EDITIONS DE L'ATTRIBUT, 2014.

qu'ils soient capables de susciter de nouvelles modalités de gouvernance et de continuer à questionner la notion d'émancipation démocratique et culturelle de la citoyenneté.

La notion de tiers-lieu – aussi bien que les espaces – n'est ni fixe ni même stable, elle continue à se redéfinir au fur et à mesure qu'on avance dans nos rapports comme citoyens de l'espace public. L'économie sociale et solidaire s'associe de plus en plus au fonctionnement de ces lieux, qui tendent à se placer aux marges du système dominant de production et de consommation, ce qui rend souvent leur subsistance difficile. Les tiers-lieux sont aussi des lieux ressource, des « espaces collectifs d'expérimentation sociale »¹⁰⁷, des lieux intermédiaires, des lieux qui peuvent recevoir des *hybridités* culturelles, comme le propose Homi Bhabha, des lieux de renégociation de limites, des lieux de transgression, des lieux ouverts, et indéfinis.

Le tiers-lieu est manifestement un territoire de dualismes, un lieu d'immersion dans divers univers, à la fois public et intime, ancré dans le réel aussi bien que dans l'imaginaire, lieu de confort, de rencontre et de découverte de soi-même en même temps qu'il est aussi un site où on se met en contact avec les autres, un lieu d'interaction, un lieu chargé de potentiel affectif. Le tiers-lieu est un endroit où on peut assumer un rôle de spectateur mais on est surtout actifs, explorateur, en production quelconque, un lieu de pratique sociale, un lieu qui se construit en collectif. Le tiers-lieu englobe également une dimension politique, en manipulant des limites intangibles.

La définition des tiers-lieux est en train de s'élargir actuellement avec l'apparition d'une énorme diversité d'initiatives de lieux dans les villes globales. Des espaces de *coworking*, des *hackerspaces*, les fermes urbaines collectives sont des exemples typiques du foisonnement des tiers-lieux innovants, ouverts et participants, de culture collaborative et de *do-it-yourself*, du domaine élargi d'activisme et d'entrepreneuriat social. La notion englobe aussi cette nouvelle vague de tiers-lieux inventifs s'appuyant sur le relationnel, le temporaire et les appropriations diverses des espaces urbains. Ces espaces opèrent dans un

¹⁰⁷ Fabrice LEXTRAIT et Frédéric KAHN, *Nouveaux territoires de l'art*, s.l., Sujet, 2005.

*middleground*¹⁰⁸ structurel, mettant en lien des acteurs de l'*upperground* institutionnel (des mairies, des consortiums privés) avec des acteurs de l'*underground* (des acteurs associatifs, des individus engagés, des collectifs et petits acteurs entrepreneuriaux), les mettant en contact et en relation de travail dans le cadre de ce *middleground*. Selon Raphaël Besson, urbaniste, cette nouvelle vague de tiers-lieux s'agrège à une idéologie de transition.¹⁰⁹ Mettant en lumière des régénérations et des transformations écologiques, culturelles, démocratiques, sociales, programmatiques rendues possibles avec des budgets limités, les tiers-lieux qui émergent de nos jours sont en train de cultiver des manières plus démocratiques de faire et vivre en société. Le tiers-lieu est un espace *transactionnel*, dialogique et de convivialité, un lieu laissant à l'individu l'autonomie d'agir renforçant l'idée du bien commun.

1.2.4 Henri Lefebvre et la définition de l'espace public comme co-production

Henri Lefebvre, philosophe et figure notable de la pensée du territoire urbain, voyait la ville comme un territoire plein de potentialités de subversion esthétique contre ce qui est imposé par les institutions. Lefebvre reprend l'argument de Marx, qui voyait la production commerciale comme un instrument d'aliénation, et ajoute le facteur urbain en tant que facteur incontournable du contexte de l'évolution du capitalisme au cours du XXe siècle. Il examine alors comment l'aliénation, qui provient de la dépendance aux produits commerciaux, se transpose dans le temps à l'espace et à sa valeur.¹¹⁰

Selon Lefebvre, la logique capitaliste de surproduction et d'accumulation de capital a assurément conduit à une exploitation des moyens de production qui se reflète dans la construction d'infrastructures urbaines expansives. Cette croissance urbaine démesurée qu'il dénonce n'est pas sans retombées économiques, sociales et environnementales. La

¹⁰⁸ R. OLDENBURG, *The Great Good Place: Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*, *op. cit.*

¹⁰⁹ ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places?...*, *op. cit.*

¹¹⁰ Henri LEFEBVRE, *La Proclamation de la Commune*, Paris, Gallimard, 1965. Et H. LEFEBVRE, *Le Droit à la ville...*, *op. cit.*

mission des révolutionnaires de l'avenir, pour Lefebvre, serait de renverser ce système de surproduction inégalitaire en commençant par la ville et de créer les conditions politiques pour pouvoir se déprendre de la propriété privée et du travail précaire et désorganisé qui soutient la vie urbaine au quotidien. Il croyait que les citoyens devraient aussi avoir la possibilité de décider l'aspect des zones urbaines et du type de processus d'urbanisation de leur environnement urbain. Résister signifiait retarder ou reverser la spéculation immobilière. Sa *Critique de la vie quotidienne* apparue en 1947 évolue plus tard en une réflexion plus ample de l'espace urbain et les droits des citoyens. Dans son ouvrage influent de 1968, *Le droit à la ville*, il approfondit la problématique de la ville et de l'espace urbain et il fait appel à une révolution urbaine plurielle et multidimensionnelle en appelant à l'appropriation de cet espace commun qui est l'espace urbain. L'ouvrage engage le citoyen à prendre part à la production de l'espace urbain, une question qu'il détaille plus tard dans son ouvrage *La production de l'espace* de 1974 où il précise que ceci se fait par le biais d'une pratique spatiale créative. L'espace est un produit social, une « construction sociale complexe »¹¹¹ qui se fonde dans des valeurs et des symboles socialement construits qui guident les pratiques sociales. Repenser la question de la production de l'espace implique, pour Lefebvre, repenser nos routines et nos rythmes de travail et de vie au quotidien, repenser nos rapports sociaux dans l'espace qu'on entend renouveler. Il préconise le besoin de l'individu, du citoyen, de s'affirmer dans l'espace urbain, le besoin de marquer l'usage de son imaginaire pour créer sa propre réalité et définir sa qualité de vie urbaine. Qualité qui, selon lui, se construit au quotidien et en continu avec les autres citoyens. Il défend la création de davantage d'espaces de *conflit* et de débat sur les valeurs sociales, des espaces de pratiques alternatives, différentes, anti-hégémoniques. Pour changer la société, il faudrait changer le rapport des individus à l'espace, et changer l'espace physique.¹¹² Tout au long de ses œuvres, Lefebvre contribue ainsi fortement à introduire une vision de l'espace comme une œuvre sociale en construction constante et un composant actif et modulable de notre expérience tant individuelle que collective en ville.¹¹³

¹¹¹ Henri LEFEBVRE, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974. p. 14.

¹¹² *Ibid.* p. 26 -59

¹¹³ *Ibid.*

Cette représentation de l'espace comme celle d'un acteur de la vie sociale a l'effet de retravailler notre relation avec lui et de le revoir comme instrument pour reprendre des débats mettant en question des approches révolutionnaires. Le *tournant spatial* de Lefebvre, ou le nouveau rapport à l'espace, s'est depuis étendu dans les disciplines humaines, provoquant une valorisation irrévocable de la dimension spatiale dans les révolutions sociales de nos jours et, en général, l'ambition d'épanouissement pour les individus dans la société contemporaine. L'importance de l'espace et de la disponibilité d'espaces de récréation, de détente, de réflexion et de créativité se reconnaît et se théorise à partir des réflexions de Lefebvre.

1.3 La ville rebelle

« La liberté de faire et de refaire nos villes et nous-mêmes est, je veux le soutenir, l'un des droits de l'homme les plus précieux et les plus négligés. »¹¹⁴

Dans son ouvrage, *Villes rebelles. Du droit à la ville à la révolution urbaine*, David Harvey nous rappelle que la notion de droit à la ville d'Henri Lefebvre est toujours d'actualité. Marxiste depuis le début de sa carrière, où il s'est focalisé sur le domaine urbain, Harvey considère que, dans le contexte de maximisation des bénéfices économiques et d'homogénéisation des modes de vie dans lequel les villes d'aujourd'hui s'inscrivent, l'espace urbain est l'outil le plus accessible aux citoyens pour faire front à la logique de surproduction et de surconsommation capitaliste. Cet enjeu est encore plus pertinent de nos jours, affirme Harvey ; du fait que les villes ont toujours constitué les premiers endroits de réinvestissement du surproduit, elles sont, par conséquent les lieux naturels de lutte sociale.¹¹⁵ Chaque insurrection urbaine rappelle la pertinence du *droit à la ville* de Lefebvre, et le renouvelle. Pour Harvey, l'espace urbain est capable d'absorber les manques du système capitaliste et de fournir un terrain fertile pour semer l'idée de droit à

¹¹⁴ D. HARVEY, « The Right to the City », *New Left Review*, 53, octobre 2008. p. 16

¹¹⁵ Pour Harvey, la cible de la lutte sociale serait de renverser les structures de classe et de remplacer le système capitaliste d'accumulation sans fin. La revendication du droit à la ville est juste une des étapes, pour lui peut-être la plus prometteuse à poursuivre pour atteindre cet objectif. David HARVEY, *Villes Rebelles. Du droit à la ville à la révolution urbaine*, Première édition: 2012., Buchet. Chastel, 2015.

la ville.¹¹⁶

Harvey entend le droit à la ville comme un accès que les citoyens auraient à la co-création de leur propre espace créatif, social et citoyen. Dans un contexte où la ville est un terrain modulé par les normes du capital et où les leaders de l'État ou du marché sont ceux qui dictent le développement urbain, un développement urbain inégalitaire en résulte de façon flagrante. Le droit à la ville, selon Harvey, exclurait enfin les élites décideuses de ces normes et rajouterait les classes urbaines à la lutte marxiste. Si, d'après Harvey, « ceux qui construisent et entretiennent la vie urbaine sont les premiers à pouvoir revendiquer ce qu'ils ont produit »¹¹⁷, ce précaire urbain mènerait le mouvement révolutionnaire de lutte pour un accès plus inclusif à la construction de la ville. Le problème majeur, d'après lui, étant de savoir comment réunir les demandes de ces groupes divers pour pouvoir les organiser et donner naissance à un mouvement révolutionnaire. La tâche politique, telle que pensée par Lefebvre, serait d'imaginer la ville tout différemment, et ceci ne peut se faire qu'en constituant un mouvement solide et anticapitaliste qui aurait pour objectif principal de transformer la vie urbaine au quotidien.

Les mouvements révolutionnaires sont, ainsi que les comprenait Lefebvre, essentiellement des révolutions urbaines, surgissant et prospérant souvent au milieu de la ville. Harvey soutient par contre que, comme l'histoire de la Commune de Paris nous l'a appris, il ne suffit pas de défendre les idées du socialisme, du communisme, voire de l'anarchisme, dans une seule ville. Si on prend en compte la dimension urbaine des luttes sociales et du fait que les villes sont bien des incubateurs des idéaux, des idées et des mouvements, ce serait donc le travail le plus important de la politique de nourrir la vie urbaine, afin que les impulsions révolutionnaires puissent prendre forme et créer des mouvements qui transforment la vie quotidienne. Mais comment le faire ?

¹¹⁶ Dans le contexte plus récent du mouvement des *gilets jaunes*, la ville n'a pas été le seul lieu de lutte. C'est dans les campagnes que la situation des secteurs « exclus de l'économie » est plus sévère et où la lutte s'est condensée.

¹¹⁷ D. HARVEY, *Villes Rebelles. Du droit à la ville à la révolution urbaine...*, *op. cit.*

Harvey et même Lefebvre étaient d'accord sur le fait qu'existent déjà de nombreuses pratiques à l'intérieur de l'urbain, qui fournissent des possibilités alternatives de production des communs urbains. Selon le concept d'hétérotopie de Lefebvre, la créativité et l'inventivité provenant des espaces sociaux liminaux (ni stratifiés ni hiérarchisés) ne résultent de rien d'autre que de ce que les gens expriment lorsqu'ils cherchent à donner du sens à leur vie quotidienne. Ces espaces, affirme Lefebvre, sont fondamentaux pour la création de trajectoires révolutionnaires. Et ce qui rend plus optimiste de son point de vue est qu'on ne doit pas attendre une grosse révolution pour créer ces espaces. Il défend qu'il existe un élan et une aspiration pour ces espaces sociaux liminaux. Les places centrales sont aujourd'hui comme hier l'un des endroits où on peut se rassembler pour faire entendre nos demandes. Ces espaces hétérotopiques « de différence » fournissent les bases des mouvements révolutionnaires. Harvey et Lefebvre entendent ainsi les dispositifs de la ville comme pouvant favoriser ou freiner la mise en commun. Le contexte physique et historique, toujours en train de se créer, donne lieu à des rapports sociaux, ceux-ci aussi malléables et changeants que le contexte.

Les espaces urbains, associatifs, maniables et disponibles pour les habitants « représentent ce qui résiste encore dans les métropoles, ce qui résiste aux emprises réglementaires et à l'homogénéisation. Ils constituent en quelque sorte la réserve de « disponibilité » de la ville.¹¹⁸ La gestion des biens communs urbains est, pour Harvey, le travail d'ensemble sur des questions communes touchant les habitants de la ville. Il observe que cette articulation des biens communs doit se faire à toutes les échelles, de la plus immédiate et locale à la plus ample et globale, lesquelles sont finalement interdépendantes. Pourtant, les solutions doivent varier en fonction des échelles. L'horizontalité complète ne peut être maintenue que jusqu'à une certaine échelle.¹¹⁹

1.3.1 La résistance braconnière selon Michel de Certeau

¹¹⁸ Pascal NICOLAS-LE STRAT, *Expérimentations politiques*, Montpellier, Fullen, 2007.P.11.

¹¹⁹ D. HARVEY, *Villes Rebelles. Du droit à la ville à la révolution urbaine...*, op. cit.P. 28.

Également engagé mais moins militant et révolutionnaire que Lefebvre et Harvey, Michel de Certeau croit aussi en la capacité de résistance créative des citoyens. De Certeau s'intéresse à la façon dont on « fait avec » les éléments déjà présents dans notre paysage quotidien dans un acte de création constante et active. Quotidiennement, les passants manipulent, actualisent, transforment la ville en l'habitant, en pratiquant ses lieux et en les convertissant en espaces. La place de l'individu est donc de création, de composition (à la façon des braconniers) à partir des différents matériaux dont il se pourvoit où qu'il trouve. C'est une création spontanée en même temps que mesurée et informée. De Certeau envisage que les habitants s'approprient la ville en utilisant et en transformant les différents lieux qui la composent. En faisant usage du paysage urbain, le citoyen se l'approprie et le transforme et, ce faisant, il se transforme lui-même.

Si de Certeau voit la ville comme un texte, sa ville culturelle l'est aussi. L'individu comme être passif et dépossédé peut conférer à son inactivité une fonction créative, laquelle se manifeste dans les activités quotidiennes : les ruses. Les ruses prennent place dans les lieux communs et ne sont pas facilement détectables par les autorités. La réinvention du quotidien, pour de Certeau, se joue dans l'environnement immédiat de l'individu, à travers des actes simples mais résolus dans sa volonté d'appropriation, d'usage, voire de détournement, de l'espace qu'il habite. L'individu est donc capable de façonner son espace, et cette pratique de l'espace est non seulement importante mais nécessaire à la construction de dynamiques démocratiques au quotidien. Les ruses peuvent prendre la forme d'actes de résistance au contrôle de l'espace par les élites, des *microlibertés*, des actes de réappropriation subtile au milieu des voies surveillées (il fait référence au système de veille et de contrôle de Michel Foucault, le panoptique) des subversions invisibles ou peu notoires.¹²⁰

La défense du flâneur et du retour à la rue décrite par de Certeau, idée qu'il partage

¹²⁰ Patrick GARCIA, Michel TREBITSCH, Christian DELACROIX et François DOSSE, « Un 'pratiquant' de l'espace », *Chemins d'histoire*, 2002, p. 219-234, coll.« Histoire du temps présent ».

avec Debord et les situationnistes, vient de la conception¹²¹ qu'il a d'une ville comme organisme vivant. De la même façon que les situationnistes prescrivait la dérive comme un outil de construction (ou rencontre) de situations créatives, de Certeau la prescrit comme un outil d'agencement personnel, d'appropriation de l'espace urbain par des actes de créativité et de détournement, bricolés et quasiment spontanés. La marche est une façon de réaliser le quotidien urbain dans son potentiel maximal. L'élément de *ville vécue* repose ainsi sur l'expérience sensorielle et sensible de la ville – dimension de psychogéographie essentielle – comme méthode empirique. L'analyse des pratiquants de la ville (ses habitants) devient ainsi pertinente pour comprendre les formes que prennent ces choix – les « rhétoriques déambulatoires » – dans le façonnement des structures (souvent dominantes) existantes et dans les transformations de la ville en général.

Le langage autour de la ville, les noms des rues, la différenciation sémiotique entre *lieu* et *espace* prennent une pertinence particulière chez de Certeau. Il explique que *lieu* indique un ordre de relations de coexistence d'objets. Une place est la position immédiate qu'occupe un objet. Il ne peut pas avoir deux choses à la même place. À propos de l'*espace*, il inclut des éléments figés à une place aussi bien que des éléments mobiles qui, en interagissant les uns avec les autres, définissent l'espace et le *temporisent* en le transformant en espace-temps. « L'espace est un lieu pratiqué »¹²², précise de Certeau. Ce sont alors les expériences spatiales des usagers qui sont constamment en train de créer l'espace. Pratiquer le lieu est ainsi le transformer en espace. Le récit et les différentes perspectives sont aussi des éléments de construction des espaces.

1.4 La ville malléable : Se réappropriier la ville par le biais des espace-temps intermédiaires, créatifs et autogérés

Élément récent de narration, d'expérience et de construction de la ville, l'occupation temporaire prend de l'ampleur dans les logiques des concepteurs urbains, certains d'entre

¹²¹ Conception d'une ville qui est construite par les errances de ses usagers.

¹²² Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, coll.« Folio », 1990.P. 172

eux l'admettant comme une façon de doter du droit à la ville à la fois les artistes, les artisans et les petites et nouvelles entreprises ainsi que les associations. « L'interstice apparaît comme la marge de liberté qui reste disponible à l'individu face à l'État et à son administration. »¹²³, dit Henri Lefebvre sur le renouvellement du rapport à l'espace urbain.

La malléabilité de la ville se recrée dans l'optique de Jonathan Raban¹²⁴ sur la théâtralité de la ville et le symbolisme des équipements de la ville, qui sont empreints d'une identité au moment où les citoyens les prennent en main. En *temporisant* (suivant l'expression de de Certeau) l'espace occupé, c'est-à-dire, en le pratiquant, ils mettent en mouvement des imaginaires de réappropriation et, s'impliquent dans la construction de l'identité du quartier et de leur identité propre en tant que collectif facilitateur de possibilités urbaines. À ce concept semblent adhérer – même si c'est de façon non explicite – des acteurs représentants de l'urbanisme artistico-activiste et éphémère comme ceux de nos cas d'étude, Plateau Urbain, *Yes We Camp* et *Assemble*. « On récupère le temps par rapport à l'espace », dit Paul Citron, de Plateau Urbain, « faire du temporaire et utiliser des lieux, c'est une manière de se déprendre de l'aliénation spatiale »¹²⁵, reprend Citron en se référant aux textes de Lefebvre. L'émergence de la possibilité de l'utilisation temporaire – légale et à un prix plus bas que celui du marché – réduit déjà une importante barrière à l'action, outre que le facteur temporaire ouvre l'occasion insolite d'incruster des dynamiques de coloration *alternative* dans cet espace qui devient un lieu public sans que ces dynamiques soient considérées comme radicales ou menaçantes, vu leur caractère ludique, convivial et souvent familial. Finalement, l'excuse consiste à utiliser ces espaces en transition et, ce faisant, à mettre en avant des outils de co-construction, de dialogue et de création des équipements modulables au besoin de l'utilisateur.

Plus les urbanistes se penchent pour ouvrir les espaces vacants à l'imaginaire de la

¹²³ Henri LEFEBVRE 1981 cité par J. JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires »..., *op. cit.*

¹²⁴ Jonathan RABAN *Soft City: A Documentary Exploration of Metropolitan Life*, Londres, Harvill Press, 1974, 246 p.

¹²⁵ Paul CITRON et Valentina MARTINEZ, « Interview de Paul Citron par Valentina Martinez - Yes We Camp ».

ville, plus ces espaces sont demandés par les populations urbaines, d'autant plus qu'ils se créent même spontanément, dans des lieux insolites, au début illégalement (les squats en constituant l'exemple plus notable) ou même temporairement et par des acteurs en dehors des cercles d'urbanistes, architectes, et fonctionnaires publics. Récemment appelés des pratiques *d'urbanisme vernaculaire*¹²⁶, ces lieux produisent des espaces de théâtralité et de performativité créative dans la ville. Un urbanisme sensible, basé sur sa localité, sensibilisé à la transition écologique contribue aussi à l'inclusion des classes sociales. Le but est d'activer le lieu avec sa population locale. Pour cela, l'action créative et la convivialité sont des outils incontournables. L'aspect de la temporalité est un enjeu essentiel dans l'urbanisme vernaculaire. Il faut un certain temps d'immersion pour mettre en mouvement l'imagination, les désirs des acteurs différents, pour créer des relations de confiance. En même temps il y a une pleine conscience que cette immersion est une phase. Le caractère éphémère de certaines pratiques d'urbanisme vernaculaire se juxtapose à la permanence et à la matérialité de l'équipement urbain et donne la qualité de performance à des scènes qui se vivent de façon intense pendant un moment et dans un endroit spécifique, pour disparaître après peu de temps. On commence à constater ce qui constitue sans doute la force de ce type de projets : l'effort et l'effet sur le matériel sont déviés de façon à provoquer une empreinte plus durable sur l'esprit des gens qui les vivent. Comme le formule Jonathan Raban :

« La ville telle que nous l'imaginons, la douce cité de l'illusion, du mythe, de l'aspiration, du cauchemar, est aussi réelle, peut-être plus réelle que la ville difficile à trouver sur les cartes, les statistiques, les monographies sur la sociologie urbaine et la démographie ». ¹²⁷

Le facteur temporel est ici repensé, et il devient de plus en plus courant et acceptable de travailler sur des temporalités courtes ou variables. Lorsque François Ascher parlait en

¹²⁶ Autrement appelé, architecture habitée, *in situ* selon certains (Bouchain, 2006; Frey, 2010; Hallauer, 2018; Langlois, 2018), est une architecture collaborative et co-construite avec les habitants.

¹²⁷ J. RABAN, *Soft City: A Documentary Exploration of Metropolitan Life*, op. cit. P. 2.

1997 de la nécessité de considérer l'élément du temps dans la conception de projets d'aménagement urbain¹²⁸. Il tenait que les logiques d'accumulation, d'efficacité et d'accélération de rythmes grâce aux technologies créent le besoin d'équipements capables de s'adapter à la temporalité des citoyens. Pour cela, la notion de chrono-urbanisme – travaillée à partir de celle de chronotope bakhtinien –, pense les espace-temps urbains comme des lieux qui contribuent à renforcer le tissu social. Ainsi, les espaces polyfonctionnels et les nouvelles conceptions de temps fluide se rapprochent, d'après Ascher, des besoins de la société actuelle. Comme Ascher, d'autres urbanistes ont réfléchi sur les façons de mieux intégrer le facteur temporel dans les projets urbains. L'« urbanisme des temps », pensé par A. Da Cunha, L. Gwiazdzinski et L. Herrmann se réfère à une série d'actions et de plans qui prennent en compte la dimension de temps dans la planification urbaine afin d'arriver à « l'organisation optimale des fonctions techniques, sociales et esthétiques de la ville pour une métropole plus humaine, accessible et hospitalière »¹²⁹. Cet urbanisme reflète une pensée nouvelle des temps et des rapports entre la ville et ses habitants, de plus en plus avides de participer à sa transformation, de façon à ce qu'elle devienne de plus en plus malléable. L'occupation partielle des espaces et les nouveaux professionnels « temporalistes urbains » dépassent ainsi l'idée d'espaces publics pour la convertir en celle d'espaces *collectifs*, des espaces de liberté créative et d'expérimentation verticale.

Le temporaire, le mobile et le modulable deviennent outils pertinents. Ceci touche la question des temporalités dans la ville qui permettent aussi une grande liberté d'usages et mettent aussi en mouvement certaines conceptions du rapport à l'espace et à autrui. Conformément à l'idéal de la ville malléable décrit par Luc Gwiazdzinski, de nouveaux *temporalistes urbains*, ou concepteurs et administrateurs des projets temporels en ville expriment les tendances des cultures urbaines et façonnent l'image de quartiers de ville pendant un temps restreint. Cette image prend en compte que s'accroît le niveau de

¹²⁸ François ASCHER, « Du vivre en juste à temps au chrono-urbanisme », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, 77-1, 1997, p. 112-122.

¹²⁹ Lou HERMANN, Luc GWIAZDZINSKI et Antonio DA CUNHA, « Vers un urbanisme de temps », *Urbia n°14*, février 2014.

malléabilité de la ville par les citoyens. Les manifestations dites *chronotopiques*¹³⁰, c'est-à-dire, « des approches prenant en jonction les dimensions d'espace et de temps »¹³¹, sont pertinentes pour parler de la ville de l'avenir, où l'on repense le rapport entre le citoyen et l'espace, où des questions de développement durable deviennent des préoccupations centrales dans la ville et où l'on teste des idées pour une meilleure convivialité en même temps qu'on développe des modèles d'autogestion qui passent l'épreuve du temps. Comme le formule Bakhtine, « ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'histoire »¹³².

L'exploration des différents niveaux de malléabilité de la ville comprend notamment trois formes : la création et le maintien d'espaces de dialogue et de construction d'imaginaires de la ville ; l'utilisation de l'espace public pour des expérimentations d'équipements flexibles et adaptables à différents besoins ; et enfin, la réadaptation des infrastructures existantes et sous-utilisées. Il s'agit d'optimiser des matériaux et des espaces par le biais de créations modulables et polyvalentes et d'usages alternatifs. Les espaces publics deviennent plutôt des *espaces collectifs* agencés et entretenus par des groupes de bénévoles où les espaces partagent des instruments. L'idée est de favoriser l'échange ; ceci implique de créer une signalétique claire pour que l'utilisateur se familiarise avec les équipements et connaisse les règles d'utilisation mais également d'écrire une charte de gouvernance de l'espace avec un calendrier, des codes et même une plateforme de communication (digitale ou non) qui explique les rôles et les responsabilités à pourvoir, où et à quel moment, pour ceux qui s'intéressent à participer. Tout ceci est soutenu par des principes d'égalité, de partage et de voisinage qui s'appuient sur des idéaux comme *le droit à la ville*.

¹³⁰ Gwiazdzinski emprunte l'idée de *chronotope* – du grec *chronos* : temps et *topos* : espace – à Mikhaïl Bakhtine, qui montre que temps et lieu sont indissolubles dans la catégorie littéraire mais aussi applicables à d'autres formes d'art.

¹³¹ L. GWIAZDZINSKI, « Chronotopies. L'événement et l'éphémère dans la ville des 24 heures »..., *op. cit.*

¹³² M.M. Bakhtine et D. Olivier, *Esthétique et théorie du roman*, s.l., Gallimard, 1975. P. 235.

Gwiazdzinski met en avant la notion d'une *citoyenneté éphémère et situationnelle* qui est en train de se produire dans ces manifestations d'urbanisme temporaire soutenues par des *contrats de confiance* se construisant autour de l'activité créatrice. Parvenir à engager les citoyens et à développer un groupe de cohésion et de confiance relativement stable est un des enjeux les plus difficiles. Il ne suffit pas d'imaginer et de construire l'espace, il faut encore et surtout le maintenir.

La ville malléable est une ville qui *s'empouvoirise* en rendant ses espaces et ses ressources accessibles à l'usage de ses habitants. Elle laisse des espaces libres et permet des temporalités ouvertes. Elle laisse aussi la place pour un certain désordre structuré et des structures ouvertes. Elle est surtout toujours en train de se faire et de s'ajuster, en tentant parfois de suivre les besoins imminents de ses populations en marge.

Chapitre 2. Se réappropriier la ville par les squats artistiques

On constate que la façon dont le territoire urbain évolue actuellement marque de plus en plus un rapprochement entre le citoyen et son territoire urbain. Ainsi peut-on commencer ce chapitre en remarquant que la direction que prennent le développement urbain et les décisions d'aménagement urbain, au moins en Occident, représente les désirs émergents d'une génération de citoyens qui cherche à concilier ce qu'ils considèrent une meilleure qualité de vie urbaine, que ce soit par le biais de rapports plus équilibrés entre travail et loisir, des modes de vie plus durables, ou un rapprochement avec la nature, des liens plus significatifs avec les autres humains par le biais d'un besoin croissant de se sentir comme intervenant activement dans l'agencement de son environnement proche.

Le citoyen contemporain semble chercher à mieux *s'ancrer* dans son territoire immédiat et cela conduit à adopter des attitudes plus pratiques et plus directes pour construire cette relation identitaire avec son lieu de vie.¹³³ Les tiers-lieux se distinguent dans le paysage urbain comme permettant de pratiquer des activités qui cultivent l'ancrage urbain des habitants de la ville. Exerçant un rôle social conséquent sur les espaces privés et publics de la ville, ces territoires urbains sont de plus en plus coproduits et cogérés, et acquièrent de nouvelles conceptions et formes inédites de mener la résignification de la ville et de ses espaces délaissés.

Lieu alternatif urbain, tiers-lieu d'inventivité, espace intermédiaire qui peut être libre et citoyen et qui donne une nouvelle vie créative aux espaces délaissés, la friche artistique, évolue et fait évoluer les stratégies d'aménagement urbain. Son apparition sur le paysage urbain a été discrète ; au début un lieu-recueil des populations précaires, trouvant

¹³³ Selon l'étude de l'institut d'études Sociovision, le souhait des citoyens de participer activement à ce qui se passe dans la société augmente de manière générale chez les populations des pays occidentaux, autant développés qu'en développement. Michel LADET, « Les attentes des citoyens face aux transformations de la ville - Publications - La Fabrique de la Cité », *La Fabrique de la Cité*, 23 septembre 2012, https://www.lafabriquedelacite.com/fabrique-de-la-cite/site/fr/publications/pages/etude_les_attentes_des_citoyens_face_aux_transformations_de_la_ville.htm.

un refuge dans ces grands vides urbains. Parmi ces populations précaires trouvant une place de vie et de production dans ces lieux : des artistes. Mais leur pratique artistique a un teint d'insubordination, de réplique politico-sociale. Éventuellement, ces endroits d'accueil spontané deviennent des lieux d'idées et de pratiques en marge, politiques, sociales et artistiques. Aujourd'hui les friches artistiques sortent de plus en plus des marges et ont tendance à rentrer dans le projet urbain. La transformation de sites urbains délaissés devient un endroit d'accueil pour des pratiques artistiques et socialement engagées, une source de créativité, d'engagement solidaire et de renforcement du tissu social ; une pratique de plus en plus souhaitée par les urbanistes et qui s'institutionnalise, notamment en France. L'artiste, vu comme transgresseur de normes, autant qu'élément potentiel de valorisation d'un quartier, s'inscrit dans le contexte actuel d'innovation urbaine des villes globales, comme Paris. Le cas de l'institutionnalisation des friches artistiques à Paris sera pris en compte puisqu'il constitue le contexte de notre cas d'étude, qui fera l'objet d'un développement important dans ce paragraphe.

Dans l'enthousiasme pour les tiers-lieux dits innovants, on prend conscience que les interrogations sur la vie en ville qui leur donnent naissance ne sont finalement pas nouvelles. Elles furent précédées par diverses générations d'acteurs qui ont fait écho à des mouvements actuels et qui ont chaque fois revendiqué des valeurs similaires pour la vie en ville ou qui, partant d'une veine esthétique, se sont réunis en dynamiques collectives pour agir dans l'espace public. La présente partie, nous fera revenir sur les lignes culturelles qui peuvent nous aider à retracer les origines symboliques, voire idéologiques, de ces lieux. On évoquera ainsi certains mouvements que nous ont rappelés, l'observation de tiers-lieux *innovants* récents, invoquant des résistances à l'uniformisation et à la commercialisation des biens communs urbains.¹³⁴ Plutôt que de constituer une généalogie historique des lieux

¹³⁴ En s'inspirant des définitions des communs urbains de David Harvey (2012), Elinor Östrom (1990), Dellenbaugh *et al.* (éd. 2015), Jane Jacobs (1961), entre autres, Daniela Festa définit les biens communs urbains comme des vecteurs de formes de vie et de travail solidaires, de coopération, dévoilant ainsi la dynamique d'exploitation capitaliste et reproduisant un discours contre-hégémonique. Daniela FESTA, « Les communs urbains. L'invention du commun », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, #16, 1 octobre 2016, p. 233-256.

alternatifs urbains, on tentera dans cette section de ne mentionner que des acteurs marquants de ce phénomène social, politique et esthétique, au risque assumé d'en oublier certains.

2.1 Les précurseurs des lieux alternatifs urbains

« Le prestige social actuel de l'artiste trouve ses racines dans l'émergence du mouvement romantique au XIX^e siècle, mouvement qui s'inscrit notamment dans le contexte de la naissance de la démocratie contemporaine et de la redéfinition des critères d'excellence sociale suite à la dévalorisation des critères aristocratiques. »

135

Le fait que l'artiste romantique du XIX^e siècle commence à transgresser les normes esthétiques de l'art va prendre graduellement une place dans l'appréciation de son œuvre. L'artiste et la vie bohème des artistes de cette période participent à renouveler et étendre la définition de l'art. L'artiste et le monde de l'art en lien avec les notions de créativité et d'avant-gardisme se développent aussi cette période ; mais également la représentation de l'artiste en difficulté économique, en marge de la société mais vivant de sa passion, s'amplifie à ce moment. Également se développent les conventions de valorisation des productions artistiques et de diffusion des œuvres par des réseaux d'acteurs du milieu de l'art.

Les artistes nouveaux arrivants s'installent principalement en périphérie de la ville – surtout à Montmartre et à Belleville – et s'inscrivent dans leur territoire de proximité en communauté avec d'autres artistes. Ils se forgent ainsi une identité au sein du quartier et participent à la construction de l'image bohème des lieux qu'ils habitent. Il est important de noter aussi que, parmi les artistes de cette période, il existe une catégorie de jeunes issus des milieux aisés qui choisissent la vocation d'artiste et profitent de leur accessibilité à des matériaux pour leur création artistique et du confort de ne pas avoir à gagner leur vie en

¹³⁵ Nathalie HEINICH, *Ce qui fait l'art par la sociologie*, Minit, coll.« Collection Paradoxe », 1998.

faisant leur activité artistique. L'image de l'artiste fait l'objet d'une certaine fascination de la bourgeoisie, qui finance les activités artistiques ou du moins achète leurs œuvres, ce qui permet à certains artistes d'accéder à la notoriété. Comme à chaque période, des innovations artistiques, se fondent sur l'expérimentation et le dépassement des normes esthétiques – on pense aux impressionnistes et aux poètes maudits par exemple-, quand les artistes de cette époque commencent à changer les formes et les territoires typiques de présentation de leurs œuvres. Certains décident aussi d'ignorer les salons d'exposition officiels des œuvres d'art pour créer des plateformes d'exposition parallèles, ou pour les exposer dans des espaces publics.

Le mouvement Dada, se répandant rapidement dans toute l'Europe à partir de sa naissance à Zurich, se manifeste en concret dans le Cabaret Voltaire, inauguré en 1916. L'art du non-sens et de l'absurde, d'abord illustré dans des textes et des performances, proteste déjà contre la situation politique de l'époque. C'est pourtant à Paris, à Berlin et à New York que le mouvement prend plus de force, se manifestant différemment dans chaque nouveau contexte. À Paris il prend une dimension plus artistique et littéraire.¹³⁶ Les cabarets du mouvement Dada à Paris sont souvent évoqués parmi les prédécesseurs des lieux alternatifs. À Berlin, Dada prend une allure plus politique,¹³⁷ dans toute l'Europe, il revêtra des formes diverses, en inspirant aussi des nouveaux styles artistiques.

À l'époque, les mouvements de contre-culture se cultivaient dans les cafés ou dans

¹³⁶ À Paris, l'exploration du mouvement Dada et la fascination pour le bizarre, l'incongru et l'irrationnel donnait lieu au surréalisme dans les années 1920 et 1930. Son fondateur et porte-parole André Breton le présente comme un automatisme isolé de toute considération raisonnée, morale ou esthétique, libérant le potentiel de l'imaginaire par le biais des rêves. Explorant ces possibilités d'abord par le biais de l'écriture, les surréalistes les étendent aux arts visuels. Le mouvement se dissipe à la fin des années 1940 mais son esprit reste vivant, influençant une génération d'artistes prônant la liberté créative par-dessus de tout. Ian CHILVERS et John GALVES-SMITH, *Dictionnary of Modern Contemporary Art*, New York, NY, Oxford University Press, 2009. P. 600

¹³⁷ Julien JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires »..., *op. cit.* P. 145

les cabarets¹³⁸, tiers-lieux indispensables aux créatifs européens du début de XXe siècle, lieux de vie, de création et d'accueil des contre-cultures ou sous-cultures urbaines.¹³⁹ Les cabarets étaient des lieux de fête, de détente, des endroits où l'on délaissait un peu les normes et où l'on s'adonnait aux possibilités de l'expérimentation. Certains des actes artistiques d'exploration qui ont surgi dans ce contexte Dada – « avant tout un état d'esprit »¹⁴⁰ ont été repris par des manifestations ultérieures, dont les lettristes ou les situationnistes. Pour sa part, le situationnisme, considéré comme la version d'après-guerre du surréalisme, bien sûr plus extraverti et impliqué dans la politique, reprend la dynamique disruptive de la vie bourgeoise de son prédécesseur.

Dans le cas français, on ne peut pas nier que l'accès à des lieux de culture fait partie des grandes lignes d'action nationale. La tradition française de l'accès à l'éducation et la culture populaire est de longue date mais elle s'est davantage renforcée après la deuxième guerre mondiale. Le Manifeste de Peuple et Culture de 1945 maintient la vision qu'on doit vivre la culture « ensemble pour la créer » et que « les porteurs de la culture vraie ne sont pas seulement ceux qui en font profession »¹⁴¹. Les tiers-lieux de culture, soit des clubs d'action populaire et de sport ou des foyers de culture populaire doivent être accessibles à toute la population, aussi bien que l'art et la possibilité d'échange entre l'artiste et son public à travers ces lieux de culture populaire. Entre autres équipements d'éducation populaire prévus dans les plans de développement économique et social à niveau fédéral, les Maisons des Jeunes et de la Culture, envisagés pour que les jeunes développent des activités de récréation artistique, sont vite devenus des centres d'accueil de cultures alternatives, parfois même subversives. Lancés à la fin des années 1940 plus par l'action que par le discours, les MJC ont hébergé des acteurs d'idéologies alternatives à la

¹³⁸ Des auteurs comme Greil Marcus voyaient les cabarets comme des endroits catalyseurs de la culture de contestation et des mouvements de révolte au moment de la Commune de Paris. Marcus, Greil, 2002 : 168 cité par Claire PAGES, « Les postmodernismes philosophiques en question », *Tumultes*, 34, 2010, p. 115-134.

¹³⁹ Thierry PAQUOT, *L'espace public...*, *op. cit.*

¹⁴⁰ Régine ABADIA, *Viva DADA*, Paris, coll.« Documentaire (culture) », 2015.

¹⁴¹ « Manifeste de Peuple et Culture - Peuple & Culture », http://www.peuple-et-culture.org/IMG/pdf/manifeste_peuple_et_culture.pdf.

dominante, qui ont eu leur part d'influence dans l'ébullition du mouvement de Mai 68.¹⁴² L'assertion que l'action de la jeunesse était la clé du changement sociétal s'affermait dans ce contexte. Des perspectives de changement menées par des cercles intellectuels et d'artistes interrogeaient les modes de vie de l'époque et ont trouvé dans l'appropriation de l'espace public le moyen de faire connaître leurs réclamations.

Comme le décrit Fazette Bordage, cofondatrice de la friche artistique *Le Confort Moderne* et du lieu multiculturel et artistique *Mains d'Œuvres*, la vocation de ces lieux interstitiels, fabriques de culture intermédiaire, et ses prédécesseurs, les friches artistiques occupées et autogérées est d'être « de manière plus consciente un dispositif pour l'émergence d'un art contemporain généreux qui représente les innovations dans tous les domaines, tant scientifiques que sociétales ».¹⁴³

2.2 Les pratiques off et le squat artistique

Un passage en revue de la littérature en sciences sociales sur les occupations illégales ou *squats*¹⁴⁴ permet de tracer les revendications politiques de ces formes de rebelles d'action civique, dans une logique altermondialiste¹⁴⁵ (Adell et Martinez, 2004), pour le droit à la ville (Leontidou, 2010), ou même dans un *espace ressource* (Bouillon, 2009) de création d'alternatives culturelles (Vivant, 2006). D'après Aguilera, les squats d'artistes tombent dans la catégorie de squats d'activité, tel que dénommé par Florence

¹⁴² Greil MARCUS, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, 2002.

¹⁴³ ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places?...*, *op. cit.*

¹⁴⁴ Vivant, 2006 ; Martinez, 2002 ; Holm et Khun, 2011 ; Leontidou, 2010 ; Péchu, 2006 ; Novy et Colomb, 2012 ; Bouillon et Aguilera, 2013

¹⁴⁵ Mouvement qui prend de l'ampleur dans les années 1980 et 1990 avec une série de mouvements de contestation des politiques de mondialisation néolibérales dominantes dans les relations de pays du Nord et du Sud, qui revendique les valeurs de justice sociale et économique, de démocratie et de protection des droits de l'homme. *Définitions : altermondialisation* - *Dictionnaire de français Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/altermondialisation/10909927>, (consulté le 25 octobre 2017) Martinez, Miguel 2002, . Et Ramón ADELL ARGILES, Miguel MARTINEZ LOPEZ et Javier ALCALDE VILLACAMPA, *Dónde están las llaves?: el movimiento okupa : prácticas y contextos sociales*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2004.

Bouillon dans son étude anthropologique sur l'habitat précaire, un type de squat militant de production culturelle et artistique.

Le manque d'espace disponible pousse dans les années 80 à occuper illégalement des friches d'abord à la campagne puis à la ville. En même temps que les premières occupations illégales du XXe siècle apparaissent dans la capitale française, des idéologies autogestionnaires, anarchistes et de contre-culture prônant de nouveaux regards sur l'espace se sont répandues en Europe dans les années 1970, certains d'entre eux influencés par les mouvements contestataires américains des années 1960.¹⁴⁶ La culture de révolte de cette période a aussi une identité passionnée et festive. S'identifiant aux valeurs des nouveaux mouvements sociaux, les jeunes adhérents de sous-cultures alternatives cherchent à rompre avec les valeurs bourgeoises et les intérêts des grands pouvoirs politiques et commerciaux. Le constat d'un manque dans la réalité urbaine constitue un des premiers éléments qui poussent à investir le territoire urbain de manière différente. Julien Joanny rapproche l'émergence des tiers-lieux et celle des *nouvelles formes de mouvement social*. D'après Joanny, les espaces intermédiaires de culture paraissent surgir dans la continuité de la prolifération des squats. Dans la logique des lieux inédits de culture, des *lieux d'affirmation* comme les évoque Julien Joanny, le manque et le besoin sont vraisemblablement des moteurs de création. Cet esprit de culture alternative, ou *off* selon Elsa Vivant, se reflètera dans les genres de musique rock, punk et *new wave* qui propulsent des scènes culturelles en dehors de celles instituées.

Les démarches d'appropriation des espaces (parmi d'autres mouvements culturels du XXe siècle) résonnent chez les mouvements protestataires plus récents. Le mouvement situationniste, le mouvement punk londonien des années 1970 et 1980, les mouvements squatteurs allemands et hollandais constituent sans doute des sources d'inspiration pour les occupations illégales militantes qui se succèdent jusqu'à aujourd'hui. Le mouvement punk londonien des années 70 – également acteur notable de la pratique de squat artistique – qui s'appropriait des bâtiments vides pour les convertir en scènes musicales au style *do-it-*

¹⁴⁶ Monika MURZYN-KUPISZ et Jarosław DZIALEK, *The Impact of Artists on Contemporary Urban Development in Europe*, Springer, 2017.

yourself a inspiré d'autres scènes alternatives européennes. Un autre exemple est l'UFA à Berlin, qui se constitue à la fin des années 1970 comme un projet autogestionnaire de vie et de travail collectif.¹⁴⁷ Les occupants, pour la plupart des artistes, utilisent illégalement un lieu destiné à être démoli et proposent des activités créatives multidisciplinaires attachées dans des propositions sociales et de plus en plus environnementales. Conçue comme une *fabrique de culture, du sport et de l'artisanat*, l'UFA s'ouvre au public et propose des activités récréatives et sportives ainsi que des espaces d'échange d'idées. En Italie, le manque de soutien des acteurs publics accordé aux artistes a fait naître des coopératives d'artistes notamment dans le spectacle vivant, tels que les *Centri sociali* et les *gruppi* dans le nord du pays.¹⁴⁸ En France, parmi des exemples similaires figurent *La Laiterie* à Strasbourg, *Le Confort Moderne* à Poitiers, *Les Tanneries* à Dijon ou l'*Usine Éphémère* à Paris, originaires des occupations illégales qui éventuellement développent des relations de coopération avec les autorités politiques et deviennent légales. Les « Zones à défendre » (ZAD) apparaissent sur le territoire urbain français comme des zones de résistance à des aménagements publics jugés invasifs de la population locale et nocifs pour l'environnement. Les ZADs surgissent essentiellement comme des blocages autogérés.¹⁴⁹ En plus de l'aspect musical, les scènes punks françaises hébergent aussi des pratiques d'arts de rue, et de plus en plus des activités anarchistes et militantes diverses s'ajoutent aux lieux de squat punk. Des lieux culturels de nouvelle génération et des espaces d'expression artistique en marge s'installent dans les creux vacants et peu à peu s'intègrent au tissu social du quartier et de la ville.

¹⁴⁷ À Berlin une crise de logement dans les années 1980 est sans doute à l'origine d'une occupation illégale de logements répandue (la spéculation immobilière a laissé autour de 10,000 appartements vides), autant par besoin que pour des motifs de dénonciation politique ou comme des propositions artistiques. P. FARGES, « « Kreuzberg 36 » se révolte : occupations d'immeubles et luttes urbaines à Berlin (années 1970 et 1980) », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, 49-49-1, 16 juin 2017, p. 99-116.

¹⁴⁸ « En Italie, la résistance par la culture », *Les Inrocks*, <https://www.lesinrocks.com/2014/04/07/actualite/espaces-du-possible-11495273/>.

¹⁴⁹ Thomas AGUILERA, « L'(in)action publique face aux squats discrets à Paris et à Madrid », *Métropoles*, 14, 24 juin 2014, <http://metropoles.revues.org.ezproxy.univ-paris3.fr/4860>.

Ce qu'Elsa Vivant, spécialiste en urbanisme, appelle « des lieux *off* », ce sont des lieux occupés et gérés par des acteurs qui sont en dehors des acteurs institutionnels de production culturelle et artistique (pour Vivant, des acteurs *in*). En marge des institutions culturelles publiques et du marché, les artistes qui occupent des endroits désaffectés pour y travailler et créer font partie de ces milieux artistiques alternatifs souvent à faible visibilité médiatique et en manque de soutien public.¹⁵⁰ Des lieux de production et de diffusion assez *locaux* et *low-cost* permettent de sortir d'une période de manque d'accès à des espaces abordables. Équivalent des « centres sociaux » en Italie (*centri sociali*), les lieux *off* constituent des lieux de culture alternative, et parfois d'action politique militante, qui ne sont pas nécessairement pratiqués par des populations précaires et qui attirent l'attention des médias de par leur *touche artistique*.¹⁵¹ Leur condition *off* offre des possibilités d'exploration autant dans leurs créations que dans leurs relations avec le public et les acteurs *in*, ou institutionnels, en même temps qu'elle crée de nouveaux chemins d'activité dans des territoires urbains délaissés. D'après Vivant, les pratiques culturelles *in* sont essentielles au développement des villes, en même temps que les pratiques *off* complètent et inspirent l'offre culturelle *in*. Les deux constituent des composantes essentielles qui fertilisent le terrain urbain et le rendent créatif en même temps qu'ils sont le produit d'une urbanité réussie.¹⁵²

Le squat culturel et artistique trouve ainsi son origine non seulement comme un

¹⁵⁰ Pour Elsa Vivant, le binôme *on/off* des pratiques artistiques et culturelles se sépare par ce qui est institutionnalisé et de ce qui, volontairement ou involontairement, ne rentre pas dans les institutions culturelles. Elle associe le *in* souvent à ce qui est préétabli par le modèle dominant et le *off* à des pratiques plus spontanées, avant-gardistes et de contre-culturelles. Elle remarque que ces deux mondes gardent une relation proche, où ce qui est proposé par le *off* est susceptible d'être repris par le milieu *in*.

¹⁵¹ Les squats d'hébergement constituent la majorité des occupations illégales en Ile de France selon l'Union sociale pour l'habitat en Ile-de-France, l'AORIF, et sont également le type de squats les moins visibles de par leur moindre médiatisation mais sont aussi les plus problématiques en question de sécurité et de pauvreté. « Les occupations illégales d'HLM en recrudescence », 20 *minutes.fr*, 29 mars 2011, <http://www.20minutes.fr/paris/696331-20110329-paris-les-occupations-illegales-hlm-recrudescence>, coll.« Accueil: Paris ».

¹⁵² Thomas AGUILERA « L'(in)action publique face aux squats discrets à Paris et à Madrid », art cit. p. 6

instrument de dénonciation de la culture politique et de spéculation immobilière de surplus et de surconsommation mais aussi de contexte d'auto-affirmation de l'autonomie de la jeunesse de la deuxième moitié du XXe siècle, d'une génération qui est née après-guerre et qui a trouvé dans ces lieux, des façons de se manifester et de formuler leur projet de vie en société, différent de celui que leurs autorités publiques lui proposaient.

La prolifération des friches culturelles indépendantes en Europe génère des relations d'entraide et de solidarité entre elles. Des rencontres pour favoriser l'occupation culturelle et l'entraide entre friches font naître des passerelles de communication et de solidarité entre ces acteurs de production de culture alternative en Europe. « Un réseau de centres culturels initiés par des citoyens et des artistes » dit l'entête du site web de l'association *Europe Trans Halles*, organisation qui cherche à créer un réseau de friches en Europe. Ce genre d'organisation transnationale commence à donner une plus grande visibilité aux occupations artistiques et à créer un réseau qui plaide en faveur de subsistance de ces lieux alternatifs.

Le squat culturel apparaît au croisement entre la perception d'un manque d'espace de création, de liberté et d'expérimentation et l'apparition de friches industrielles et d'espaces délaissés par la désindustrialisation des pays occidentaux. Pour certains auteurs,¹⁵³ l'engagement dans ces espaces provient de motivations politiques, de besoins et de revendications politiques qui poussent les individus à s'engager dans leur espace direct. Des besoins d'expression artistique et culturelle trouvent à se développer aussi dans ces lieux de vie.

2.2.1 La friche artistique en France

¹⁵³ Julien JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires »..., *op. cit.* et David Scott DE LA PEÑA, *Experiments in Participatory Urbanism: Reform and Autogestión as Emerging Forms of Urban Activism in Barcelona...*, *op. cit.*

« La friche se caractérise par son esprit d’ouverture à d’autres domaines de la pensée, de l’action et de la solidarité ». ¹⁵⁴ Nous présentons par la suite une brève revue de l’histoire de l’occupation temporaire en France et de sa relation avec ses acteurs publics. L’anatomie des premières friches artistiques consistait généralement en des espaces dédiés à la production de créations artistiques – des ateliers-résidences, et des salles de répétition, par exemple –, d’autres espaces dédiés à la diffusion des créations artistiques, – des salles d’exposition, de projection et de spectacle ; une place prioritaire est aussi consacrée aux espaces de convivialité et de socialisation entre les artistes occupants et les visiteurs. ¹⁵⁵ L’échange et le lien social occupant une place privilégiée au sein de la communauté de la friche artistique. Ces lieux sont avant tout des lieux de vie collective, de rapports de solidarité, et la cohésion entre les membres renforce leur existence. La vie collective à l’intérieur des friches artistiques se nourrit non seulement de moments de convivialité mais aussi de la façon dont les membres profitent des ressources disponibles pour les mutualiser aussi bien que de la diversité des profils artistiques et compétences des membres pour faire fonctionner le lieu. Ce sont leur cohésion et leur capacité de communiquer à l’interne qui leur permettent de faire face à des défis variables concernant le manque de financements ou les menaces d’évacuation de la part des organes publics.

Ghyslaine Thorion affirme que la friche artistique s’est dotée d’un rôle social depuis ses débuts. Intrinsèquement liée à son environnement immédiat aussi bien qu’à son contexte politique, « ce projet culturel », dit-elle, « se fonde sur des logiques d’échange, de transmission et de mobilisation des populations, initie une recherche sur les nouvelles formes de rapport à l’œuvre artistique ». ¹⁵⁶ Ces lieux deviennent synonymes d’inventivité : décalés, solidaires, médiateurs de cultures alternatives, ludiques et d’exploration créative.

Profitant d’une certaine liberté institutionnelle, les friches artistiques accueillent diverses formes créatives et de production artistique (spectacles vivants, arts plastiques et

¹⁵⁴ Ghyslaine THORION, « Espaces en friche, des lieux dédiés à l’expérimentation et à la création culturelle », *Communication et organisation*, 26, 2 janvier 2005, p. 114-126.

¹⁵⁵ P. 120

¹⁵⁶ Ghyslaine THORION, « Espaces en friche, des lieux dédiés à l’expérimentation et à la création culturelle »..., *op. cit.*

visuels). Leur condition *off* rendant possible une atmosphère de désinvolture créatrice et du travail expérimental sur d'autres formes esthétiques. En plus de la solidarité et de la « débrouille », une autre ressource puissante de survivance pour les friches est leur relation avec des acteurs sociaux, comme les associations d'insertion et de lutte contre l'exclusion, qui attirent l'attention sur des enjeux sociaux importants autour des friches et des scènes alternatives de création. Des acteurs associatifs s'intéressent à ces espaces en friche et constituent un bras intellectuel de réflexion théorique sur les friches en attirant d'autres acteurs associatifs, susceptibles de s'engager dans la co-production et la gestion du lieu, en organisant parfois des activités ouvertes au public. Petit à petit, ces rapports transforment les friches non seulement en des lieux d'initiation à la création artistique mais aussi en des lieux d'exercice de la citoyenneté participative.

Au sein de la friche, les artistes sont acteurs d'un processus de création spécifique où, ajoutés au poids symbolique des relations affectives entre les membres, l'entraide et le sentiment d'appartenance au projet façonnant l'identité artistique autant de l'artiste que du lieu. Pour Philippe Henry, les friches culturelles ont deux fonctions importantes, d'une part des lieux de recherche-expérimentation, d'autre part de réception-appropriation, non seulement de manifestations artistiques mais aussi d'enjeux culturels divers.¹⁵⁷

C'est ainsi que les artistes squatteurs deviennent une sorte de médiateurs sociaux. On commence à leur demander de mobiliser et de sensibiliser les publics du quartier à l'art ; ainsi émergent des appels à participation pour des projets artistiques ponctuels dans le quartier (des expositions dans des écoles, des ateliers de création pour les enfants, etc.). Gratuits ou à bas coût, ces projets produisent un socle de convivialité ouvert au public – non plus seulement au réseau des squatteurs). Le fait de rendre le public graduellement coproducteur des créations culturelles et de servir occasionnellement de plateforme pour le développement et la diffusion de projets socioculturels constitue aussi un des apports de la friche au quartier. L'enjeu à venir est de tenir compte de la diversité de profils des

¹⁵⁷ Philippe HENRY, « Les Friches culturelles d'hier à aujourd'hui, entre fabrique de l'art et démarches artistiques partagées » dans Françoise Lucchini (ed.), *La mise en culture des friches industrielles*, s.l., Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016.

habitants du quartier pour pouvoir créer une offre qui peut toucher des publics variés.

2.2.2 Le contexte des premières occupations illégales

« L'appropriation de l'espace constitue donc un indicateur des enjeux, des tensions et des conflits qui travaillent la société dans son ensemble. »¹⁵⁸ Dans le contexte de réappropriation et de renversement des lieux, qui celui de la fin des années 1960, la ville et l'espace urbain s'activent, permettant ainsi des pratiques plus libres, des friches apparaissent provenant des premières appropriations des délaissés urbains.

L'occupation temporaire de bâtiments vides apparaît en France dans les années 1980. Le contexte généralisé en Occident de désoccupation des espaces industriels en ville des dernières décennies provoqué par une modernisation accélérée et par la transition du marché vers des technologies de l'information laisse d'énormes terrains inactifs au cœur des villes. Un parc de bâtiments désaffectés dans les villes et, en même temps, nombre de citoyens en manque de logement ont donné lieu à des occupations illégales. Ces « occupations sans droit ni titre »¹⁵⁹ ou *squats* ont logé des populations diverses (notamment des personnes démunies, des usagers de drogue, des immigrés en situation irrégulière, des activistes politiques¹⁶⁰) dont notablement des groupes d'artistes. « Le squat est une porte d'entrée dans la ville, pour les nouveaux venus et les plus disqualifiés, un espace de transition vers l'urbanité pour les citoyens précarisés [...] ».¹⁶¹ Les squats, en évidence la défaillance des institutions dans la gestion du logement ou de la culture et indiquer une solution alternative.

¹⁵⁸ Nassima DRIS, « Introduction. Repenser l'espace public à l'aune des transformations sociales contemporaines »..., *op. cit.* paragr. 12.

¹⁵⁹ Hernando DE SOTO, «guilera devoir ses politiques culturelles, ou au moins son image. egales « Le mystère du capital : Pourquoi le capitalisme triomphe en Occident et échoue partout ailleurs », 2000, cité par Thomas Aguilera, « L'(in)action publique face aux squats discrets à Paris et à Madrid », *Métropoles*, 24 juin 2014, n° 14.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Thomas AGUILERA et Florence BOUILLON, « Le squat, un droit à la ville en actes », *Mouvements*, 74, 5 juin 2013, p. 132-142.

Thomas Aguilera, chercheur en science politique à Sciences Po, décrit la réaction publique autour de ces occupations illégales : les autorités publiques ont toujours été touchées par un conflit de normes, entre droit de propriété et droit au logement. Ceci fut à l'origine de leur inaction en plusieurs occasions, même si la question de criminaliser le squat a été posée par les bailleurs mais n'a jamais avancé à la Mairie de Paris par manque de moyens pour rendre effective la criminalisation ou par manque d'intérêt des délégués pour enlever les squatteurs. Dans sa thèse doctorale sur les relations entre les acteurs publics et les occupations illégales en France, Aguilera observe qu'« en France, les affaires de squats restent civiles et le risque est minime pour les occupants. »¹⁶² Les politiques urbaines face aux squats se contentaient de réguler ou de préserver un ordre politique de gestion et régulation.

À partir de la fin des années 1990, les médias commencent à porter l'attention à ces endroits avec un regard plus positif, conséquence ou cause du fait que l'opinion publique s'y montre de plus en plus favorable. Une graduelle transition d'attitude de la part des pouvoirs publics aura pour résultat la régularisation de certains squats d'artistes par la Mairie de Paris. Les processus de *cooptation* et d'*institutionnalisation* sont déclenchés. Fatigués de leur situation d'incertitude quant à la date d'expulsion des lieux occupés, les artistes squatteurs ont accueilli avec un quasi-soulagement la reconnaissance institutionnelle la régularisation de ces endroits.

Dans la première décennie des années 2000, l'occupation spontanée de friches évolue d'une « pratique déviante de l'espace urbain »¹⁶³ vers un rapport de travail entre les acteurs publics et les occupants de ces espaces délaissés. L'année 2001 marque une évolution en faveur de ces pratiques en dehors des institutions culturelles traditionnelles et leur inclusion dans le projet urbain. Dans le cas de Paris, la mairie a mis en place des dispositifs qui lui redonnent accès à ces espaces et dans un contexte de normalisation, elle

¹⁶² Thomas AGUILERA, « Gouverner les illégalismes, Governing illegalisms », *Gouvernement et action publique*, 3, 11 octobre 2012, p. 101-124.

¹⁶³ Thomas AGUILERA, « Gouverner les illégalismes, Governing illegalisms », *Gouvernement et action publique*, 11 octobre 2012, n° 3, p. 101.

redirige sa stratégie de planification de la ville en incluant dans certaines étapes de la conception et du maintien du lieu, quelques acteurs de ces squats.

Le cas du squat artistique du 59 rue de Rivoli montre comment les élections municipales de 2001 ont été l'opportunité pour ces squatteurs de défendre la légitimité de leur occupation. Bertrand Delanoë, alors candidat aux élections municipales, voulant contenter une partie de l'électorat parisien, accède aux requêtes des acteurs de culture alternative et promet de signer une convention d'occupation précaire¹⁶⁴ après son élection. Cette promesse sera tenue et l'ouverture au public du squat conventionné du 59 rue de Rivoli en novembre 2009 marquera une nouvelle période de relations entre les pouvoirs publics et les occupants des squats. Delanoë a même désigné un « monsieur Squat », chargé de médiation avec les artistes squatteurs. Comme le montre le mandat de Delanoë, le fait d'accorder la priorité à la construction des logements sociaux part de l'idée que le problème des squats est aussi un problème de logement. Cependant, malgré la reconnaissance de ce problème de logement, l'action vers la normalisation des squats artistiques – avant des squats d'hébergement – a primé dans l'action publique depuis les débuts des années 2000. Aguilera montre que le traitement des squats de la part des autorités varie selon qu'ils sont jugés de « bienveillants » ou provoquant des problèmes au voisinage. Il observe, notamment, comment 71% des squats artistiques faisant partie de son échantillon d'étude ont été ouverts au public alors que 66% de ceux occupés par des gens en situation précaire, des sans-papiers par exemple, étaient beaucoup moins tolérés et évacués.¹⁶⁵

¹⁶⁴ La convention d'occupation précaire est un contrat signé par les propriétaires et les squatteurs qui permet à ces derniers d'occuper un espace de façon temporaire en échange d'une modique contribution financière et redonne au propriétaire (qu'il soit privé, l'État ou la mairie) un certain contrôle de l'usage du lieu en définissant les activités autorisées et en s'assurant que les normes de sécurité soient respectées. *Conventions d'occupation précaire : Bail précaire - ANIL*, <https://www.anil.org/documentation-experte/analyses-juridiques-jurisprudence/analyses-juridiques/analyses-juridiques-2010/les-conventions-doccupation-precaire/>, 9 janvier 2013 (consulté le 28 octobre 2017).

¹⁶⁵ Thomas AGUILERA, « Gouverner les illégalismes, Governing illegalisms »..., *op. cit.* P. 123.

En même temps que les expulsions se médiatisaient, les squats d'artistes proliféraient dans la capitale¹⁶⁶ des artistes commencèrent alors à avoir recours à la création d'associations et à se faire aider par des avocats pour défendre la « nécessité d'occuper temporairement » et pour faire reconnaître la valeur de leur travail en tant qu'artistes. Le travail des avocats se focalisait sur la façon de déterminer la « valeur artistique » de nouveaux squats artistiques, de leurs productions et de leurs apports à la vie du quartier.¹⁶⁷ Par ailleurs, la stratégie de la mairie pour rendre les occupations illégales « gouvernables » consistait principalement en deux éléments : la convention d'occupation précaire et l'inclusion dans le projet urbain via l'appel à projet et le projet imposé.¹⁶⁸ Les exigences de sécurité des conventions d'occupation précaire ont requis de la part des acteurs publics de s'impliquer en octroyant des subventions pour la mise aux normes et la rénovation de plusieurs bâtiments occupés. De la part des occupants, ces conventions leur ont requis de devenir compétents la mise aux normes des bâtiments et de respecter les exigences minimales de sécurité. Le programme du ministère de la Culture de juin 2001 représentait les premières mesures pour soutenir ces initiatives culturelles et artistiques qui se développaient en dehors du terrain institutionnel en France.

Ces conventions précaires ont donné lieu à une progressive relation de travail entre les acteurs municipaux et certains squatteurs artistiques, nommément la MACAQ.¹⁶⁹ Ce

¹⁶⁶ Sébastien HOMER et Gaël VILLENEUVE, « Polémique. Squats artistiques : les pavés dans la mare | L'Humanité », *L'humanité.fr*, Culture et Savoirs, 18 avril 2003, <https://www.humanite.fr/node/283434>. Et « Les occupations illégales d'HLM en recrudescence »..., *op. cit.*

¹⁶⁷ La Miroiterie dans le 20^e arrondissement de Paris, la Petite Roquette dans le 11^e et la Marquise dans le 4^e ont été des exemples de ce type de squats artistiques que la mairie a jugés comme contribuant à la vie de leur quartier.

¹⁶⁸ Thomas AGUILERA, « Gouverner les illégalismes, Governing illegalisms »..., *op. cit.* p. 110.

¹⁶⁹ Le collectif MACAQ, Mouvement d'animation culturelle et artistique de quartier, s'est fait connaître par son occupation, illégale au début, des locaux du 123 rue de Tocqueville à Paris. Après 6 ans, le squat bénéficie d'une convention d'occupation précaire, instrument qui a marqué le début d'une proche relation de travail avec la Mairie de Paris. Basée dans le quartier des Batignolles, l'association s'était constituée avec l'objectif d'animer des locaux délaissés et gérer des activités culturelles dans le quartier mais élargit graduellement son activité à des projets festifs, humanitaires et solidaires. En 2011, elle a été accusée de non-transparence et d'abuser de sa situation privilégiée avec la Mairie de Paris en sous-

squat a été l'objet d'une convention précaire en 2007 stipulant l'usage des lieux pour des activités culturelles et pour l'accueil des associations de quartier. Grâce à des résultats positifs de cette coopération, la mairie de l'arrondissement renouvèle leur convention en 2010 et leur concède le titre de « squatteurs professionnels » en leur accordant d'autres lieux vacants ; en profitant aussi du fait que leur laisser gérer cet espace abandonné coûtait moins cher que l'entretenir ou le sécuriser. « Plus que de traiter avec des acteurs illégaux inconnus, la mairie confie la gestion d'espaces à certains collectifs avec qui elle a pu tisser des relations de confiance »¹⁷⁰, comprend Aguilera. Il insiste aussi sur le fait que la mairie était surtout gagnante dans ces nouveaux accords qui incluaient la gestion temporaire d'un lieu dont elle n'avait plus à s'occuper le temps que des nouveaux projets se préparaient. Ces conventions influent sur la redéfinition de l'image des squatteurs : auparavant perçus comme groupes précaires et marginaux, désormais des acteurs du projet urbain. Ceux qui ont construit une image positive autour de leurs activités (comme est le cas du 59 rue de Rivoli), la mairie est susceptible de les utiliser pour promouvoir ses politiques culturelles, ou au moins son image.

Des politiques de soutien à ces *Nouveaux territoires de l'art*¹⁷¹, telle que celle du ministère de la Culture, allaient vers la reconnaissance et le soutien de ces acteurs culturels considérés comme *alternatifs* et *intermédiaires* et en dehors des institutions tout en allégeant aussi les élus dans leur tâche de gestion des lieux vacants, cibles faciles pour d'autres types de squatteurs moins acceptés par les autorités publiques. « Les lieux *off* sont perçus comme des moyens pour gérer, sécuriser, entretenir et animer à moindre coût un

louant illégalement ses locaux pour des usages commerciaux. Suite à un rapport d'inspection en 2014, la Ville de Paris ne trouve pas d'irrégularités budgétaires mais conseille fortement une « véritable professionnalisation » de l'association afin de rendre ses procédures comptables et financières transparentes. T. AGUILERA, « L'(in)action publique face aux squats discrets à Paris et à Madrid »..., *op. cit.*

¹⁷⁰ Thomas AGUILERA, « Gouverner les illégalismes, Governing illegalisms »..., *op. cit.*

¹⁷¹ Le contexte de reconnaissance des friches et de lieux alternatifs marqué par ce rapport – aussi connu comme le rapport Lextraire – a inspiré la DRAC Rhône Alpes, par exemple, et a poussé à organiser les rencontres au sujet des « îlots artistiques urbains » à Grenoble dans le but de faire connaître les différents acteurs gestionnaires de ces lieux et de commencer à mieux les inclure dans la politique culturelle municipale. F. LEXTRAIRE et F. KAHN, *Nouveaux territoires de l'art...*, *op. cit.*

site vacant »¹⁷², observent Manon Dumont et Elsa Vivant ; c'est une des causes principales du changement d'attitude des municipalités envers les occupants des squats artistiques. La régularisation de ces lieux en évitant des activités, contribue à élever l'offre culturelle et, par conséquent, l'image du quartier. L'artiste squatteur, que Vivant et Dumont appellent artiste *off*, pendant longtemps vu comme figure détournant les normes, devient progressivement un interlocuteur des municipalités et des propriétaires de terrains urbains vides et, enfin, un acteur professionnel de la culture.

La tolérance des squats exceptionnelle dans le cas de la MACAQ ou de la Petite Roquette et du Théâtre de Verre était due à leur médiatisation positive et à leur redéfinition comme projets de quartier. Christophe Girard, adjoint à la culture lors du mandat de Bertrand Delanoë, a jugé ces espaces légitimes de par leur capacité de servir comme des lieux émergents de promotion de l'art.¹⁷³ Le réseau local, politique et médiatique du squat ainsi que ses ressources et compétences sociales et culturelles leur ont permis de négocier avec les autorités, de rester sur les lieux et même de tisser des relations avec les locaux, ce qui aidait à faire avancer leur projet et à *se professionnaliser* en devenant de véritables animateurs culturels. La transition et l'ouverture des élus municipaux envers les squats artistiques se sont faites dans la mesure où il a été possible pour eux d'entrer dans les cadres de la gouvernance urbaine. Ce sont de premiers pas effectués par les gouvernements pour essayer de retenir ou de regagner le contrôle des espaces urbains délaissés (environ 2000 squats en Ile de France en 2010) qui, depuis quelque temps, passent par des étapes de négociation de conventions d'occupation précaire et temporaire pour des acteurs irrégulièrement installés sur un site. L'occupation temporaire, devenue concept légal se répand de plus en plus puisqu'il est désormais possible de créer des ententes d'occupation entre les acteurs publics et certains des occupants illégaux des sites urbains. La régularisation des squats entraîne des évolutions à la fois dans les activités, les compétences des acteurs et enfin l'image du quartier.

¹⁷² Manon DUMONT et Elsa VIVANT, « Du squat au marché public, From the squat to the public tender », *Réseaux*, 200, 20 janvier 2017, p. 181-208.

¹⁷³ Anne-Marie FEVRE, « Les squats défrichent - Culture / Next », *Libération.fr*, http://next.liberation.fr/culture/2004/11/18/les-squats-defrichent_499829.

2.2.2.1 Du squatteur conventionné à l'occupant temporaire professionnel

Il est certain que, depuis trois ou quatre ans, l'occupation temporaire dans les grandes villes européennes évolue vers l'ouverture au public et se professionnalise avec la constitution d'associations exclusivement dédiées à l'occupation temporaire développant une offre variée d'activités, biens et services marchands.

Vivant et Dumont voient deux versions sortir de la tendance pour les propriétaires publics et les municipalités à faire appel à des collectifs d'artistes alternatifs ou *off* pour réhabiliter temporairement des espaces urbains délaissés : soit ces lieux accueillent des affaires d'intérêt général pour de petits acteurs associatifs, des personnes en situation de difficulté, et des animations diverses pour le quartier ; soit ils s'insèrent dans l'offre urbaine d'espaces festifs et de restauration de tendance, en reprenant l'esthétique bricolée et du fait-à-la-main original des lieux *off*.¹⁷⁴

Pour Vivant, l'institutionnalisation¹⁷⁵ de ces espaces et les nouveaux liens de coopération entre les institutions publiques et ces acteurs *off* marque non seulement le changement de perception du public et des institutions envers ces acteurs mais signale aussi un changement plus profond dans les rapports entre territoires (urbains), culture et société. David Harvey, en citant Lefebvre, regarde l'institutionnalisation plutôt comme une *instrumentalisation* où « des groupes anomiques construisent des espaces hétérotopiques, qui sont après récupérés par les groupes dominants »¹⁷⁶. Dans une logique de récupération

¹⁷⁴ M. DUMONT et E. VIVANT, « Du squat au marché public, From the squat to the public tender », art cit.

¹⁷⁵ L'institutionnalisation - telle que définie par Thomas Aguilera, se réfère au processus de « routinisation de pratiques » et de transformation de procédures, des règles et de modes de gestion des organisations considérés originalement informels des cadres plus formels et standardisés qui permettent de réduire les incertitudes. Aguilera décrit que, plutôt que des *phases* d'un processus continu d'institutionnalisation, on observerait des *processus* et des *formes* différentes d'institutionnalisation. Thomas AGUILERA, « L'(in)action publique face aux squats discrets à Paris et à Madrid », *Métropoles*, 24 juin 2014, n° 14. P. 29.

¹⁷⁶ David HARVEY, *Villes Rebelles. Du droit à la ville à la révolution urbaine...*, op. cit. P. 43

progressive des espaces urbains délaissés, on observe dans les dernières années une tendance à instrumentaliser cette scène culturelle *off* de la part des aménageurs de projets urbains et à la voir davantage comme une contribution à la vie culturelle de la ville. Les artistes *off* se professionnalisent à mesure qu'ils rentrent dans la dynamique de l'institutionnalisation des lieux qu'ils occupent et commencent à devenir gestionnaires et animateurs d'un lieu artistique (temporaire ou non) à la demande des municipalités et des collectivités territoriales.¹⁷⁷

« La culture est un instrument de valorisation des territoires dans la concurrence interurbaine », annonce Vivant dans l'étude qu'elle a menée sur le rôle des pratiques culturelles *off* dans les dynamiques urbaines. Les collectivités commencent aussi à soutenir économiquement à ce type de création artistique, les nommant *fabriques de culture* et les incluant dans les projets urbains comme des animateurs culturels de quartier.

Pour l'artiste, le fait de se regrouper en collectif facilite son accès à des lieux de travail pour des loyers moins chers, lui permet de mutualiser des matériaux de travail avec le collectif et de tisser des relations avec d'autres artistes qui partagent ses lignes esthétiques, sociales ou politiques. Le fait de participer à un projet commun contribue au développement de l'identité de l'artiste. En même temps, régulariser ces lieux de travail *off* nécessite de leur part de réadapter leur fonctionnement et pour les artistes de devenir compétents sur un ensemble de tâches liées à la gestion, qui s'éloignent de la pratique artistique. Pour réussir à faire cela, soit ils choisissent de se former aux outils de management, soit ils embauchent des professionnels en gestion de projets culturels et entretien des lieux, en organisation d'événements, en communication et en relations publiques. Développant de plus en plus des relations de confiance avec les instances publiques, ils tentent de faire comprendre le besoin de plus d'espaces accessibles pour le

¹⁷⁷ L'histoire de l'occupation illégale est parsemée de rencontres violentes entre les autorités publiques et les squatteurs, non seulement en France mais aussi à Berlin et à Amsterdam et dans d'autres villes européennes. Thomas Aguilera développe davantage sur les faits historiques des désoccupations violentes de squats depuis les années 1970 en différentes villes européennes. Thomas AGUILERA et Florence BOUILLON, « Le squat, un droit à la ville en actes »..., *op. cit.*

travail d'artistes. Dumont et Vivant signalent que « la mise à l'agenda politique de la question du manque d'espace de travail pour les artistes doit beaucoup à l'action de ces collectifs *off* qui ont su se coordonner et agir ensemble pour faire valoir ce nouveau mode de faire des lieux artistiques. »¹⁷⁸

Le collectif Usines Éphémères, par exemple, est né de cette vague d'institutionnalisation des squats en lieux culturels des années 1990. Le collectif combine la gestion d'un lieu culturel éphémère avec l'accompagnement de projets artistiques par le biais de résidences artistiques. Avec l'objectif de soutenir la jeune création, ils occupent des friches et les transforment en lieux d'événements culturels, résidences d'artistes ; ils se mettent en réseau avec d'autres lieux de culture et associations artistiques pour rendre du soutien et du conseil aux artistes hébergés. Le Point Éphémère dans le 11^{ème} arrondissement à Paris a été un des lieux créés et gérés par l'association. Le collectif affirme qu'en s'occupant des besoins des artistes pour des espaces de travail accessibles et en utilisant ses compétences d'intervention dans des bâtiments vacants, ils abordent aussi la difficulté de l'occupation illégale des friches urbaines. Vouloir se construire une « réputation de spécialiste de friches »¹⁷⁹ requiert, donc, pour l'association de sortir du statut *off*, c'est-à-dire, de définir un modèle économique, de se fixer une mission spécifique (comme celle d'aider à la jeune création) pour ainsi développer des expertises en tant qu'exploitant culturel en restant proche de son réseau artistique alternatif. L'association a réuni ainsi des membres qui ont de l'expertise en matière juridique, technique et financière pour l'occupation temporaire. Le fait d'être devenu autant des experts dans l'occupation et l'activation des friches que dans la gestion des projets culturels leur a donné davantage accès à des aides publiques ainsi qu'à des appels à projets. Par ailleurs, plus ils trouvent des modèles d'autogestion sur des lieux occupés plus cela leur permet de se développer et de stabiliser l'activité du collectif d'artistes indépendants. En faisant l'épreuve du lieu, le collectif se forme, développe des routines et des outils de communication qui fonctionnent

¹⁷⁸ M. DUMONT et E. VIVANT, « Du squat au marché public, From the squat to the public tender », art cit. p. 30.

¹⁷⁹ *Ibid.*

pour la gestion du lieu.¹⁸⁰

2.2.2.2 *L'institutionnalisation de l'occupation temporaire*

Avec l'objectif de soutenir la création et d'élargir le groupe d'acteurs participant à la création de la ville, les acteurs institutionnels se voient de plus en plus positifs et vont jusqu'à inciter des projets d'urbanisme temporaire et intermédiaire. Les espaces de rencontre artistique avec le public se multiplient avec l'avènement de ces espaces de culture, en diversifiant ainsi les acteurs artistiques et culturels et en ouvrant la co-création de l'espace aux publics. Ces démarches s'alignent peu à peu avec la volonté des directions des affaires culturelles de diverses villes en France, telles que Strasbourg, Marseille, Reims, entre autres,¹⁸¹ de rendre le plus grand nombre possible de pratiques artistiques et de créations artisanales accessibles au plus grand public possible, l'approche de l'ouverture des friches étant gérée par ces nouveaux acteurs culturels semi-institutionnalisés.

Les collectivités réfléchissent aux manières de généraliser l'ouverture de friches et de bâtiments vacants à l'utilisation des petits acteurs culturels et entrepreneuriales. « On ne fixe plus aujourd'hui la façon dont on doit construire la ville sans que nos citoyens y soient de plus en plus associés »¹⁸², signale Gérard Colomb, sénateur - maire et président de la Métropole de Lyon lors de la conférence Smart Cities à Lyon en avril 2017. Les pouvoirs publics qui ont laissé expérimenter différents projets d'insertion avec des populations de squatteurs fragilisés voient de plus en plus avec sympathie les croisements solidaires entre occupants temporaires.

Dans les différents modèles de développement urbain qui coexistent dans la ville de Paris, les porteurs de l'occupation temporaire contribuent à cette tendance dans les villes françaises où les friches se régénèrent, où poussent des initiatives d'économie sociale et de

¹⁸⁰ Sarah R. CHAMPAGNE, « Le choix de l'éphémère pour habiter durablement une ville », *Le Devoir*, p.

¹⁸¹ *Ibid.* P. 5

¹⁸² « Gouverner la ville autrement : débats du Monde le 7 avril à Lyon », *Le Monde.fr*, p.

solidarité, impulsés en grande partie par la participation de bénévoles. Emilie Moreau, urbaniste et pilote des études sociales à l'Atelier parisien d'urbanisme, distingue deux lignes directrices dans l'aménagement urbain aujourd'hui : les outils numériques et la participation citoyenne. Les acteurs publics se penchent vers de nouvelles initiatives qui exploitent ces deux versants, et l'urbanisme temporaire est une initiative-phare. « L'urbanisme transitoire constitue plutôt un espace d'expérimentation, un 'chantier démonstrateur' de l'innovation urbaine »¹⁸³, dit Moreau. L'utilisateur est aussi contributeur du projet, qui se construit peu à peu selon une grande souplesse d'organisation.

Depuis le début du squat conventionné en France à la fin de la décennie des années 2000, l'univers interstitiel¹⁸⁴ se répand avec des exemples notables de *villages artistiques* comme le 6B à Saint-Denis, la Cartonnerie à Saint-Etienne, la Miroiterie dans le 20^e arrondissement à Paris. À la différence des squats non conventionnés, militants ou artistiques, ces occupations plus organisées sont davantage acceptées par des propriétaires du fait qu'elles sont négociées et accordées entre les occupants et les propriétaires, souvent des collectivités territoriales ou des promoteurs immobiliers. Les occupants deviennent donc gestionnaires du lieu pour tirer parti de l'espace inoccupé pendant une période qui peut aller jusqu'à une décennie.

Malgré l'ouverture croissante de la part des autorités publiques envers l'occupation de friches à des acteurs artistiques et culturels de la scène *off*, il existe encore une zone grise où, d'un côté, il y a toujours une énorme quantité de bâtiments désoccupés en France et, de l'autre côté, des acteurs associatifs et des petits entrepreneurs qui ont besoin d'un espace de travail mais n'oseraient pas traverser la ligne de la légalité pour l'obtenir. C'est dans cette zone grise qu'émergent des associations qui s'occupent de cartographier des espaces délaissés en ville et de trouver des modèles viables pour les faire occuper par des petits acteurs associatifs à des prix modiques. D'après Plateau Urbain, une des associations

¹⁸³ Emilie MOREAU dans L. DENES, « « L'urbanisme temporaire n'a rien d'éphémère » », *Servir le Public*, 21 septembre 2017, <http://www.servirlepublic.fr/2017/09/phenomene-temporaire-na-rien-dephemere/>.

¹⁸⁴ Dans le contexte anglo-saxon, Fran TONKISS, « Austerity Urbanism and the Makeshift City », *City*, 1 juin 2013, vol. 17, n° 3, p. 312-324.

les plus primées de l'urbanisme temporaire en France, 4 millions de m² de bureaux en Ile de France, dont l'équivalent de 44 tours Montparnasse¹⁸⁵, étaient inoccupés depuis cinq ans. Leur but final est de rendre l'occupation éphémère légale et économiquement viable, autant pour les occupants précaires que pour les propriétaires. L'initiative de Plateau Urbain est ainsi une solution temporaire contre les squats en arrangeant des baux précaires dans le tissu urbain pour des jeunes et de petits acteurs associatifs et entrepreneuriaux à des moyens limités. Pour Plateau Urbain, l'occupation temporaire permet de limiter des dépenses diverses liées à la vacance tels que le gardiennage et l'entretien et, depuis le début de leur activité, ils observent que les administrateurs publics en France commencent à s'ouvrir à la possibilité de recourir à cette solution de rendre ces espaces accessibles et utiles. L'association considère son activité premièrement comme un projet social du fait qu'ils agissent d'abord auprès des petits acteurs associatifs d'action locale pour leur trouver un espace où développer leur activité et, en même temps, pour réactiver des espaces délaissés avec des usages relativement alternatifs. Suite au succès de ses projets d'occupation temporaire, l'association lance une plateforme web qui permet d'identifier les espaces vacants plus rapidement et de candidater pour des occupations dans différents locaux en Ile de France. Des endroits, autres que Les Grands Voisins, qui ont émergé de l'initiative d'occupation temporaire de Plateau Urbain sont notamment la Boutique des Frissons, lieu urbain culturel et sportif situé dans le 14^e arrondissement, l'OpenBach dans le 13^e arrondissement qui sert d'atelier au collectif d'artistes Labolic, et entre autres, Pauline Perplexe, résidence d'artistes dans le 15^e arrondissement.

Le constat des administrations publiques, qui sont les plus grands propriétaires fonciers immobiliers, est que cet immobilier public inoccupé représente de plus en plus fortement des espaces d'opportunité, avec un grand potentiel d'utilisation comme un bien commun. Non seulement ces propriétaires publics se montrent prêts à ouvrir ces lieux à des occupants temporaires mais ils les suscitent dans quelques occasions, dont notre cas

¹⁸⁵ De nouvelles normes font difficile la vente d'immeubles de bureaux qui ont au-delà de vingt ans. *Résorber la vacance pour habiter la ville - Écologie humaine*, <http://www.ecologiehumaine.eu/resorber-la-vacance-pour-habiter-la-ville/>, 15 septembre 2017, (consulté le 3 octobre 2017).

d'étude, l'hôpital Saint-Vincent de Paul. La SNCF a fait même un appel à manifestation d'intérêt sur plusieurs de ses sites dans toute la France en 2015 après avoir permis l'installation du « Ground Control » dans son ancien dépôt dans le quartier de la Chapelle à Paris, un lieu festif ouvert pendant la saison d'été. Dans le cas où l'initiative provient des propriétaires mêmes, elle est susceptible d'être critiquée comme un « appel au travail gratuit des artistes pour valoriser le patrimoine »¹⁸⁶ de ces derniers. Malgré les critiques engendrées par cette initiative de la SNCF, l'attractivité de ce type de lieux continue à s'accroître et cette pratique d'urbanisme temporaire devient depuis quelques années de plus en plus désirée par les administrations publiques.

En tant que pratiques « légitimes et désirables pour les grands propriétaires », Felix Adisson identifie quatre raisons caractéristiques de la volonté que les propriétaires publics ont de permettre à des associations d'avoir accès aux propriétés temporairement vacantes.¹⁸⁷ En plus d'économiser sur des frais d'entretien du bâtiment ou terrain vide, ces propriétaires peuvent en tirer du bénéfice du pouvoir d'attractivité rendu par les associations qui, par le biais des décorations et animations diverses, mettent en valeur leur lieu et le transforment en un espace unique et intéressant. Cette valorisation du site peut être associée aussi à un intérêt accru pour son environnement. Dans son article *Au 6B, gentrification heureuse*, Robin D'Angelo met en valeur l'effet d'augmentation de la valeur des bâtiments environnants du site 6B, converti en espace artistique depuis 2010. En revanche, un argument de scepticisme quant à la présence d'artistes et designers dans une friche est développé par Edwin Heathcote, qui tient qu'un patrimoine valorisé par la présence d'artistes est systématiquement la proie d'une spéculation immobilière, entraînant la hausse des prix et la gentrification des quartiers. La *bohémisation* des quartiers délaissés et la transformation des anciens sites industriels par des mains d'œuvre créative ont été

¹⁸⁶ Nicolas GARY, « Pour valoriser le patrimoine de la SNCF, les artistes bosseront gratuitement », *ActuaLitté: L'univers du livre*, 25 mai 2015, <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/pour-valoriser-le-patrimoine-de-la-sncf-les-artistes-bosseront-gratuitement/55427>.

¹⁸⁷ Félix ADISSON, « Choisir ses occupants : Quand les grands propriétaires adoptent des collectifs pour la gestion transitoire des friches urbaines », *Métropolitiques*, 6 janvier 2017, <http://www.metropolitiques.eu/Choisir-ses-occupants.html>.

également étudiées par Elsa Vivant et Éric Charmes. Dans la partie suivante on se focalisera sur cette figure valorisante de l'artiste en ville et les enjeux qui relèvent la présence des artistes des espaces vacants ou des friches dans certains quartiers urbains.

2.3 L'influence de la figure de l'artiste dans la revalorisation de la friche, de son quartier, de sa ville

Ceci est un temps important pour l'art et pour les artistes, non seulement parce que l'art devient un symbole d'une ville vibrante et attractive pour les classes moyennes et hautes, mais aussi parce que l'art développe en même temps ses capacités de briser des catégories entre populations, d'ouvrir des espaces d'une certaine mixité et convivialité créative, en même temps qu'il propice du dialogue significatif sur l'avenir des quartiers et des villes.

Selon Nathalie Heinich, l'image de l'artiste bohème persiste jusqu'à nos jours. Le statut d'artiste est valorisé par son excentricité, son originalité, son entrepreneuriat et sa capacité de créateur d'imaginaires. Au fur et à mesure que l'alternatif est davantage valorisé dans la société – on le voit par exemple dans le choix d'une consommation biologique et équitable, les presses indépendantes, etc. –, la figure de l'artiste se dessine comme un symbole de liberté personnelle, représentant des valeurs hors de la norme. Le choix de l'épanouissement de soi par le biais du travail artistique fascine et provoque admiration. Malgré la précarité économique et l'incertitude par rapport à la reconnaissance professionnelle du statut d'artiste, des études démontrent que la profession reste attractive pour les jeunes, qui la perçoivent comme un choix d'épanouissement personnel, d'une certaine originalité et idéalisée comme type d'emploi flexible et non routinier.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Le travail artistique, selon la perspective contemporaine du sociologue Eliot Freidson, évoque une activité productive et identitaire qui ne représente pas nécessairement une source principale de revenus pour le travailleur artistique mais dans laquelle il investit quand même une partie importante de son temps et de son énergie. Eliot FREIDSON, *Professional Powers: a Study of the Institutionalization of Formal Knowledge*, Chicago, University of Chicago Press, 1988. P. 432 et Howard S. BECKER, *Art Worlds*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1982.P. 400

Ainsi l'artiste, acteur alternatif et excentrique, n'a pas forcément une image négative, et ceci contribue à une certaine tolérance vis-à-vis de lui de la part des différents secteurs de la société.¹⁸⁹ L'esprit rebelle de l'artiste, l'authenticité et l'imagination et la critique des élites, sont exploités par des sources de production et consommation de masse et de l'hyper commercialisation de la culture, reprises par les publicités et le monde entrepreneurial (récemment, celui des start-ups) pour se créer une image de précurseur, d'innovateur et de révolutionnaire.

Par extension, la vie et la ville créative, se popularisent et deviennent des canons de modes de vie des générations actuelles.¹⁹⁰ Des sociologues comme Richard Florida¹⁹¹ et Pierre-Michel Menger¹⁹² sont convaincus qu'une densité d'entreprises culturelles sur un territoire peut fonder un environnement propice à l'innovation et à la croissance économique. « Pour le secteur public ou subventionné, la centralisation des activités favorise la prise de risque esthétique, face à un public nombreux et exigeant », explique Elsa Vivant.¹⁹³ Richard Florida voit l'artiste comme un acteur central de la classe créative, créateur de symboles, capable d'attirer d'autres acteurs créatifs : des entrepreneurs. Les artistes sont, de par leur effet magnétique, des acteurs contribuant fortement à déclencher l'activité économique des villes du futur. Florida voit des exemples en Los Angeles, Portland ou Paris, où certains des quartiers qui se démarquent comme des quartiers d'artistes sont en corrélation positive avec des tendances de gentrification.¹⁹⁴ Plus tard, Richard Shearmur dément cette assertion en exposant le cas de Montréal comme exemple

¹⁸⁹ Nathalie HEINICH, *Ce qui fait l'art par la sociologie...*, *op. cit.*

¹⁹⁰ Richard FLORIDA, *The Rise of the Creative Class--Revisited: Revised and Expanded*, s.l., Basic Books, 2002.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Pierre-Michel MENGER, « Les professions artistiques: un système incomplet de relations sociales », in G. SAEZ (éd.), *Institutions et vie culturelles*, Paris, Centre de sociologie du travail et des arts, coll.« La Documentation française », 2005, p. 157-163.

¹⁹³ Elsa VIVANT, *Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines...*, *op. cit.* P. 40.

¹⁹⁴ Sur l'effet multiplicateur de l'artiste dans son environnement, Florida mène une étude où il met en évidence une relation positive les quartiers attirant les métiers les plus « créatifs », aux États-Unis et le croisement économique de ces villes.

d'une ville qui, malgré son attractivité artistique et son dynamisme culturel, présente un plus faible taux de croissance économique et d'attractivité quant aux possibilités de travail ; les salaires y sont bas comparés à ceux d'autres villes canadiennes comme Calgary et Vancouver. Un cas similaire en Europe est celui de Berlin, par exemple. Malgré cela, l'image de la ville créative séduit les fonctionnaires des villes européennes et ainsi, la recherche de l'expérimentation et la nouveauté tendent à se répandre dans divers secteurs productifs de la ville ; et le reflet de ce dynamisme créatif de la ville s'observe dans les aménagements urbains, eux aussi, cherchant la nouveauté et des espaces propices pour la créativité.

À mesure que, vers la fin du XXème siècle, la société française devient plus cosmopolite, elle acquiert de l'intérêt pour d'autres cultures et un certain goût de l'exotisme, autant parce que les artistes tirent une inspiration de l'influx provenant d'autres cultures que parce que le public apprécie des nouvelles variétés de produits culturels sorties de cette hybridation de cultures et de genres. Pour des auteurs comme Vivant, Charmes et Florida, il est certain que les expressions *off* changent la forme et la nature des rapports entre la société et le monde de la culture et de l'art. Le décalé s'associe au culturel et au festif et, en même temps, il ouvre la porte à de nouveaux usages, des conceptions alternatives des modes de faire en collectif et avec le public. Le basculement vers la reconnaissance et la validation de ces mondes culturels et artistiques en marge les situe dans une catégorie d'innovateurs culturels et de faiseurs de tendances (*trendsetters*). « Disposer d'une offre culturelle et événementielle participe, en effet, à produire une image attractive. »¹⁹⁵

Pour l'administration publique, la stratégie de revitalisation du « pouvoir local »¹⁹⁶

¹⁹⁵ F. ADISSON, « Choisir ses occupants : Quand les grands propriétaires adoptent des collectifs pour la gestion transitoire des friches urbaines », art cit.

¹⁹⁶ Isabelle Paillart note que l'accroissement de la classe moyenne dans les années 1970 et l'amplification de leur importance politique aide à répandre le pouvoir du parti socialiste dans plusieurs villes françaises. Ceci ajouté à l'importance accrue des associations civiles, une préférence du local en opposition au national, donne lieu à la montée de ce que Paillart appelle le *pouvoir local*, une arène centrale d'expression des citoyens. Dans les années 1980, l'associatif et le communautaire se multiplient et se diversifient à mesure que des

et la possibilité de capter des publics extérieurs au quartier délaissé et d'éviter la dégradation d'un terrain vide vont faire partie d'une stratégie à bas coût pour redynamiser les espaces négligés d'un quartier. Ce faisant, non seulement les propriétaires publics réduisent des coûts d'entretien, mais ils peuvent aussi se construire une image plus positive envers des publics. Lorsque ces occupations font l'objet d'une certaine exposition médiatique, comme c'est le cas dans notre cas d'étude, Les Grands Voisins, les collectivités saisissent l'opportunité de le présenter comme un projet innovant et les artistes s'en servent de levier pour faire avancer leurs propres besoins ou intérêts auprès des autorités publiques bienveillantes quant à leur présence dans le quartier.

La valeur de la friche comme déclencheur de la gentrification

L'insertion d'artistes (plus ou moins marginaux) et leur influence sur l'attractivité des quartiers périphériques a été considérée par certains auteurs¹⁹⁷, anglo-saxons pour la plupart, comme un facteur déclencheur de la gentrification¹⁹⁸ d'un arrondissement de par

médias participatifs et communautaires apparaissent. Par le biais d'une série de lois de décentralisation rendant du pouvoir accru aux collectivités territoriales une nouvelle vision du local comme catalyseur des envies de ses citoyens se manifeste. La société civile se redimensionne par ce biais, ouvrant aussi l'opportunité à des presses participatives, municipales et communautaires. Pailliart voit ainsi la décennie des années 1980 comme un moment du retour au participatif et à l'associatif. Une communication plus locale, plus se modèle par le biais des presses locales, des plaquettes, brochures, événements, magazines ciblant « l'habitant ». Le national, l'international et le local se croisent sur le même territoire dans les grandes villes, jusqu'à aujourd'hui d'ailleurs. Isabelle PAILLIART, « Des territoires à la territorialisation »..., *op. cit.*

¹⁹⁷ Neil SMITH, *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*, New York, NY, Routledge, 1996, 262 p. / David LEY, « Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification », *Urban Studies*, 40-12, 1 novembre 2003, p. 2527-2544. / R. FLORIDA, *The Rise of the Creative Class--Revisited...*, *op. cit.* / Anaïs Collet, « Les « gentrificateurs » du Bas Montreuil : vie résidentielle et vie professionnelle », *Espaces et sociétés*, 28 avril 2008, n° 132-133, p. 125-141.

¹⁹⁸ Phénomène autrement compris comme le « retour des classes aisées » soit la réappropriation des quartiers populaires par les classes moyennes-hautes, soit provoqué par des réinvestissements publics ou privés des immeubles. Ce processus commence à se distinguer dans les villes américaines et anglaises pendant les années 60 et prend l'ampleur dans les années 80 ; il se généralise dans les villes occidentales jusqu'à nos jours, où il englobe différents types de terrains urbains délaissés, notamment des anciens terrains industriels. Le terme est controversé de par l'exclusion des classes ouvrières provoquée par

une certaine discordance avec son environnement immédiat. « Ces artistes sont considérés non seulement comme des initiateurs de la revalorisation symbolique des quartiers qu'ils investissent, mais aussi comme des ferments d'un changement d'ambiance qui permettrait l'arrivée de gentrificateurs plus aisés. », affirment Elsa Vivant et Éric Charmes. On assumerait que la gentrification – en tant que l'un des phénomènes les plus excluants, d'après les différents chercheurs de la gentrification – irait à l'encontre des intentions des artistes qui se sont installés dans ces quartiers. Le rôle de ces derniers est, nonobstant, important dans le processus.

Le sociologue David Ley décrit les artistes et aménageurs des friches urbaines comme des agents d'esthétisation contribuant à la gentrification, il observe des artistes de Toronto, Montréal et Vancouver pendant leur insertion dans des quartiers populaires de ces villes canadiennes. Le caractère abordable et le statut excentrique des quartiers étant des éléments attirants pour les communautés alternatives, Ley décrit la transition économique de ces quartiers initialement à bas capital économique et haut capital créatif comme conquérant peu à peu un capital économique croissant. Il reprend notamment l'argument de Pierre Bourdieu sur le pouvoir valorisant de l'esthétique, ce qui pour lui explique le rôle révélateur de l'artiste dans la valorisation d'un quartier et dans le processus de gentrification. Il développe une perspective critique de la théorie de la valeur économique de la ville créative en reprenant les bases historiques et en expliquant comment les valeurs du capital culturel ont été instrumentalisées par les élites économiques.

L'étude d'Elsa Vivant paraît indiquer qu'en effet la présence de squats artistiques servirait d'indicateur pour les marchés immobiliers, une sorte d'acteur médiateur du processus de gentrification, par le fait que sont occupés les endroits vides et délaissés, d'abord pour y travailler et après pour y vivre. Elle cite les cas bien connus de gentrification à New York à Berlin et même en proche banlieue parisienne, comme celui du Bas-

l'apparition de nouveaux logements et de bureaux qui font hausser les prix des logements environnants. Neil SMITH, *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City...*, *op. cit.* et « Gentrification - Hypergéo », <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article497>.

Montreuil. Dans le quartier de Soho à New York, les artistes occupant des anciens bâtiments industriels dans des logements type *loft* ont travaillé de façon à ancrer leur travail dans l'environnement direct et à ouvrir leurs ateliers. Ces nouveaux modes d'habiter le quartier non seulement leur ont permis de se créer une image unique auprès des citoyens mais se sont aussi répercutés sur la scène mondiale de l'art. Plus le quartier de Soho prenait de l'importance dans le marché de l'art, plus cela appelait les populations plus aisées à venir dans le quartier. « A travers leurs œuvres et par leur position dans le champ de la production symbolique, les peintres et écrivains ont fait connaître leur quartier, lui ont donné du sens et, parfois même, l'ont transformé en mythe urbain, guidant les flâneurs puis les touristes vers de nouveaux lieux à investir »¹⁹⁹, affirme Vivant sur l'effet transformateur de ces artistes dans le quartier de Soho. Vivant signale que les artistes qui ont été à l'origine de ces premières occupations ne sont pas les mêmes qui occupent le quartier et les galeries aujourd'hui, les derniers occupants étant plus proches des élites et susceptibles d'avoir les moyens de vivre dans le quartier artistique bourgeois par excellence à New York.

Les artistes associés aux réseaux alternatifs, de contre-culture ou en marge, que Vivant qualifie avec le terme *off*, sont considérés comme étant instrumentalisés par les agents de la gentrification. La territorialisation de ces artistes pionniers est, pour elle, un des éléments déclencheurs du processus de reconnaissance sociale des quartiers populaires ou délaissés. Il apparaît que, dès que des artistes *off* arrivent dans un quartier, leurs actions sont susceptibles d'être mises à profit par des acteurs de la gentrification, soit publics ou privés, pour hausser l'attractivité d'un quartier.

Selon Vivant, les théories de la gentrification qui attribuent un rôle central à l'immersion des artistes dans un quartier semblent indiquer que la création artistique – vue comme faisant partie d'une culture transgressive de normes établies – pourrait modifier le regard qu'on pourrait porter sur un tel endroit, notamment une friche ou même un quartier. Dans son étude, Vivant soutient que la présence d'artistes engendre une image plus positive

¹⁹⁹ Elsa VIVANT et Eric CHARMES, « La gentrification et ses pionniers : le rôle des artistes *off* en question », *Métropoles*, 3, 11 juin 2008, <http://metropoles.revues.org.ezproxy.univ-paris3.fr/1972>.

de la friche industrielle. Sa recherche dénote un *rôle pivot* des artistes dans la revalorisation des friches et des quartiers populaires : « [...] les artistes semblent jouer un rôle important. Ainsi, divers projets urbains récents montrent que la symbolique du squat d'artistes ou du lieu *alternatif* permet de retourner le stigmate de la friche industrielle en atout. »²⁰⁰

Vivant et Charmes observent que les squats valorisent leur environnement lorsqu'ils sont médiatisés. Cependant, l'effet positif des squats artistiques sur la valorisation des immeubles environnants n'est observé que dans 40% des cas étudiés.²⁰¹ Faut-il en conclure que l'effet gentrifiant des squats artistiques ne serait manifeste seulement s'ils sont médiatisés et si le marché immobilier est dynamique dans ce secteur-là ? Dans leur étude des causes de gentrification dans le quartier de Belleville à Paris, ils retiennent que les artistes seraient davantage un indice qu'un déclencheur de la gentrification. Il paraît que les autres pionniers de la gentrification ne s'intéressent pas nécessairement aux seuls artistes.

Pour leur part, Chabrol, *et. al* explorent les processus de gentrification non pas seulement comme de personnes appartenant à des classes moyennes et hautes dans des quartiers communément populaires des villes. Plutôt qu'un phénomène purement dichotomique de substitution de classes sociales, ils parlent d'un échange plus fluide et impliquant autant des acteurs sociaux que politiques et économiques ; l'exclusion ne doit pas nécessairement être négative ni descendante, car il existe plusieurs *gentrifications*, empreintes de ségrégations. À ce sujet, Alain Bourdin note que « la question pertinente n'est peut-être pas de savoir qui occupe les anciens quartiers d'accueil, dont la constitution résultait de la contingence historique, mais ce qu'il en est aujourd'hui des conditions de logement et d'insertion urbaine des arrivants pauvres. »²⁰² Enfin, dans

²⁰⁰ Elsa VIVANT, *Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines...*, *op. cit.* P. 346

²⁰¹ Elsa VIVANT et Eric CHARMES, « La gentrification et ses pionniers »..., *op. cit.*

²⁰² Alain BOURDIN, « Gentrification : un "concept" à déconstruire », *Espaces et sociétés*, 132-133-1-2, 2008, p. 23-37.

l'optique de la ville globale que décrit Saskia Sassen²⁰³, considérés comme un processus non nécessairement intentionnel, les gentrifications toujours détiennent un potentiel de pluralité, de dialogue et de construction de liens sociaux inimaginés.²⁰⁴

2.4 Le contexte récent d'innovation urbaine à Paris : les friches devenues tiers-lieux culturels à l'aube d'une nouvelle économie culturelle

Au début des années 1980 en Europe, et notamment en France et en Angleterre, la théorie schumpetérienne l'impulsion économique par le biais de l'action entrepreneuriale et de l'innovation se répand. L'entrepreneuriat et l'innovation deviennent des éléments importants des systèmes néo-libéraux qui prennent alors de l'ampleur. Les politiques économiques se centralisent et s'appliquent ainsi au développement urbain qui favorise l'activité économique. Ce modèle convient en partie aux idées de Richard Florida sur l'instauration des politiques publiques qui attirent une classe créative et commencent à mettre l'accent sur la culture et la reconversion des anciennes gares et sites industriels en lieux de culture et lieux d'attraction pour les classes moyennes. Les administrations urbaines s'appuient ainsi activement sur la culture pour contribuer à maintenir ou développer leur attractivité ainsi qu'un sentiment d'appartenance et d'intégration. La promotion des villes "branchées" se développe alors en France dans des villes en crise après le déclin industriel (comme Roubaix et Grenoble) en cherchant à réhabiliter d'anciennes usines en nouveaux espaces culturels bohèmes. Ces réhabilitations d'espaces urbains en friche pour, et après par, des groupes sociaux alternatifs ou des artistes d'avant-garde contribuent à définir une *politique culturelle postmoderne*.

Les économistes et sociologues de la gentrification se sont familiarisés avec les politiques néolibérales et le tournant esthétique des villes adoptée à la fin du XXe siècle par des gouvernements municipaux dans l'optique de redynamiser l'économie de leurs

²⁰³ Saskia SASSEN, *La ville globale: New York, Londres, Tokyo*, 1ère ed., Princeton, Princeton University Press, 1991.

²⁰⁴ Marie CHABROL, Anaïs COLLET, Matthieu GIROUD, Lydie LAUNAY, Max ROUSSEAU et Hovig Ter MINASSIAN, *Gentrifications*, Paris, Éditions Amsterdam, 2016.

villes. L'ascension de cette nouvelle économie culturelle a d'ailleurs été bien documentée dans les dernières décennies.²⁰⁵ En favorisant le retour des classes aisées au centre des villes, elles attendaient un tournant de stabilisation économique qui se répandrait dans toutes les classes. Les villes ont recouru à l'investissement dans un capital culturel et symbolique en vue d'attirer les élites et d'éviter le déclin. Des communautés de penseurs de gauche²⁰⁶ ont tout de suite méprisé cette stratégie néolibérale, en argumentant qu'elle ne pouvait être ni inclusive ni redistributive. Max Rousseau mentionne l'anthropologue David Harvey, un de ses forts opposants, qui explique que la démarche néolibérale fait en sorte que « le désir [...] d'acquisition de capital symbolique a pu être capté grâce à la production d'environnements construits. »²⁰⁷ Le contexte de politiques urbaines de *destruction créative* schumpétérienne des années 1990 faisant effective sur une conception différenciée de l'espace urbain, provoque une forte réaction des structures associatives qui s'opposent à la construction de quartiers de *ville vitrine*, c'est-à-dire aux politiques urbaines orientées vers le marché et de gentrification de l'espace public du centre-ville.²⁰⁸

La popularité des lieux alternatifs se répand à mesure qu'ils se font remarquer davantage parmi le jeune public, avide de découvertes et de nouveaux des lieux tendance proposant des concerts à des prix abordables et une ambiance singulière. Ces lieux sont des points d'attraction forts pour une classe créative ou *nouvelle classe moyenne*²⁰⁹ émergente qui, de plus en plus est attiré par des dynamiques de quartiers type village avec différents services et commerces à proximité, avec un accès facile à vélo ou à pied, et la possibilité d'utiliser l'espace public pour côtoyer des gens. Conforme à une idéologie de proximité –

²⁰⁵ Vivant (2006), Thorion (2005), Ley (2003), Florida (2002), Landry (2008), ente autres.

²⁰⁶ Rousseau, M. ; Harvey, D. 1989; Jacobs J., , Raban, J. 1974; entre autres M. CHABROL, A. COLLET, M. GIROUD, L. LAUNAY, M. ROUSSEAU et H.T. MINASSIAN, *Gentrifications...*, *op. cit.*

²⁰⁷ David HARVEY, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Wiley, 1992. cité par Max ROUSSEAU, « Bringing politics back in : la gentrification comme politique de développement urbain », *Espaces et sociétés*, 132-133, 28 avril 2008, p. 75-90.

²⁰⁸ On avance le terme utilisé par divers auteurs de la gentrification, dont M. ROUSSEAU, « « Bringing politics back in » »..., *op. cit.*

²⁰⁹ Selon M. CHABROL, A. COLLET, M. GIROUD, L. LAUNAY, M. ROUSSEAU et H.T. MINASSIAN, *Gentrifications...*, *op. cit.*

de la nature, des habitants du quartier, des commerces, du patrimoine local, de mélange social, du citoyen global agissant localement, les villes ont trouvé une façon de satisfaire ces envies dans les projets de renouvellement de la ville. Selon le géographe Jean-Pierre Lévy, « il s'agit de mettre en exergue ces valeurs d'ouverture et de métissage dans l'espace, afin de modifier son image pour le rendre attractif, mais aussi générer un profit producteur d'exclusion. »²¹⁰

Il n'est pas surprenant que Paris, capitale d'un pays dont les citoyens ont toujours l'habitude de se manifester, soit aujourd'hui une des villes en Occident qui avance le plus rapidement dans des mécanismes de ville démocratique, inclusive et participative. L'urbanisme intermédiaire et les projets de réaménagement participatif et d'espaces publics malléables et d'usages mixtes font partie de cette dynamique qui est en marche dans la ville et qui est en train de renouveler la relation des citoyens à leur espace urbain.

Dans les années récentes, la ville de Paris accepte des usages temporaires de lieux et devient pionnière en innovation urbaine (et sociale) de plusieurs façons. S'étant consolidé comme la capitale du monde de l'art au XIXe siècle, Paris continue actuellement à abriter des grandes institutions culturelles de prestige à niveau mondial. Ne serait-ce que par ses musées comme le Louvre, le musée d'Orsay, ses écoles d'art, ses salles de spectacle comme l'opéra Garnier et la Comédie Française, ses salles d'exhibition comme Le Grand Palais, la ville concentre un énorme capital culturel. De plus, les maisons de production de musique, les principales industries de l'audiovisuel, les médias, les entreprises de design graphique, d'édition, de publicité, d'architecture, entre autres, font de Paris un *hub* de création et de créativité nourri par différents acteurs et en font aussi un endroit d'innovation et de recherche de nouvelles tendances. Il est inévitable de penser que la façon dont la ville se construit reflète les désirs d'une population fortement intéressée à la culture et à l'esthétique (selon l'étude de P.M. Menger de 2004, 4% des employés en Ile-de-France travaillent dans la culture et trois quarts des artistes français habitent en région

²¹⁰ *Ibid.* P. 10.

parisienne²¹¹). La proximité des mondes de la production et de la diffusion de l'art ainsi que d'un public nombreux et avide de nouvelles expériences fait de Paris un choix clair pour l'artiste et le producteur culturel.

Quant au plan urbain, dans le cas parisien, la réappropriation citoyenne de l'espace public et la défense des espaces piétons apparaissent dans le contexte de mouvements des années 1970 (dont on parlera plus en profondeur dans la partie suivante).²¹² Ces mouvements débouchent sur un processus de décentralisation de l'aménagement urbain à la fin de cette décennie, qui se traduit particulièrement en un modèle d'urbanisme de projet. Plutôt que d'instaurer un modèle urbain prédéterminé, l'urbanisme de projet prétend ajuster les projets aux conditions sociales, économiques et environnementales. Alain Avitabile définit le projet urbain comme « une démarche d'initiative publique qui a pour objet de définir un cadre et une stratégie d'action en vue d'induire des dynamismes urbains [...] en articulant les différents registres d'action aux différentes échelles inférant sur ses conditions ».²¹³ Il se structure autour des choix concernant une série de variables qui composent la vie des habitants, notamment l'utilisation de l'espace public, les moyens de transport, l'allocation des ressources économiques pour des aménagements publics. Le projet urbain propose ainsi de faire évoluer l'approche programmatique généralisée des mairies vers des actions concrètes focalisées sur un quartier urbain ou un espace spécifique en ville et avec une vision (par exemple de développement durable) de long terme. Ces projets sont dessinés pour être interdisciplinaires (désormais ce ne sont seulement les urbanistes, les architectes et les fonctionnaires qui prennent les décisions mais aussi des

²¹¹ P.-M. MENGER, « Les professions artistiques : un système incomplet de relations sociales », art cit.

²¹² Notons que l'appropriation de l'espace public est une pratique depuis longtemps assez usuelle en France. « La politique court dans la rue ici plus rapidement que dans toute autre démocratie occidentale », commente John Lichfield, journaliste de *The Guardian*. Depuis longue date en France, on fait recours à la rue comme pratique habituelle d'émancipation des injustices du système dans les formes aussi communément connues que la grève ou la protestation, l'installation et l'appropriation. Antoine FLEURY et Louise WUEST, « Vers de nouveaux modes de production des espaces publics à Paris ? Réflexions à partir du projet « Réinventons nos places » », *Métropolitiques*, 18 mars 2016, <http://www.metropolitiques.eu/Vers-de-nouveaux-modes-de.html#nh3>.

²¹³ Alain AVITABILE, *La mise en scène d'un projet urbain*, Paris, L'Harmattan, 2005.P. 14

anthropologues, des sociologues, des associations locales et d'autres acteurs locaux), intersectoriels, et participatifs ou au moins, consultant les habitants locaux et d'autres parties prenantes ; ils se définissent selon des stratégies qui ne sont plus ascendantes et sont aujourd'hui considérés comme mieux adaptés pour répondre aux besoins d'aménagements locaux.

Pour qualifier ce type de processus, on parle de production *participative*. F. Meunier et M. Buffat renvoient le projet urbain à l'idée de *projet de vie*. « L'activité de programmation ne peut toutefois se résumer à la production d'un cahier des charges. »²¹⁴ Non seulement le projet urbain aide à promouvoir des processus collaboratifs de conception des espaces mais il permet aussi l'« application du projet politique de la collectivité »²¹⁵. La segmentation, déclarent-ils, ne sert qu'à déconnecter les objectifs politiques et les réalités sociales du territoire en question, alors que la transversalité rapproche les décideurs politiques et les techniciens de l'urbanisme.

Plus récemment, l'élection d'Anne Hidalgo comme maire de Paris, a consolidé ce processus de *renouveau de la culture urbaine* traité par Avitabile par le biais des initiatives de rénovation participative de l'espace public parisien (en commençant par revoir la notion d'*espace public* avant de le concevoir et de le construire). Des démarches de concertation plus ouvertes et poussées se sont traduites par des appels à projets comme *Réinventer Paris*, *Réinventons nos places* et des plateformes numériques comme *Madame la maire, j'ai une idée* et la création d'un budget participatif. La Mairie de Paris entame par ce biais un discours de co-production des espaces avec les citoyens qui essaie de rapprocher le processus décisionnel des citoyens et de baisser les barrières pour la participation et pour l'innovation. « *Réinventons nos places* marque en même temps le franchissement d'une étape supplémentaire avec l'abandon des concours de maîtrise d'œuvre et l'adoption de méthodes qui associent plus étroitement agents municipaux et

²¹⁴ Maryne BUFFAT et François MEUNIER, « La programmation urbaine, entre projet politique et projet urbain », *Métropolitiques*, 28 mai 2014, <http://www.metropolitiques.eu/La-programmation-urbaine-entre.html>.

²¹⁵ *Ibid.*

citadins »²¹⁶. Le projet de loi Élan (évolution du logement, de l'aménagement et du numérique) de 2018, visant à reformer le droit immobilier, redéfinit, entre autres, l'habitat inclusif. Cette tendance, indiquent Fleury et Wuest, fait partie d'une dynamique internationale de production de villes plus résilientes et adaptées aux modes de vie durables.²¹⁷ Elle ouvre notamment des voies à l'exploitation temporaire de locaux vacants.

Un urbanisme tactique paraît sortir de l'idéologie de la collaboration et de l'engagement communautaire. « Nous devons concevoir la ville comme une plateforme d'expression pour tous les acteurs de la ville, notamment les plus précaires. L'utilisation des friches aide à aller vers cet objectif » affirme Jean-Louis Missika, adjoint au maire de Paris²¹⁸ dans le contexte d'une table ronde sur les nouvelles façons de créer des espaces communs urbains, un sujet qui rapidement devient une thématique phare dans des sommets et des rencontres sur l'innovation urbaine. « Derrière les oppositions qui peuvent parfois se faire jour à l'encontre d'un projet de transformation urbaine, il y a souvent d'abord un désir de participation non assouvi, et non une posture irréversible de rébellion »²¹⁹, remarque Michel Ladet s'agissant de la tendance d'engagement pour les citoyens à s'engager dans leur territoire urbain. Il décrit comment une nouvelle forme d'activisme, ou d'adhésion ainsi qu'il le nomme, confirme un besoin de *médiation collaborative*. Dans un contexte de baisse de crédibilité politique et institutionnelle généralisée, le désir du citoyen de participer aux décisions qui se prennent dans la ville et d'être actif dans sa production devient de plus en plus fort. Ceci n'est pas seulement dû à la crise de représentation des systèmes politiques et institutionnels, mais c'est aussi une conséquence du changement des enjeux que les citoyens cherchent à défendre et de l'évolution générale quant à la perception du pouvoir individuel d'influence sur ce qui se passe dans la société. Alors qu'auparavant les revendications portaient surtout sur le territoire comme patrimoine,

²¹⁶ A. FLEURY et L. WUEST, « Vers de nouveaux modes de production des espaces publics à Paris ? Réflexions à partir du projet « Réinventons nos places » »..., *op. cit.*

²¹⁷ Nicola DEMPSEY et Mel BURTON, « Defining place-keeping: The long-term management of public spaces », *Urban Forestry & Urban Greening*, 11-1, 2012, p. 11-20.

²¹⁸ Jean-Louis Missika, « Table Ronde: La Fabrique des Communs Urbains ».

²¹⁹ M. LADET, « Les attentes des citoyens face aux transformations de la ville - Publications - La Fabrique de la Cité »..., *op. cit.*

maintenant la défense d'une certaine qualité de vie l'emporte sur les préoccupations principales des citoyens occidentaux. Cet engagement est perceptible non seulement dans les populations vulnérables, comme auparavant, mais aussi dans les classes moyennes et moyennes supérieures, toutes actives dans les réseaux sociaux et usagères des technologies de communication actuelles, qui sont de plus en plus facilement accessibles aux individus, indépendamment de leur classe économique-sociale ou de leur situation géographique.

2.5 Conclusion de la partie I

Dans cette première partie, nous nous sommes situées sur notre terrain : la ville. En commençant par un ensemble de perspectives humanistes de la ville et de projets anti-hégémoniques de vie urbaine, nous avons voulu introduire au phénomène de la friche artistique, précédent remarquable de l'urbanisme temporaire, interstitiel et vernaculaire d'aujourd'hui. La friche représente un effort concret pour reprendre le territoire urbain en main, pour le pratiquer/vivre autrement.

Nous avançons l'hypothèse que le design de la ville est indispensable pour la qualité de vie de ses habitants et nous appuyons sur Jane Jacobs, forte défenseuse des lieux de détente et d'interaction sociale organique, ou Ebenezer Howard, qui voyait la communion de l'espace naturel et construit comme une base nécessaire à une vie communautaire harmonieuse. Bookchin voyait le renversement du système économique-politique comme la seule alternative de transition écologique et Lefebvre affirmait que c'est par la ville que ce renversement devait commencer. Si l'espace est une construction – une œuvre – autant individuelle que collective, le projet de *tournant spatial* de Lefebvre a certainement eu pour moteur le lien émotionnel car la ville est faite de rapports et de liens émotionnels qui se définissent par les interactions et *vice-versa*. La notion du tiers-lieu, par exemple, porte sans doute une force créatrice, émancipatrice de l'individu et la liberté de créer et d'expérimenter qui vont avec ce lien émotionnel qui souhaitait le projet de Lefebvre.

On s'interroge sur le terrain de la ville et sur notre relation citoyenne à l'espace. À qui appartient la ville ? Qu'est-ce qui constitue la *publicité* d'un espace urbain ? Qu'est-ce qu'un lieu, un territoire ou l'espace public ? En étudiant les perspectives de ville créative, humaniste, résiliente, on peut penser que l'enjeu est l'amplification de la capacité performative du citoyen. Pour un nombre de théoriciens de la ville contemporaine, dont David Harvey, Henri Lefebvre, la conception et la production urbaine sont un sujet fondamentalement politique. Des *microlibertés* en découlent. La problématique de la ville a donc un fort lien avec la publicisation de l'espace et nous invite à questionner nos habitudes quotidiennes. De Certeau parlait de la réappropriation subtile, braconnière, la

subversion invisible rend cette *agency* à l'habitant. Des micro-actions subversions ont une capacité d'empouvoirement (*empowerment*). On reviendra dans la partie suivante sur les situations créatives. Tracée par les parcours des habitants, les flux de trajectoires, de rencontres, de croisements, la ville nous contraint à prendre constamment des décisions, à ajuster la vitesse, à modifier le trajet en recherche des raccourcis ou des trajets plus agréables. Une créativité qui se déploie au quotidien via les ruses, c'est-à-dire, les activités quotidiennes dans les lieux communs. Il faut des lieux ressource, recevant les *hybridités* culturelles, dirait Homi Bhabha.

L'espace se pratique et se *temporise* en se pratiquant, selon de Certeau. La ville performante s'expérimente et l'urbanisme intermédiaire ou interstitiel permet de réduire les barrières. De nouveaux temporalistes urbains, selon Luc Gwiazdzinski, sont en train de repenser la malléabilité de la ville : le facteur temporel des aménagements de la ville se repense pour faire place à des espaces d'expérimentation créative et conviviale.

Nous avons poursuivi, sommairement dans le deuxième chapitre, avec la présentation des squats illégaux français et des actions des pouvoirs publics pour les gouverner. Se rapprochant d'une culture de révolte festive, les lieux autogérés, anarchistes, les cabarets et cafés de contre-culture du début du XXe siècle font se rencontrer les contre-cultures en ébullition. Un besoin de davantage de lieux de rencontre et de pratique de ses cultures alternatives conduit à utiliser des espaces en friche. Et c'est l'artiste qui, souvent, va activer des lieux abandonnés pour les convertir en fabriques d'imaginaires alternatifs. La culture de la débrouille et de l'échange social important à la communauté qui maintient la friche. À mesure que la société se cosmopolitise, l'artiste devient un symbole de liberté, sa présence et son œuvre commencent à s'apprécier et à devenir désirables. L'action des pouvoirs publics concerne la progressive ouverture des autorités publiques aux occupations illégales, particulièrement celles occupées par des artistes ou des créateurs. Passer de l'interdiction à l'acceptation des squats ou, au moins, la non-pénalisation, nécessite de concevoir une nouvelle forme de lieux temporaires. Des auteurs comme Buffat et Meunier conseillent d'impliquer les sciences humaines davantage dans la programmation urbaine et

de la considérer davantage comme un processus d'accompagnement de projets afin d'éviter de créer des produits urbains standardisés.

Les squats commencent à se réguler, s'institutionnaliser et conséquemment à se professionnaliser. Ils existent même des associations, comme Plateau Urbain, destinés à cartographier des espaces vides en ville pour y insérer des artistes et des acteurs culturels. Le développement de l'urbanisme temporaire, un urbanisme qui se veut interstitiel et vernaculaire, ne va donc pas sans cette figure de l'artiste qui l'a précédé, une des figures de revendication de l'espace, de la réappropriation et amplification de l'espace public.

La figure de *l'urbaniste concierge* apparaît résulter de ce besoin que les fonctionnaires ont de redynamiser les quartiers en déclin. De la contestation initiale des squats artistiques on est passé à une attitude de complémentarité et de coopération. Pour Elsa Vivant, ce nouvel intérêt pour les pratiques artistiques *off* contribue à leur expansion, à leur professionnalisation et à la création des cadres d'occupation temporaire. Construire une relation positive avec le quartier et conserver une ouverture au public sont des éléments-clés qui poussent ces collectifs vers la professionnalisation. En favorisant les croisements entre les nouvelles formes de production artistique (*happening* et *art action* par exemple), les nouveaux professionnels de la culture répandent leurs moyens de production et de diffusion et se constituent comme une sorte de prestataires des services culturels auprès des collectivités, complétant l'offre des institutions culturelles et regroupant des associations de disciplines diverses. Parmi d'autres, cela a signifié de se constituer en tant que collectif et de s'armer de compétences pour obtenir un permis de vente de boissons alcoolisées et de nourriture lors des événements organisés ainsi que la mise aux normes d'hygiène et de sécurité du lieu. Même si leur vocation est de rester des artistes, le modèle économique requiert de leur part de se doter de compétences administratives, et ils sont donc contraints de partager leur temps entre leur propre activité créative et des tâches de gestion et de commercialisation pour pouvoir fonctionner.

La ville et ses différentes conceptions ont été notre point de départ pour comprendre les espaces-temps d'une certaine veine alternative et idéaliste. L'activité productive de nos

jours se tourne vers la notion de *créativité*. Parallèlement, la pensée esthétique se fait de plus en plus présente dans les constructions publiques de la ville. Plusieurs auteurs, dont R. Florida, E. Vivant, Peck,²²⁰ montrent combien la vitalité du secteur artistique, culturel et de design joue un rôle sur l'attractivité perçue d'une ville. Les valeurs du secteur créatif s'infusent dans d'autres industries et provoquent aussi des évolutions des modes de vie, que ce soit dans la façon de travailler, de s'amuser, de consommer ou voire de concevoir les espaces de vie commune et privée.

On a vu dans cette partie l'ouverture progressive à des expérimentations provenant des certaines communautés artistiques dans le projet urbain. Un nouveau genre d'urbanisme post-squat artistique est lentement né : conventionné, interstitiel, vernaculaire. La promesse du projet de vie urbaine est vraisemblablement d'ouvrir des voies à un (ou des) renouvellement(s) de vie civique. Des espaces issus de cette conception récente d'urbanisme interstitiel sont en train de se répandre comme une procédure de conception territoriale et d'aménagement de plus en plus idéalisé par la communauté d'urbanistes et de concepteurs urbains. Le temporaire et le vernaculaire semblent venir d'une culture de transmission de savoirs et de partage de techniques, de mutualisation de biens, intrinsèques à des pratiques subversives, de résistance, aux subsistances alternatives. Le lien entre la militance et l'urbanisme interstitiel qui se fait de nos jours nous paraît évident, suivant une logique de partage de pouvoir et de liberté créative, très proche de la notion de *performance*. Nous souhaitons dans la prochaine partie entrer un peu dans la notion de militantisme créatif, les communautés revendicatives, contre-culturelles, critiques, investies. « La pratique dérange », affirme l'urbaniste Nabeel Hamdi, qui définit la pratique comme « l'art habile de faire avancer les choses, de faire des choix éclairés et de créer des opportunités de changement dans un monde désordonné et inégalitaire, - c'est une forme de militantisme et exige de l'entrepreneuriat ».²²¹

²²⁰ Jamie PECK, « Struggling with the Creative Class », *International Journal of Urban and Regional Research*, 29-4, 20 décembre 2005, p. 740-770, coll.« Wiley Online Library ».

²²¹ Nous traduisons de N. HAMDI, *Small Change: About the Art of Practice and the Limits of Planning in Cities*, Taylor & Francis, 2013. p. Xix.

Malgré les auteurs qui soulignent que la présence des manifestations artistiques dans un quartier contribue à sa gentrification, pour d'autres auteurs, dont Ghyslaine Thorion, la friche artistique constitue plutôt une source remarquable de transformation urbaine. « La friche artistique a vocation à transformer l'environnement urbain, à créer une dynamique culturelle de proximité, à se rapprocher des publics [...] pour bien marquer leur engagement dans la vie de la cité. »²²² Sur ces manifestations de « réappropriation en acte de l'espace urbain », telle que les envisage Aguilera, on soulignera tout particulièrement la succession d'actions en marge du système. Selon Elsa Vivant, il faut conserver le rôle pivot de l'artiste et de l'activité artistique, dans la résignification du territoire et des rapports entre une communauté d'habitants. La présence de l'artiste et son œuvre contribuent centralement aux changements dans la société, c'est ce qu'on travaillera tout au long de la partie suivante. On reviendra sur l'activité artistique qui donne force à la mobilisation citoyenne. Plus tard, on observera les notions de la production artistique (ou esthétique) engagée, d'expérimentation et d'expérience esthétique comme sources post-structurelles de pouvoir citoyen. On comprend combien l'angle pragmatique choisi sera pertinent.

²²² Ghyslaine THORION, « Espaces en friche, des lieux dédiés à l'expérimentation et à la création culturelle »..., *op. cit.* p. 125

**PARTIE II. L'artivisme,
une contestation déguisée :
coopération et contestation**

PARTIE II. L’artivisme, une contestation déguisée : coopération et contestation

Après avoir présenté notre terrain, qui est l’espace-temps urbain, nous voulons maintenant entrer dans sa pratique, fréquemment subversive, revendicative et « empouvoirisante ». Nous intéressent la théâtralité et la symbolisation qui se conjuguent dans ce type d’espace quand il est collaboratif et habilitant, et spécialement les actions portant une valeur symbolique capables d’engendrer de nouvelles perceptions sur les façons de vivre dans la ville. Nous tenterons de retracer une généalogie d’acteurs marquants qui utilisent l’action artistique pour ancrer des idées et des émotions dans un territoire.

L’attention est donc ici concentrée sur des exemples de projets artistiques qui fonctionnent « en obéissant à l’impératif croissant de se rendre utile en compensant symboliquement les vides sociaux ». ²²³ Touchant à l’art et à l’esthétique, les actions artistico-activistes apparaissent comme un dispositif d’appropriation de l’espace mais aussi comme un agent capable de reformuler des problématiques urbaines (sociales et anthropologiques) actuelles. Ces manifestations artistico-engagées semblent répondre à une stratégie de représentation (resignification) symbolique pour déconstruire/reconstruire des réalités urbaines. Prenant pour origine une insatisfaction devant les lieux urbains environnants, une *inquiétude* qui est motivée par le changement mais qui choisit une stratégie affective (*suprasensible*, selon la pensée kantienne) pour créer son effet, les *artivistes* ²²⁴ (artistes-activistes) qu’on observe dans notre étude déploient leurs désirs sur

²²³ Dany, HANS-CHRISTIAN, Schafhausen, NIKOLAUS, et. al. *Neue Kunstkritik* [Broschiert] Transcription du symposium du Frankfurter Kunstverein en septembre 1999. Berlin : Lukas & Sternberg; Auflage: 1. 1. Oktober 2001. P. 46. 168 P.

²²⁴ On emprunte le terme *artivisme* défini par Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi comme néologisme qui englobe les pratiques artistiques de guérilla contemporaine inspirées de préoccupations politiques. Les auteures du livre *Artivisme* le décrivent à la fois comme une intervention dans l’espace politique et une sorte de rupture par rapport à ce qui est de l’art. Une caractéristique importante de l’artivisme est qu’il se place en dehors de l’idée du

le tiers-lieu culturel intermédiaire et vernaculaire : une stratégie de changement de conditions cible l'intérieur et l'imaginaire du citoyen, le niveau micro, individuel, avec l'espoir d'irradier sur le macro, collectif.

Notre étude concerne l'*action directe* et engagée sur le terrain concret d'un tiers-lieu temporaire. On a décidé d'adopter au moins provisoirement le mot-valise *artivisme* pour décrire le fonctionnement des collectifs que nous étudierons, *Yes We Camp* et *Assemble*, dans les lieux qu'ils investissent de façon temporaire. « Notre manière d'intervenir est ancrée dans des actions simples, du quotidien, dont nous serons partie prenante [...] »²²⁵, annonce le collectif *Yes We Camp* sur leur site, « Ce qui compte pour nous c'est d'être dans *le faire*, de faire que les choses se passent, qu'il y ait de l'action, qu'on soit dans du présent ».²²⁶ *Yes We Camp* revoit les notions de participation citoyenne et de vivre ensemble en tirant profit de l'espace-temps disponible – dans ce cas, une friche – pour coproduire un espace de vie partagée, de cohabitation et d'expression créative avec la population qui profitera d'un tiers-lieu de façon temporaire. De son côté, *Assemble* défend « une pratique de travail interdépendante et collaborative, cherchant à impliquer activement le public en tant que participant et collaborateur dans la réalisation continue du travail. »²²⁷ En évitant de tomber dans la contestation directe, le programme des collectifs qui font partie des cas que nous scrutons tente d'inciter et d'inviter à l'action en essayant de supprimer les obstacles à l'interaction, à l'échange et au partage entre différentes communautés. Dans cette partie, la notion d'*artivisme* concernera les actions de ces collectifs émergents interdisciplinaires sur le territoire qu'est la ville.

marché de l'art, et même se sépare de l'artiste pour que le public puisse s'approprier l'œuvre. S. LEMOINE et S. OUARDI, *Artivisme...*, *op. cit.* p. 27.

²²⁵ *Yes We Camp* sur LES LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS, « Chez Albert! La friche d'été des habitants d'Aubervilliers | Les Laboratoires d'Aubervilliers », <http://www.leslaboratoires.org/date/chez-albert-la-friche-d-ete-des-habitants-d-aubervilliers>.

²²⁶ L'aménagement de la Lingerie, par exemple, un espace de 260m² a requis d'un budget de 300,000 EUR de matériel. - Aurore Rapin sur INJEP - L'observatoire de la jeunesse et des politiques de Jeunesse et ALLISS Sciences Sociétés, *Yes We Camp... à l'hôpital Saint-Vincent-de-Paul on Vimeo*, s.l., 2015. 3:42.

²²⁷ « "Non-artist" collective Assemble wins the 2015 Turner Prize ».

Il faudra commencer par préciser la notion d'activisme, qui renvoie à une pratique préconisant l'action directe et qui, en même temps, mobilise du symbolisme pour faire front à une instance de pouvoir, l'État, une entreprise privée ou d'autres acteurs propagateurs du même système de déséquilibres de pouvoir.²²⁸ Si le sujet de l'*artivisme* n'est pas abordé en profondeur dans les livres d'histoire de l'art en général, la sociologie politique en revanche développe bien des réflexions autour de ce terme hybride. Le philosophe français Lacoue-Labarthe met en avant une posture postmoderne indiquant que les nouveaux acteurs détenant du pouvoir d'influence sur le plan politique, économique, social ou culturel sont ceux qui peuvent étendre ce qui est « public » au-delà des activités de représentation, d'administration, de justice et de régulation. Une pluralité et un dynamisme de pratiques sociales relevant du pouvoir citoyen dans la sphère publique sont de plus en plus requis dans la période postmoderne actuelle.

Pareillement pertinente dans cette partie sera l'articulation de la notion d'activisme artistique avec les cas d'urbanisme intermédiaire (interstitiel et vernaculaire aussi, nous le préciserons) que nous prenons comme corpus. Vers la fin de cette partie, on réfléchira sur la question de l'*artacité/esthéticité* de ce type de mouvement urbain comme une qualité *æffective* (effectivité affective), rendant l'expérience plus profonde, prenante et possiblement plus transformatrice.

Ajoutons que ce chapitre servira d'introduction à l'analyse de nos cas. Nous présenterons la démarche de *Yes We Camp* aux Grands Voisins, un village temporaire collaboratif, culturel et solidaire – ainsi que le projet collaboratif de réaménagement d'un quartier de ville du collectif *Assemble*, Granby 4 Streets ; ainsi que d'autres brefs exemples pour illustrer la notion de l'urbaniste *artiviste*.

²²⁸ « Activism - definition of activism in English | Oxford Dictionaries », <https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/activism>.

Chapitre 3. L'art engagé - Conditions de réalisation historique, politique et financière de projets artistiques engagés

Nous nous intéressons premièrement à la figure de l'artiste militant, faisant usage des codes esthétiques et des ressources symboliques pour répandre une contestation politico-sociale. Nous pensons aux groupes d'artistes qui se réfèrent aux mouvements sociaux des années 1960 et 1970 comme à des pièces-clés dans la trajectoire de mouvements artistico-engagés, des pratiques et conceptions plus récentes qu'on commence à regrouper sous le terme d'*artivisme*. Certains d'entre eux considèrent leur art comme faisant partie d'un projet de renouvellement d'attitudes et d'habitudes de la société contemporaine. Nous remarquons que les inspirations entre les groupes d'artistes que nous évoquons dans cette partie marchent dans tous les sens, nous pouvons parler d'influences croisées.

3.1. L'art socialement engagé du XXe siècle

La pertinence politique de l'art est un vieux problème esthétique.²²⁹ L'action artistique peut être un outil de lutte créative et un vecteur d'expériences transformatrices. On est clairement convaincu du pouvoir transformateur de l'expérience artistique et de l'esthétique lorsqu'on observe le travail des acteurs dits *artivistes*.

Des croisements entre l'art, la participation civique et la politique se sont accentués avec le début de la guerre froide, et ont foisonné en une série de nouveaux genres liés à toute une panoplie d'actions engagées et créatives : l'art politique, l'art action, l'art situationniste, l'art engagé, l'art micropolitique, l'activisme créatif, l'activisme artistique, les mouvements sociaux *grassroots*, l'art relationnel, l'art collaboratif entre autres. C'est

²²⁹ Le terme « politique » tout au long de ce travail, fait référence à l'activité d'un groupe qui peut aussi affecter d'autres individus dans un corps social. Michel Foucault a suggéré que les décisions prises de la part d'un groupe social non seulement contribuent à faire face à des préoccupations ou à des problèmes particuliers, mais sont aussi capables de créer un discours qui peuvent faire circuler le pouvoir dans la société. Michel FOUCAULT, « II. Les formations discursives » dans *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 44-54.

le moment où certains artistes s'éloignent des institutions de l'art et même des codes esthétiques traditionnels du monde de l'art pour donner la priorité à des expériences, des situations, des propositions, des utopies, rendant la définition de l'esthétique artistique encore plus ample et malléable. L'historien de l'art Paul Ardenne parle des artistes *expérimentateurs* agissant dans le *champ du réel*. À différents moments, les événements de la scène politique mondiale ont alimenté les réactions des artistes engagés, et réciproquement les produits artistiques et culturels de ces derniers ont influencé la démarche de persuasion et de communication des grands acteurs publics et privés. En commençant par l'art activiste et contestataire du XXe siècle et du début du XXIe siècle, on cherche à faire le point sur les différentes colorations que prend cet art nommé « engagé » dans les luttes de la vie quotidienne au présent.

3.1.1. Le modernisme et l'avant-garde de la première moitié du XXe siècle

Il n'est sans doute pas exagéré de dire, à la suite de beaucoup d'observateurs, que l'art et la pratique artistique se développent toujours à partir d'un sentiment de rébellion. L'art contestataire n'est pas le cas exclusif du XXe siècle. Les manifestations visuelles, l'esthétique et l'action culturelle mobilisées dans un contexte politique pour communiquer et équilibrer les relations de pouvoir sont allées de pair avec la capacité de l'homme de s'organiser en communauté. L'art comble un besoin de communiquer (de se représenter et de contester aussi), il est un reflet aussi bien qu'une projection de la société, cela est patent.

En France, jusqu'à la Révolution au XVIIIe siècle, certains historiens affirment que l'art politique, surtout l'art visuel, était destiné à la construction de la nation.²³⁰ La production artistique a connu de grandes transformations parallèlement à la situation historique et politique de cette époque. Dans leur anthologie sur l'art du XIXe siècle, Charles Harrison et Paul Wood citent le Comte de Saint Simon suggérant que les artistes,

²³⁰ Voir son écrit sur la construction du sentiment national à travers l'art. Albert BOIME, *Art in an Age of Revolution, 1750 – 1800*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1978.

avec les scientifiques et les industriels, deviendraient l'avant-garde ou l'élite qui permettrait la transformation sociale de leur temps.²³¹

Alors que jusqu'au XIXe siècle, si l'on continue à accepter que la préoccupation commune de l'activité culturelle se fût concentrée autour de la définition du sentiment d'identité nationale, la production artistique connaît une progression vers des idéaux socialistes. Les partisans des idées marxistes et léniniste vont influencer certains artistes abstraits constructivistes, productivistes²³², pour la plupart dadaïstes et surréalistes. De fait, des historiens accréditent l'idée que le développement intellectuel, culturel et politique du marxisme occidental a eu des alliés artistiques les plus remarquables et influents avec le dadaïsme et le surréalisme.²³³ Ces courants de pensée et d'action artistique étaient conçus par leurs initiateurs et promoteurs comme des modes de vie. Des artistes tels que le muraliste mexicain Diego Rivera ont utilisé leur art pour incarner l'idée d'un socialisme d'État. Parallèlement, les précurseurs de l'art conceptuel se sont manifestés. Marcel

²³¹ Comte de SAINT SIMON "The artist, the savant and the industrialist", dans *Art in Theory 1815 – 1900: An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison et Paul J. Wood. Londres: Blackwell Publishers Ltd., 1998. p. 38 - 41

²³² Le constructivisme russe a été la forme d'art officielle de la Révolution russe de 1917 à 1921. Ce mouvement artistique s'est ancré dans le contexte historique de l'avant-garde russe, période connue dans l'histoire de l'art pour avoir vu naître une grande diversité de mouvements créatifs. Les artistes constructivistes ont cherché à réagir contre l'ordre ancien, ils cherchaient à s'éloigner du réel dans leurs œuvres de telle façon à créer une tension entre l'irréel et le réel. Le productivisme est un courant de ce mouvement créé par des artistes qui croyaient que l'art devait avoir un rôle utile et pratique dans la société. Ce style s'est principalement développé dans le design d'objets et d'immeubles. Ian CHILVERS et John GALVES-SMITH, *Dictionary of Modern Contemporary Art*, New York, NY, Oxford University Press, 2009.. *Dictionary of Modern and Contemporary Art*. New York: Oxford University Press, 2009. p. 24.

²³³ On rappelle que le dadaïsme surgit dans le contexte de la première guerre mondiale en tant que mouvement intellectuel et artistique de contestation et de remise en cause de politiques, esthétiques et idéologiques. Partant du précepte d'anti-art de Duchamp, ce mouvement rejetait les conventions, la logique et la raison et cherchait à provoquer en même temps que créer avec une grande liberté. Le surréalisme, issu de ce courant mais dans un esprit plus positif et productif, a voulu en même temps recourir au rêve et à l'inconscient pour puiser dans de nouvelles sources de création et d'éloignement des conventions. *Ibid.* p. 53, p. 677.

Duchamp, anti-artiste²³⁴ et dadaïste reconnu comme le devancier de l'art conceptuel avec sa *Fontaine* de 1917 et ses *readymades*²³⁵, marquent une scission importante dans la perception des frontières de l'art au long du XXe siècle.

Proliférant dans les milieux intellectuels et artistiques de la fin du XIXe siècle jusqu'aux débuts du XXe siècle, le modernisme artistique²³⁶ a ouvert les portes à un nouvel engagement non politique de l'art dans la société. On observait déjà la rupture avec les styles dominants et traditionnalistes, rupture voulue par un art qui se considérait nouveau, jeune, libre et, enfin, plus social. Cette dissidence de certains groupes d'artistes contre l'impérialisme et la politique socialiste, déclare l'historien T.J. Clark, traduisait aussi une relation dialectique avec la classe politique, en cherchant à adapter la société à des événements d'ordre mondial qui exigeaient de nouvelles formes de participer et même de contester les affaires publiques. La relation entre l'activité artistique politiquement

²³⁴ Terme utilisé par Duchamp pour décrire un objet qui aurait le caractère d'une œuvre d'art et en même temps mettrait en cause toutes les idées préconçues de ce qu'est qu'une œuvre d'art. E. LUCIE-SMITH, *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms*, Thames and Hudson, coll.« World of art library », 1988. p. 17.

²³⁵ Selon Duchamp, ce seraient des objets de la vie quotidienne qui sont sortis de leur contexte normal pour être exposés comme des objets d'art. Les *readymades* sont un exemple typique du genre de l'anti-art, que Duchamp utilisait pour démystifier des notions traditionnelles de l'art. I. CHILVERS et J. GALVES-SMITH, *Dictionnaire of Modern Contemporary Art...*, *op. cit.* p. 22

²³⁶ Le modernisme est un terme large et relatif dans le contexte de l'art. L'art moderne s'associe à ce type d'art produit dans des temps plus récents mais aussi à un art défiant des valeurs et techniques traditionnelles de son temps. En histoire de l'art, l'art moderne est placé entre le milieu du XIXe siècle et fin de la première guerre mondiale. Une période particulièrement fertile d'éclosion de conceptions artistiques radicales a été notablement la première décennie des années 1900 avec l'apparition de styles comme l'expressionnisme, le cubisme et le fauvisme qui mobilisaient des nouvelles idées et styles et qui postérieurement, avec l'art abstrait et le Dada, questionnent la nature même de l'art. Le modernisme donne une importance notable à la liberté et à l'individualisme de l'artiste. Dans le sens économique, par contre, des critiques notent que cette manifeste indépendance des institutions de l'État – notamment avec des formules comme *l'art pour l'art*, qu'on discutera plus loin – va inévitablement chercher de nouveaux soutiens au sein du marché privé, enracinant cet art proclamé de liberté dans des logiques économiques. Quant à l'architecture et le design, l'époque moderne conçoit un style caractérisé par des lignes claires géométriques, un design rationnel rompant aussi avec le style dominant de son époque et populaire jusqu'aux années 1950 et 1960. *Ibid.*

contestataire et le socialisme d'État est devenue sans doute ambivalente depuis la seconde guerre mondiale, lorsque les abus de pouvoir au nom du socialisme d'État ont commencé à se manifester. D'après Clark, le début de la guerre froide a marqué la fin de l'art politique moderniste et du socialisme pour s'opposer aux politiques nationalistes.²³⁷

3.1.2. Le murissement de l'art politiquement engagé et de l'art comme outil de manifestation des mouvements sociaux au XXe siècle

La deuxième moitié du XXe siècle a vu murir la pratique de l'art politiquement engagée. La réponse artistique moderne et la reformulation de l'art dans la vie publique et quotidienne n'ont pourtant pas cessé d'être importantes pendant la Guerre Froide, période historique où la plupart des mouvements de contestation encore pertinents aujourd'hui sont nés. Cette fois-ci, un art plus populiste, un art se développant dans et avec des mouvements de revendication sociale, un art engagé, activiste, de guérilla définit un courant de manifestations artistiques après la deuxième moitié du siècle.

Au niveau mondial, le contexte politique est celui du début d'une ère de bipolarisation du monde entre le système communiste et capitaliste et une situation postcoloniale de naissance de nouveaux pays qui sont immédiatement alliés à l'un de ces deux pôles politico-économiques. À l'intérieur de cette condition de polarisation de la politique mondiale, soit vers les États-Unis soit vers la URSS, l'art moderne s'instrumentalise et se politise à la mesure où le modèle démocratique américain que le modèle socialiste soviétique le transforme en outil de persuasion pour faire adhérer la sphère publique mondiale à l'un ou l'autre côté. Lorsque des pays comme l'Inde (1947), le Ghana (1957) et d'autres pays en Afrique ont déclaré leur indépendance des colonies, les artistes se sont ajoutés aux mouvements anticolonialistes des nouveaux pays. Ce contexte est certainement propice à des nouvelles stratégies d'influence par le biais de l'art et de la culture. Dès l'exportation d'œuvres d'art expressionnistes américaines ou de la musique

²³⁷ Clark, TIMOTHY J. *Farewell to an idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven CT: Yale University Press 1999. P. 23.

jazz par le gouvernement américain, ou les posters d'agitprop²³⁸ par les Soviétiques, même la plus abstraite des œuvres d'art était sujette à être politisée et utilisée en tant que publicité en direction des pays les plus défavorisés, aussi bien en Afrique qu'en Europe de l'Est, en Asie qu'en Amérique Latine.

En même temps, à l'intérieur des pays occidentaux, un sentiment d'anticolonialisme et de mécontentement vis-à-vis de l'action des gouvernements face à la guerre froide se manifeste dans une mobilisation citoyenne, toujours marginale, mais grandissante. Une concomitance prend forme entre des militants de mouvements sociaux cherchant de nouvelles voies pour manifester, et des artistes visuels, critiques aussi de la conjoncture de la Guerre Froide. Aux États-Unis, dont les protestations civiles se démarquent de la scène politique mondiale à l'époque, le mécontentement envers l'ordre juridique, politique, économique et culturel se manifeste dans le mouvement de droits civiques (né des efforts pour défendre l'égalité des droits des Afro-Américains), qui s'est ensuite ajouté aux mouvements contre l'occupation américaine du Vietnam, puis aux mouvements féministes, et de droits des homosexuels. Une panoplie d'organisations et d'initiatives culturelles ont vu le jour afin de regrouper le plus de participants engagés possible. Avec la finalité d'attirer le plus d'attention possible, ils collaborent souvent avec les métiers créatifs. En France, les groupes d'étudiants et d'ouvriers militants ont adopté les pratiques de disruption des collectifs d'artistes tels que l'Internationale Situationniste, les lettristes et les artistes conceptuels, participant aussi à la défiance vis-à-vis des élites économique-politiques et tentant par leurs propres moyens d'inciter à la réflexion et à l'engagement des individus dans leur environnement proche. La période de la Guerre Froide fut aussi de la libération à l'époque des schémas binaires de genre et de sexualité. De nouvelles formes et techniques performatives provenant des mouvements d'égalité envers les femmes nourrissent l'art protestataire. Des artistes comme Jasper Johns et Andy Warhol²³⁹ illustrent cette libération.

²³⁸ Ian CHILVERS ; John GALVEZ-SMITH, *Op. cit.* p. 14.

²³⁹ Ian CHILVERS ; John GALVEZ-SMITH, *Op. cit.* p. 134 ; p. 605.

Une nouvelle notion de l'identité moins basée sur la classe socio-économique et plus décalée sur des traits identitaires d'origine ethnique arrive avec la contestation du colonialisme qui se répand à partir des années 60. Les mouvements migratoires (pour la plupart forcés) qui s'accroissent à l'époque avec les diasporas qu'engendre le colonialisme ont éveillé une conscience d'un intérêt pour un espace partagé multiethnique. En s'appuyant sur ces nouvelles formes identitaires, le mouvement des droits civiques grandit dans les pays occidentaux et commence à diriger l'attention sur d'autres caractéristiques identitaires de la société tels que le genre, l'âge, l'orientation sexuelle, l'affiliation générationnelle (dont les mouvements étudiants) et l'orientation sexuelle. Claudia Mesch, dans son livre *Art and Politics* explique qu'une nouvelle forme d'engagement politique fondé sur les notions identitaires prend de l'ampleur dans ce contexte post-colonialiste de mécontentement envers les gouvernements.²⁴⁰

3.1.2.1. *L'art engagé des années 1960 et 1970 : ère prolifique de l'artivisme et ses figures emblématiques*

Les modèles de coopération participative développés pendant l'essor artistico-activiste des années 1960 et 1970 comme ceux utilisés par Fluxus et les situationnistes continuent à être cités comme influençant les artistes politiquement engagés d'aujourd'hui. Être activiste, pour certains artistes, ne consistait pas essentiellement en garder une posture réfractaire vis-à-vis de l'ordre hégémonique mais surtout une posture de proposition, suscitant de nouveaux débats et des manières de production capables de traiter des enjeux sociétaux. Ces propositions pouvaient aussi prendre la forme d'utopies²⁴¹ en acte par le biais de situations d'autogestion collaborative. Nous avons déjà mentionné les mouvements de Dada et du surréalisme comme étant des points de départ pour de nouvelles formes de pratique artistique guidées par le détournement des perspectives politiques. L'incongru et le bizarre deviennent des outils révolutionnaires de changement des modes

²⁴⁰ Aux Etats-Unis, le mécontentement est envers la guerre de Vietnam, en France, la guerre d'Algérie. Claudia MESCH. *Op. cit.* P. 7.

²⁴¹ Le mouvement d'utopie concrète de Roland Castro pendant les années 60 à Paris était un mouvement politique qui défendait le *rétablissement du lien social*. L'idée était de faire que des choses se passent et faire de la place pour que les choses se passent.

de penser et d’agir, des outils contre l’aliénation. Nous faisons par la suite un rappel succinct de l’existence de deux mouvements artistiques dont les projets artistiques, intellectuels et politiques semblent avoir une continuité, consciente ou non, dans la signification des cas d’urbanisme temporaire que nous avons étudié.

3.1.2.1.1 *Le mouvement Fluxus*

Réseau international constitué aux débuts de années 1960 et s’étendant en Europe, aux États-Unis et en Asie jusqu’à 1978, le mouvement Fluxus principalement à New York, fut dirigé à un moment par l’artiste et galeriste newyorkais George Maciunas qui souhaitait que l’art soit plus proche de la vie quotidienne (et des idéaux communautaires) et ainsi fonde différents arts et médias dans un même flux vital. Les artistes du Fluxus – dont se distinguent Karlheinz Stockhausen, George Brecht, Nam June Paik, Robert Watts et, plus tard, Joseph Beuys – s’assemblent sous un fil motif conducteur : la critique à la culture corporative et individualiste engendrés par un système capitaliste de plus en plus totalisant. La critique des institutions et la suppression des frontières artistiques opérées par Maciunas et les artistes Fluxus les conduisent à mener des actions artistiques avec une cible sociale et non pas esthétique. Ainsi des expérimentations et des événements artistiques²⁴² sont typiques de l’action du Fluxus, qui, collectif, cherche aussi à saper ce qu’ils voient comme *l’ego de l’artiste* et plaide en faveur de la démocratisation des actions artistiques. Une stratégie pour arriver à cet objectif était de faire rentrer l’art dans le quotidien. Du côté anglais, William Morris, défenseur du mouvement Arts and Crafts, prônait la production artisanale d’objets non seulement beaux mais utiles.

Comme si l’idée était d’essayer de percer le « système hégémonique » pour le contaminer de l’intérieur, les artistes du Fluxus se sont approprié des outils, des espaces et des méthodes d’organisation, de communication, de marketing. En recréant une esthétique d’organisation et d’action collaborative, les Fluxus tentaient de corrompre le « système hégémonique » et proposaient des *stratégies de vie*. Seul l’art conçu de cette façon,

²⁴² Mari DUMETT, *Corporate Imaginations: Fluxus Strategies for Living*, Univ of California Press, 2017.

révolutionnaire, proche des réalités de la vie quotidienne et socialement engagée, peut représenter une « force politiquement productive »²⁴³ selon Joseph Beuys, un temps membre du Fluxus.

Les artistes du mouvement Fluxus travaillaient notamment avec de la peinture, de la poésie, du design et des happenings qui mettaient l'artiste et son œuvre en interaction directe avec le public, l'attention étant toujours mise sur le processus et non pas sur le résultat final. Sans un produit final, la valeur de l'œuvre sur le marché de l'art devient problématique, elle perd sa valeur monétaire. L'art pouvait se trouver dans des objets banaux de la vie quotidienne. Tout pouvait être de l'art et pouvait être fait par n'importe qui, partout dans la vie quotidienne, en être conscient pouvait changer notre perspective du monde et de ses structures mais aussi pouvait changer notre perspective sur l'art même et son exclusivité alléguée. En brouillant la frontière entre l'art et l'esthétique, l'œuvre est susceptible de devenir redondante, et en immergeant le spectateur dans l'œuvre, l'artiste espère pouvoir éveiller une certaine sensibilisation ou introspection en le spectateur. Cette idée avait déjà été évoquée par Marcel Duchamp lorsqu'il expliquait que le spectateur nécessairement contribuait à la création d'une œuvre en l'interprétant, en la voyant, l'entendant, la construisant. Les *ready-made* de Duchamp étaient des tentatives concrètes pour faire dépendre la définition de l'art de l'œil du spectateur. Un objet, dépendant de son contexte, peut ou non être de l'art. Cette réflexion entraîne le début du débat contextuel, institutionnel, analytique de l'origine, la nature et la définition même de l'art, un débat qui continue jusqu'à nos jours.

De Fluxus à Beuys : La sculpture sociale de Beuys

Umberto Eco observe cette tendance à l'interaction entre l'œuvre artistique et le spectateur, dans *L'œuvre ouverte* de 1962. Encore dans les années 1970, la notion de *sculpture sociale* de Joseph Beuys incarne l'idée que tous les individus sont des artistes, et

²⁴³Joseph BEUYS, cité par Robert MORGAN, *Commentaries on the new media arts: Fluxus & conceptual art, artists' books, correspondence art, audio & video art*, Umbrella Associates, 1992.

l'état de la société est notre œuvre d'art.²⁴⁴ Cette « démocratisation » radicale de la qualité d'artiste met l'art à portée de main de la vie quotidienne et ouvre des possibilités de réflexion sur notre apport personnel en tant qu'auteur et en tant que récepteur dans cette création. Le potentiel de transformation de la société repose sur la capacité de l'individu de s'inclure dans la grande œuvre de la société. L'idée d'*architecture sociale* de Beuys met l'individu au centre du mouvement créatif. Mais cet individu n'est pas perçu comme une entité seule mais comme une partie d'un *organisme social*.

De fait, Joseph Beuys a été notable pendant cette période de rébellion anti-institutionnelle. Joseph Beuys²⁴⁵ a créé une nouvelle vision de l'art en déployant sa notion de *sculpture sociale* (la manière dont on modèle et façonne le monde dans lequel on vit) dans tous les domaines de la vie quotidienne. Il a mené des interventions écologiques et artistiques qui prétendaient transformer l'environnement urbain. « Comme la politique doit être l'art, l'art qui aspire à être politique ne peut pas se contenter de montrer des problèmes politiques de façon critique. Il doit aussi provoquer des formes supérieures d'organisation [...] ». ²⁴⁶

Il est juste de constater que Beuys était un professeur influent pour les générations d'artistes de la deuxième moitié du XXe siècle. Les expérimentations sur des matériaux et

²⁴⁴ Beuys voyait ses objets comme des incitations à réfléchir sur la notion de *sculpture* comme un processus en changement continu, jamais fixe. Derrière sa notion de sculpture il invite à expérimenter ses *sculptures* et à réfléchir sur les manières dont nous façonnons nos pensées, dont nous transformons nos pensées en mots et en actions et ainsi dont nous façonnons l'environnement et le monde dans lequel nous vivons. *Ibid.*

²⁴⁵ Artiste conceptuel, activiste et professeur allemand qui a travaillé avec de nombreuses formes, y compris la sculpture, la performance, l'art vidéo et les installations. Considéré l'une des figures principales de l'art d'avant-garde européen des années 1970 et 1980, Beuys a été très influent en démontrant que la vie, les opinions, la personnalité et les actions d'un artiste pourraient aussi faire partie de son œuvre. Il étend la notion de l'acte créatif et questionne les objets d'art de l'époque, en s'opposant à la commercialisation de l'art. Il introduit l'idée que tout le monde est un artiste. Il a préconisé le terme de «sculpture sociale» pour illustrer le potentiel de l'art dans la transformation sociale. Alain BORER, *The essential Joseph Beuys*, Londres, Thames and Hudson, 1996. p. 17.

²⁴⁶ Joseph BEUYS et Carin KUONI, *Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western Man*, Basic Books, 1993.P. 125.

dans des espaces non conventionnels aussi bien que selon des processus de production d'art alternatifs ont jeté des bases pour redéfinir l'art et le rôle de l'artiste, tâche reprise par les artistes conceptuels. Ces pratiques s'éloignent non seulement des formes traditionnelles des objets d'art, mais aussi de l'objet même, de façon telle que, comme le tenaient les conceptuels avant lui, la matérialité n'est plus obligatoire pour faire de l'art et la définition de ce qui peut être esthétique dépasse ce qui est exclusivement beau.²⁴⁷

Les happenings d'Allan Kaprow

Ayant fortement influencé Fluxus, l'artiste et théoricien américain Allan Kaprow se distingue à la fin des années cinquante comme le *père du happening*. L'aléatoire, l'indéterminé, et l'impermanent prennent une partie prépondérante dans le travail de Kaprow dans une recherche où culmine la relation œuvre/spectateur. Inspiré des performances des futuristes – consistant, par exemple, à lire un manifeste à voix haute devant un public –, le principe du happening était de briser la barrière entre le spectateur et l'œuvre d'art. Commenant d'abord par des sculptures auxquelles il intègre de la musique, Kaprow s'intéresse ensuite à la création d'ambiances, d'environnements, d'assemblages avec des matériaux périssables. Immerger le spectateur dans l'œuvre d'art était déjà une pratique contemporaine, il fallait maintenant que le spectateur participe à la production de l'œuvre. Progressivement, ses ambiances deviennent de plus en plus performatives et requièrent de plus en plus l'apport du spectateur. Dans le *happening*, tel que le décrit Kaprow, « le mouvement et l'activité sont intensifiés pendant un temps limité et [...] en règle générale, des gens s'assemblent à un moment donné pour une action dramatique ».²⁴⁸ L'œuvre d'art est une action éphémère et non pas un objet pérenne, et le public fait partie active de sa création.

Certaines critiques des *happenings* de Kaprow pointaient le fait que ses environnements performatifs avaient tendance à manquer « de l'efficacité sociale et du

²⁴⁷ Joseph KOSUTH et ART DEPENDENCE, « ArtDependence | The Language of Art: An Interview with Joseph Kosuth ».

²⁴⁸ Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings.*, Abrams, 1968. P. 35.

propos politique ».²⁴⁹ Kaprow lui-même réfléchit plus tard à ses propres happenings en disant qu'ils n'étaient finalement pas faits pour accueillir une participation active du public. La contribution du public étant minimale dans ses premiers happenings, il décide d'évoluer vers le *life art*, qui voyait du potentiel artistique dans des actes de la vie quotidienne – comme le fait de saluer quelqu'un ou de traverser la rue – et souhaitait aussi les examiner comme des actes, à une échelle microscopique. Parmi les premiers à apprécier la recherche performative de Kaprow, des communautés d'éducateurs ont rapidement compris la valeur pédagogique de ces pratiques interactionnelles. Les performances participatives de Kaprow ont intéressé certains professeurs d'université et éducateurs spécialisés, qui ont vu l'approche interactionnelle et collaborative comme une méthode éducative innovante et prometteuse.

Comme Allan Kaprow, souvent les artistes tentant l'interaction et la coopération sociale faisaient partie des communautés académiques, bien entendu puisque ces formes d'art entraient difficilement dans la structure économique du monde de l'art. Le fait d'être en dehors du système économique et dans un milieu académique permettait à ces petits réseaux de se répandre facilement à l'intérieur de leur milieu et de se rapprocher des communautés et des lieux publics, qui étaient les matériaux de ce type d'art.

L'intégration de l'art dans la vie quotidienne du Fluxus est considéré avoir servi d'inspiration pour le développement de pratiques participatives et anti-individualistes des années qui ont suivi des projets comme ceux du collectif Artist Placement Group, qui a présenté des options d'amélioration de la politique éducative au gouvernement anglais.²⁵⁰

²⁴⁹ Tom FINKELPEARL, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*, Duke University Press, 2013.

²⁵⁰ L'organisation formée à Londres en 1966 visait à déplacer l'art à l'extérieur des galeries, principalement en introduisant un artiste dans une entreprise ou dans un contexte gouvernemental pour une certaine période. De cette façon, l'organisation a voulu repositionner le rôle de l'artiste dans un contexte social plus large, et en même temps pouvoir jouer un rôle important dans l'histoire de l'art conceptuel dans les années 1960 et 1970. Le journal *The Observer* a décrit l'APG comme « une des expériences sociales les plus radicales des années 1960 ». *APG: Artist Placement Group | Tate*, <http://www2.tate.org.uk/artistplacementgroup/>, 2004, (consulté le 5 septembre 2016).

Les interventions du collectif Art Workers' Coalition montraient leur opposition à l'art conventionnel et leur désir de rendre l'art accessible au grand public.²⁵¹ Cette influence se détecte aussi dans la coloration des œuvres conceptuelles contemporaines : les questionnements philosophiques d'Olafur Eliasson, les sculptures provocatrices de Damien Hirst, les mises en scène de Santiago Sierra, les positions politiques d'Ai Weiwei, et bien d'autres manifestations conceptuelles d'art.²⁵²

3.1.2.1.2 L'internationale situationniste

Inspirés par l'esprit de destruction du mouvement Dada et les intentions révolutionnaires du surréalisme, l'Internationale situationniste (IS) réunit un réseau d'acteurs plus ou moins artistiques – dont Guy Debord, Raoul Vaneigem, Asger Jorn, Serge Berna, entre autres – qui prétendaient non seulement dépasser les notions d'art académique et les formes d'art avant-gardiste de l'époque mais aussi produire une révolution sociale, un changement des normes hiérarchiques vers de l'horizontalité et de l'égalité, par le biais notamment de leurs actions artistiques, qu'ils essayaient de ne pas distinguer comme des œuvres d'art mais plutôt comme des parties intégrantes de la vie quotidienne. Dès leur création en 1952 et jusqu'à leur dissolution en 1972, les situationnistes soutiennent une vision confuse de sensibilisation aux modes de production capitaliste et considèrent leur art comme des pas révolutionnaires concrets contre la production culturelle consommatrice (ou société du spectacle, ainsi que la nommait Guy Debord) qu'ils souhaitaient faire émerger. Pour leurs proches prédécesseurs les surréalistes, c'était l'usage exclusif de la

²⁵¹ Cette coalition newyorkaise d'artistes, cinéastes, écrivains et critiques s'est formé en 1969 avec l'objectif de faire de pression sur les musées conçoivent de la ville afin de mettre en œuvre des reformes, notamment d'ouvrir les expositions pour inclure des artistes féminins et Afro-Américains. La coalition a réussi à faire que le MoMA et d'autres musées une journée d'entrée générale gratuite et pour qu'ils prennent une position morale sur la guerre de Vietnam en présentant un programme d'œuvres qui s'opposaient à la guerre. Les actions du collectif influencent l'apparition d'autres collectifs d'artistes activistes américains dont le *Art Workers United*, le *Guerrilla Art Action* et le groupe anglais *International Coalition for the Abolition of Art*. Elena VOLPATO, « The Art Workers' Coalition • Mousse Magazine », *Mousse Magazine and Publishing*, 25, septembre 2010, <http://moussomagazine.it/art-workers-coalition-elena-volpato-2010/>, coll.« Archive ».

²⁵² Sebastian SMEE, « Art, life, and the legacy of Fluxus », *The Boston Globe*, p.

raison qui avait provoqué les guerres. Il fallait alors basculer de la logique et du raisonnement de l'ère moderne vers une étape qui prendrait l'imaginaire, le rêve, le jeu et l'absurde comme point de départ des actions. Le pouvoir transformateur du jeu, de fête démesurée, de l'appel au subconscient, de rupture esthétique et de surprise a été repris par les situationnistes en l'appliquant au contexte quotidien.

À la jonction de plusieurs mouvements (les lettristes, le Bauhaus, les imaginistes), les situationnistes se rapprochent par une volonté de créer un rapport onirique au réel, d'ouvrir la possibilité pour que chacun explore son potentiel créatif et de « rendre les individus acteurs de leurs vies ». Langage visuel (que ce soit audiovisuel ou plastique), et usage et détournement de symboles font partie de leurs outils de démocratisation artistique et critique du système capitaliste. À l'intérieur du groupe, des figures comme Constant, peintre néerlandais, s'intéressent aussi à l'urbanisme et à la *situation* comme projet de vie sociale et urbaine.²⁵³ Le terme *situation*, emprunté par Guy Debord au titre du livre de Jean-Paul Sartre – qui constitue sa théorie de la littérature –, contemple le quotidien de l'individu comme une série de situations construites, façonnées, négociées. L'idée sous-jacente était de « renverser le système », mais non pas par la force ou par des appropriations physiques violentes mais par des *détournements* urbains.

Les situationnistes croyaient que la véritable réponse déstabilisatrice et anarchiste allait beaucoup plus loin que le discours²⁵⁴ et était à mener envers des mécanismes divers d'appropriation de l'espace physique. En commençant leur mouvement à Paris et par s'étendant après dans d'autres réseaux européens, les situationnistes transposent la critique de la production matérielle à la production culturelle et à la société consumériste. Se présentant comme une communauté critique des modes de vie de leur époque, ils vivaient

²⁵³ Anna TRESPEUCH-BERTHELOT, *L'internationale situationniste. De l'histoire au mythe (1948-2013)*, PUF, 2015.

²⁵⁴ « L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel »²⁵⁴, dit Guy Debord en citant un auteur dont il ne se souvient pas du nom, en ajoutant que « ce qui tend à rester irréel, c'est le bavardage ». Guy DEBORD, « Introduction à une critique de la géographie urbaine - La Revue des Ressources », *La Revue des Ressources*, Restitution de Les lettres nues-6, 1955, <https://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>.

leurs valeurs de rupture de règles et de dépassement dans le quotidien, de façon à se présenter comme exemple de l'utopie qu'ils revendiquaient. La situation est vue comme l'environnement et le contexte immédiat avec lequel on interagit. La situation nous rend actifs, alors que le spectacle nous rend passifs. Debord connectait le spectacle avec l'impersonnel, le structurel. Le spectacle, par logique, nous rend spectateurs, c'est ce stade de spectateur qui nous aliène, qui nous rend inconscients de notre propre pouvoir d'inflexion sur notre environnement. Plus on reste dans le rôle de spectateur, plus on s'éloigne de nos capacités d'action et de contrôle sur nous-mêmes.²⁵⁵ Les membres de l'IS se concentrent ainsi sur la création de *situations créatives* de vie quotidienne, des expériences d'altérité, des sortes de performances dans des espaces à l'intérieur de la ville. Les mots clés de leurs actions étaient la *dérive* et le *détournement*.

Le *détournement* situationniste s'enracine dans le langage, certains des membres situationnistes provenant déjà du mouvement lettriste, qui faisait déjà l'exercice d'écarter les mots de leur signification. Dans leurs débuts, les situationnistes font usage d'un langage artistique de provocation. Ils inventent des méthodes, comme la peinture industrielle, qui prétend détourner les méthodes classiques de détermination de la valeur des objets d'art, en repeignant ou vandalisant des œuvres anciennes. D'autres productions sont des maquettes des villes situationnistes faites par Constant.

Les situationnistes commencent à expérimenter des modes de pensée et de vie alternatives. La réunion et la fête sont des situations de test et de libération des passions, de rejet du travail et des préceptes de la vie capitaliste, des occasions qui donnent lieu au désordre pour après inspirer à des approches plus organisées touchant le sujet du citoyen et sa relation avec la ville. Déterminante parmi ces comportements d'altérité, la *dérive*. Cette déambulation dans la ville en suivant ses impulsions sert d'outil pour rentrer en contact avec les environs urbains et pour identifier des sensations que les situationnistes vont

²⁵⁵ Debord disait que le spectateur entre dans un cycle d'aliénation où « Plus il contemple, moins il vit; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. » Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, 1996^e éd., Gallimard, 1967. P. 31.

ensuite digérer et rédiger dans un ensemble de textes qui constituent la *psychogéographie*. Des activités organiques comme marcher créent ce rapport psychogéographique à la ville, un rapport sensorial. « La dérive n'a pas de destination mais elle a un but ».²⁵⁶ L'espace urbain devient donc un théâtre et un point d'intérêt pour l'exploration de possibilités nouvelles d'échange et de création d'expériences, et l'accès horizontal de l'espace public le convertit en un possible instrument politique. Les situationnistes explorent ainsi une nuance d'art politique par le biais d'un engagement direct dans la vie citadine. L'art, comme la politique, correspondent à des rapports sociaux qui peuvent se médiatiser. Ils les fusionnent en un processus de « désœuvrement », composé de façons de faire, de comportements, d'expérimentations alternatives de réalité.

La dérive – l'exploration urbaine de façon erratique, déambulatoire – et les autres idées autres du mouvement situationniste ne cessent d'être reprises et de circuler dans les mouvements contestataires de l'époque. La performance s'introduit dans l'art contemporain et l'errance devient un outil de production artistique, c'est en même temps une stratégie d'appropriation de l'espace en ville. Les zones abandonnées et marginales de la ville, incluses comme point d'intérêt pour des groupes adeptes de la thématique situationniste, sont aussi considérées comme des opportunités d'exploration des imaginaires.²⁵⁷ Debord imagine un exercice d'éthique de la ville à travers le détournement des espaces lorsqu'il désigne le nom de *psychogéographie* à l'étude « des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus »²⁵⁸. L'exercice de la dérive exposait des contradictions qu'ils observaient dans la vie urbaine moderne et ce malgré le fait qu'à l'époque où il écrivait l'urbanisme s'occupait à dessiner des espaces idéaux pour

²⁵⁶ Merlin COVERLEY, *Psychogéographie !: Poétique de l'exploration urbaine*, Paris, Les moutons électriques, 2011. P. 109

²⁵⁷ Tels que le collectif italien *Stalker* qui commence en 1995 à organiser des dérives des espaces délaissés de leur ville. Mark RAPPOLT, « Architecture: Stalker: Barbed wire and windmills », *Contemporary Magazine*, 95, 2008, <http://www.contemporary-magazines.com/architech35.htm>.

²⁵⁸ Guy DEBORD, « Introduction à une critique de la géographie urbaine - La Revue des Ressources »..., *op. cit.*

la circulation des voitures. Dans l'avenir, le domaine s'occuperait de questions d'ordre plus psychogéographique.

Les actions des situationnistes s'orientèrent bientôt vers des rapports collectifs et de création de richesse égalitaire et non marchande aussi bien que dans la vie quotidienne. Ils critiquèrent fortement les dynamiques de consommation de la société. La critique et le dépassement sont des bases fondatrices du comportement situationniste, qu'ils utilisent non seulement pour faire des expériences, mais pour créer des expériences, des situations, avec les gens. Par le biais d' « un emploi utilitaire de tous les moyens de bouleversement de la vie quotidienne »²⁵⁹, ils mènent de petites révolutions des modes de vie quotidiens, se traduisant par des initiatives d'autogestion, de dépassement de passivité de l'individu, des rapports de communication directe. Toute activité humaine, le travail et loisir, l'art et la politique, se fondent dans la vie quotidienne pour les situationnistes. Cette fusion fait partie de l'épanouissement de l'humain. Au lieu de se présenter comme militants – une position qui impliquerait de l'aliénation et de la séparation du soi –, ils optent pour mener des gestes subtils de changement, comme un style de vie.

Dans l'IS, le concept purement interventionniste représentait une instance particulière qui réunissait des acteurs créatifs dans une pratique anarchiste. L'idée que la cible de ses tactiques artistiques n'était pas une classe particulière mais l'individu, sortait de la ligne de pensée purement marxiste et jetait des bases pour des développements significatifs dans la pensée postmoderne.²⁶⁰ La connexion entre des symboles (le drapeau rouge du mouvement syndical, ou le drapeau rouge avec un poing au milieu du mouvement socialiste) et leur signification a servi de matière première pour la diffusion des messages de l'IS. En détournant ces symboles, l'IS a provoqué des réactions, mais en même temps s'est opposée à l'idée d'assembler une révolution formelle. Dieter Kunzelmann, théoricien et une des figures-clé de ce mouvement, insistait sur l'impact de l'art dans les mouvements sociaux, proposant que les groupes artistiques déclenchent une série de reformulations des

²⁵⁹ Simon SADLER, *The Situationist City*, Cambridge, The MIT Press, 1998. p. 45.

²⁶⁰ Claudia MESCH, *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change since 1945*, New York, NY, I.B. Tauris, 2013, p. 109.

notions préétablies.²⁶¹ Sans doute, les mouvements sociaux de mai 68 à Paris se sont parfois nourris des reformulations des situationnistes.

L'essence informelle, anti-esthétique, centrée sur le banal et l'organisation d'actions et d'expériences actives de Fluxus et de l'IS nous rapproche de nos objets d'étude. En tant que prédécesseurs de l'art anti-esthétique, engagé, activiste, collaboratif, un art qui déclenche des processus sociaux mais qui veut aussi s'effacer (et souvent aussi son auteur) du processus, les néo dadaïstes de Fluxus et de l'IS n'ont certainement pas mis fin à l'art. Au contraire, ils ont enrichi les définitions du terme, et ce faisant, ils ont ouvert de nouvelles voies pour la création artistique. Comme l'analyse Sébastian Smee, « Car même si les artistes de Fluxus voulaient assigner l'art à la poubelle, ils voulaient aussi, à un niveau élémentaire, échouer dans leur ambition. »²⁶² Sortir des paradigmes et des structures conventionnelles d'expression ne fut pourtant pas réalisée pour la plupart de ces mouvements – selon Nina Felshin, historienne de l'art, ni par les situationnistes ni par les artistes de la vague conceptuelle en général. Néanmoins, et nous l'avons déjà dit, les projets artistiques, intellectuels et politiques des mouvements du Fluxus et de l'IS résonnent dans les vagues artistiques jusqu'à nos jours. L'individualisme, la cible du Fluxus et la passivité, cible de l'IS, s'actualisent et sont attaqués dans les tentatives collectives des années qui suivent.

3.1.2.2 *Quand l'art, la vie politique et la vie personnelle se mélangent : la résonance des mouvements des années 1960 et 1970*

À ce moment de l'histoire de l'activisme artistique, on observe que l'implication citoyenne évolue vers le *grassroots*²⁶³. Dans les villes d'Occident, des réseaux

²⁶¹ Oliver FILLIEULE, Mathieu LILIAN et Cécile PECHU (éd.), *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2009.

²⁶² Nous traduisons de « For even as Fluxus artists wanted to assign art to the dustbin, they also wanted, on some basic level, to fail in their ambition. », Sebastian SMEE, « Art, life, and the legacy of Fluxus »..., *op. cit.*

²⁶³ Le terme renvoie aux groupes d'individus organisés souvent dans une organisation horizontale et de façon spontanée autour d'une cause. L'organisation fonctionne souvent de façon autonome et sans contrôle centralisé.

transnationaux d'acteurs associatifs s'engagent dans une pratique de partage solidaire entre individus qui reconnaissent dans une notion d'identité commune ou qui trouvaient dans le paysage urbain des espaces d'interaction, de partage d'idées et d'entendement. Mais pour la première fois aussi, l'individu est mis au centre de l'appel à l'engagement politique, « le personnel est politique ».²⁶⁴ La différenciation et l'individuation se conjuguent à la notion de collectivité et donnent un nouveau sens à la notion de militantisme. L'art se met à expérimenter diverses manières, il se tourne vers une pratique d'ensemble, une pratique personnelle aussi bien que relationnelle.²⁶⁵ La rue devient également le terrain propice pour déployer une dynamique de création de liens au sein des groupes identitaires dans l'intérêt d'aborder des enjeux spécifiques de leur communauté ensemble, sous la forme de protestations dans la rue, de performances (comme les *sit-in*²⁶⁶), voire d'autres activités sociales comme des repas et des débats.

L'art *guérilla* et le *street-art* émergent de cette identification comme communauté d'artistes engagés et, en même temps, pour sortir l'art de ses environnements traditionnels d'exposition. L'art guérilla est un type d'art action fait à la main, avec des matériaux pauvres et souvent de réutilisation. L'art *guérilla* cherche à déconstruire, à mettre en évidence, à corrompre des symboles et se déploie dans la rue, ressource accessible à tout le monde. Les *street-artistes* s'approprient ce qui existe déjà dans l'environnement urbain et en font de l'art sans permission, sans filtres de sélection. Graffitis, posters, pochoirs apparaissent dans les murs, les pôles d'électricité. L'endroit où il se crée et s'expose est aussi important que ce qui est créé, puisqu'il se conçoit en perturbant une structure

²⁶⁴ « The personal is political », slogan répandu mouvement féministe des années 1960 et 1970 repris par Carol Hanisch en 1970 dans son article du même titre. La phrase renvoie à la théorie selon laquelle les problèmes personnels sont des problèmes politiques, ce qui signifie que beaucoup de problèmes personnels des femmes ne sont pas de leur fait, mais le résultat d'une oppression systématique. À cet égard, Hanisch se réfère au marxisme, qui met l'accent hors de la lutte de l'individu mais sur celle du groupe. Carol HANISCH, « The Personal Is Political: the original feminist theory paper », *Notes From the Second Year: Women's Liberation.*, 1 janvier 1970, <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>.

²⁶⁵ P. ARDENNE, P. BEAUSSE et L. GOUMARRE, *Pratiques contemporaines: l'art comme expérience...*, *op. cit.*

²⁶⁶ Des manifestations où les gens qui se manifestent restent en position assise.

existante dans la voie publique. Esthétique se brouille de fait avec l'action sociale. La socialisation comme outil d'art, comme matériau et aussi comme étant la condition normale de l'artiste devient progressivement l'enjeu des communautés artistiques. Les graines de l'art coopératif poussent et de nouveaux réseaux d'action artistique et sociale émergent dans le domaine de l'esthétique, tentant de bousculer les modèles jusque-là connus de l'action artistique. « Les artistes adoptaient, adaptaient et traduisaient simultanément ce type de théâtre politique imaginé collectivement et créé de manière coopérative dans le domaine esthétique ».²⁶⁷

L'esprit collectiviste, d'action coopérative et participative et les différentes expériences de communautés alternatives représente ainsi l'esprit des activistes de l'époque. En recréant une sorte d'esthétique organisationnelle, ils tentent de corrompre le système. L'idéal de la communauté s'incarne dans les différentes coops, les squats artistiques et les groupes communaux qui apparaissent motivés par l'idée d'intégrer la vie privée et la vie professionnelle. Aux Etats-Unis, des groupes politisés comme les Diggers à San Francisco et les Yippies à New York se distinguent en voulant créer des conditions de vie contre-hégémonique et communautaire. En Europe, les anarchistes du UFA à Berlin et les *gruppi* en Italie constituent aussi des activistes artistiquement sensibilisés qui tentent de former des cellules de communautés à la façon anarchiste, autogérée, et proposant des idéaux de vie communautaire post-industrielle.

L'implication dans les mouvements des étudiants et des droits civils confronte les femmes à la réalité ubiquitaire de l'inégalité de genre et constitue l'origine d'un mouvement propre. Le désir de réalisation du soi féministe développe ainsi leurs propres modèles d'égalité sociale (égalitarisme) et d'implication politique alimentée par la recherche de solutions à leur situation personnelle. « [...] les problèmes personnels sont des problèmes politiques. Il n'y a pas de solutions personnelles pour le moment. Il n'y a qu'une action collective pour une solution collective », défendait Carol Hanisch, une des

²⁶⁷ Tom FINKELPEARL, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation...*, op. cit. p. 69.

pionnières du mouvement féministe.²⁶⁸ Les féministes choisissent aussi le théâtre guérilla comme recours, brûlant des articles attribués typiquement aux femmes dans la rue, en les dénonçant comme des symboles de « torture féminine ». Parmi d'autres groupes connus pour leur usage du théâtre de guérilla, les Yippies à New York font émerger l'action participative en direct et évoluent pour trouver leur propre discours public à travers une sorte de théâtre politique de la contestation. Les institutions de l'art seront pourtant sélectives quant à l'art performatif et participatif qu'elles incluent dans leur programme culturel. Tandis que les happenings d'Allan Kaprow suscitent l'intérêt du Musée d'art moderne (MOMA) à New York, les manifestations théâtrales des groupes artistico-engagés comme les Yippies sont omises et considérées comme des manifestations d'art peu sérieuses.

Ces vingt ans caractérisés par un activisme parfois radical donnent l'espoir que l'action coopérative de ces mouvements pourrait éveiller une transformation politique et sociale profonde.²⁶⁹ Des artistes qui s'engageaient dans des causes sociales, motivés principalement par des préoccupations politiques, ne désiraient pourtant pas qu'on désigne leur travail comme appartenant à un mouvement d'« art politique ». Le conflit avec la haute culture et les formes d'expression artistique goûtées par les élites a sans doute inspiré des formes hybrides d'art engagé, un art proche des mouvements révolutionnaires de l'époque, un art social émanant aussi des manifestes, des déclarations et des maximes des groupes d'activistes.

3.2 L'activisme artistique cherchant des voies plus efficaces à la fin du siècle

Les années 1990 ont vu le retour de la contestation. L'économie devenant plus conservatrice, des compressions budgétaires dans des programmes sociaux, des conflits migratoires et l'ajustement résultant de la dissolution de la guerre froide. À l'aube de

²⁶⁸ Carol HANISCH, « The Personal Is Political: the original feminist theory paper »..., *op. cit.*

²⁶⁹ Saul David ALINSKY, *Reveille for radicals*, Vintage Books, coll.« A Vintage book ; V-568 », 1969.

nouveaux développements technologiques et économiques et de nouvelles stratégies de marché transnational, des notions qui avaient été associées aux mouvements civiques des décennies précédentes ont alors été adoptées par des sociétés transnationales pour tenter de capter les marchés émergents des pays en développement.²⁷⁰ Le concept de *community-building*, par exemple, fut repris par des entreprises dans des tentatives de relations publiques pour souvent masquer les catastrophes environnementales et fiscales que beaucoup de ces mêmes sociétés ont déclenchées dans des communautés spécifiques. Des artistes comme Thomas Hirschhorn et Alfredo Jaars ont vite réagi contre ces appropriations corporatives du terme *community-building*.²⁷¹ Les mobilisations des « sans », les luttes homosexuelles, écologistes, d'égalité de genres et altermondialistes donnent ainsi lieu à la réflexion rénovée de la responsabilité sociale de l'art. mai 68 servant souvent de référence dans les mobilisations, prônant des définitions renouvelées de la démocratie et de l'inclusion sociale. Les efforts de l'art dans ce volet s'entremêlent aux mouvements des droits des migrants et aux mouvements altermondialistes et de lutte contre la pauvreté, deux mouvements de protestation surgis de l'aggravation des conséquences du mondialisme. La pratique artistique comme outil d'activisme politique se développe et s'approfondit pendant cette période. « Au début des années 90, parallèlement à la trame des mouvements sociaux, surgissent certains groupes consacrés de façon consciente et explicite à la production du symbolisme », explique Julia Ramirez.²⁷² Vers la fin de cette décennie, la production créative autour des luttes sociales s'accroît et s'approfondit, devenant plus

²⁷⁰ Cécile DAUMAS et Ludivine BANTIGNY, « «Les années 80 ferment le temps de la contestation» », *Libération.fr*, 13 janvier 2014, https://www.liberation.fr/france/2014/01/13/les-annees-80-ferment-le-temps-de-la-contestation_972472.

²⁷¹ Thomas Hirschhorn, artiste suisse, s'est établi en tant que leader dans les dynamiques de critique de l'économie de marché globale. Il a représenté les réseaux globaux avec des maquettes, des installations et des textes pour montrer l'expansion incontrôlée des marchés en recherche de profit. La mobilité et les nouvelles perceptions d'une culture globale sont des concepts importants à étudier et questionner pour lui. De son côté, Alfredo Jaars documente des événements réels montrés dans les médias avec du photojournalisme. Il critique la concentration des images de guerre et violence dans un réseau corporatif. Ian CHILVERS et John GALVES-SMITH, *Dictionnaire of Modern Contemporary Art*, New York, NY, Oxford University Press, 2009. Op. cit. p. 44 ; p.69

²⁷² Julia Ramírez BLANCO, « Vers une politique du signe », in *Les Arts en Temps de Crise*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 211-239.

clairement une pratique hybride d'art et de contestation sociale. Des artistes comme Santiago Sierra et le collectif Border Film Project se distinguent pour représenter la situation du travailleur à faible revenu, la persistance de la pauvreté et le creusement des inégalités socio-économiques dans l'économie de marché global. On constate d'ailleurs que les collaborations transnationales entre artistes s'inspirent du partage des mêmes défis et ce désir de contester le courant dominant provoque un effet d'expansion des actions culturelles activistes en dehors des actions gouvernementales et de diplomatie publique.

En même temps que l'internet devenait un outil répandu du récit d'expansion néocolonialiste en rendant plus facile les transactions économiques internationales, il devenait aussi rapidement une nouvelle plateforme de résistance et de désaccord *artiviste*. Nouvel outil de subversion collective, les médias numériques et les réseaux sociaux rendent possibles des réseaux d'acteurs engagés au niveau international, faisant ainsi s'entremêler les réseaux d'acteurs engagés sur les droits de l'homme, les droits de genre et des migrants, les mouvements altermondialistes et écologistes. Certains artistes altermondialistes participent à la résistance informatique soit en occupant soit en interrompant des fonctions digitales, en adoptant des technologies de réalité augmentée, soit simplement en montrant leur désaccord sur internet et sur les médias de masse tels que la télévision et le cinéma. Des techniques de *culture jamming*²⁷³ apparaissent sur la scène artistico-activiste s'opposant au contrôle corporatif des médias numériques. Le détournement d'annonces publicitaires faisant partie de la technique d'*adbusting*²⁷⁴ et la production d'images et d'interventions contre-hégémoniques au sens artistique entendent se moquer de la crédulité

²⁷³ La « culture jamming », ou une « pratique de détournement » est une tactique utilisée souvent par des mouvements sociaux critiques de la consommation qui vise à subvertir les institutions culturelles traditionnelles ou « mainstream » et la culture médiatique qui en dérive en exposant les méthodes d'influence de la culture dominante. Typiquement utilisées, les méthodes redésignant les logos, des produits avec des messages ironiques qui contestent l'idée de chic et les idées de liberté d'expression mobilisés par la culture consommatrice. Des artistes comme le collectif américain Yes Men, les artistes espagnols de Preiswert et le groupe anglais Critical Art Ensemble, par exemple se sont fait remarquer par leur usage de cette technique. Ian CHILVERS et John GALVES-SMITH, *Dictionnaire of Modern Contemporary Art*, New York, NY, Oxford University Press, 2009... *Op. cit.* p. 26

²⁷⁴ Terme anglophone désignant les interventions sur les publicités J.R. BLANCO, « Vers une politique du signe »..., *op. cit.*

des médias et faire une critique des valeurs du monde de l'art contemporain. Derrière l'humour et l'esprit de jeu des gestes artistiques se manifeste un désir de déconstruire (et de reconstruire) des symboles et des référents culturels difficiles à interroger ouvertement. Le *collectif* d'art devient aussi une tendance des pratiques artistiques vers la fin du siècle. Des référents internationaux de l'essor artiste comme le collectif italien Luther Blissett, par exemple, qui mène des manipulations sur les publications médiatiques²⁷⁵ ou le collectif The Yes Men qui intervient à travers de tactiques de subversion corporative. On remarque aussi chez ces mouvements artistiques qu'en même temps qu'ils mobilisent une dynamique et un discours collectiviste ils ont recours à une identification individuelle. L'identité collective n'empêche pas que des noms de personnes apparaissent dans les brochures, les sites web des collectifs.

En outre, une tendance récente consiste en l'internationalisation des mouvements artistico-artistes, où des réseaux d'acteurs engagés prônent des conditions plus égalitaires pour des groupes minoritaires dans différents territoires. Les pratiques artistiques s'allient aux mouvements altermondialistes ou de contreculture hégémonique, en contribuant à l'élément symbolique qui permet de privilégier des manifestations organisées et peuvent ainsi transmettre leur message de façon plus effective. Les *jeteurs de tartes* (pie-throwers)²⁷⁶, notamment ont créé un réseau spécialisé de groupes nationaux dans le but de lancer des tartes à des politiciens et à des représentants d'entreprises. Progressivement, de nouvelles méthodes de communication-guérilla, des tactiques non ou peu violentes mais symboliques de résistance et de la contestation en public, ont été adoptées comme un moyen de « plus bas risque » que des manifestations ouvertes.²⁷⁷

²⁷⁵ LUTHER BLISSETT, « Pánico en las redes: teoría y práctica de la guerrilla cultural », *Literatura Gris*, 2000, https://issuu.com/eslibre.com/docs/p_nico_en_las_redes_teor_a_y_pr_.

²⁷⁶ « Pieing » en anglais se réfère au fait de jeter une tarte à une personne ou un groupe de personnes. Ceci est normalement un geste politique perpétré contre des figures publiques de renom pour montrer son désaccord avec ses croyances, attitudes ou actions. Ian CHILVERS et John GALVES-SMITH, *Dictionnaire of Modern Contemporary Art...*, op. cit. P. 578

²⁷⁷ « Center for Applied Nonviolent Action and Strategies — Home », *Nonviolent Resistance*, 2014, <http://canvasopedia.org/>.

Cherchant à contester en dehors des limites des formes traditionnelles de la contestation, des groupes activistes ont multiplié les formes créatives d'action collective et réussi plus souvent à attirer l'attention de la part des médias. Les nouveaux médias numériques et les réseaux sociaux s'infusent dans les pratiques collectives en même temps que des formes de contestation de plus en plus inhabituelles considérées nécessaires pour attirer une couverture médiatique et pouvoir ainsi influencer le discours public.²⁷⁸ Raunig et McAdam sont d'accord sur le fait que les médias et l'internet offrent d'énormes opportunités de diffusion ainsi qu'une nouvelle panoplie des tactiques de contestation. À cet égard, les militants continuent à insister sur la capacité qu'a le geste artistique de motiver et de produire des images significatives qui rendent les relations sociales complexes visibles.

Forte de son histoire de lutte et de contestation, aussi bien que des processus de modernisation qui ont contribué à faire évoluer la compréhension des interactions sociales, la société civile s'avère de plus en plus résiliente et renforcée vers la fin du siècle. Gerald Raunig observe que les évolutions dans l'art activiste à partir des années 90, constituent aussi le produit des changements structurels qui se font jour dans le domaine des mouvements sociaux, recourant à des dynamiques de partage entre milieux d'artistes et d'activistes pour se rendre plus visibles, plus polémiques, plus efficaces. L'engagement a fini par enrichir le répertoire d'action. Même si on observe que le répertoire n'a pas subi de changements fondamentaux, en ce qui concerne les champs de l'art et de l'activisme, l'interrelation entre eux est devenue plus évidente dans les dernières années, l'art et de l'esthétique semblent aujourd'hui un ingrédient constant dans la contestation civile. Raunig soutient que les champs théoriques de l'art et de l'activisme s'imbriquent de plus en plus dans une ère où la remise en question des frontières et où on applaudit l'interdisciplinarité. De nombreux artistes considèrent faire partie d'un mouvement social et, à l'inverse, un argument artistique (ou au moins esthétique) pénètre dans les actions des mouvements

²⁷⁸ Dieter RUCHT, « The Quadruple "A": Media Strategies of Protest Movements since the 1960s », in Wim VAN DE DONK, Brian D. LOADER et Paul NIXON (éd.), *Cyber Protest: New Media, Citizens and Social Movements*, Londres, Routledge, 2004, p. 29-56.

activistes d'actualité, de façon à inspirer l'émergence de structures associatives qui auront pour but de clarifier et de renforcer le lien entre les deux pratiques. Le Center of Artistic Activism et les divers ateliers qu'ils organisent pour apprendre à créer des projets artistiques et culturels ayant une portée de lutte sociale fournit un exemple dont on parlera plus tard dans ce texte. Progressivement, les méthodes de provocation, de choc, de démonstration, du jeu et du spectacle engendrent des interactions plus longues dans l'espace public.

3.2.1 Du happening et du street art à l'art socialement coopératif : La sociabilité dans l'art politiquement engagé

Déjà durant les années 1980, on pouvait lire des études sur la création artistique dans les espaces publics, focalisées sur l'intérêt de l'artiste engagé pour l'interaction quotidienne, pour l'éphémère et l'immatériel. À l'époque, sculpture, performance et installation étaient en train de se travailler comme méthodes de production artistique plus élaborées et interagissaient donc plus avec les objets et les situations de vie mondaine. Le *Nouveau genre d'art public*, ainsi que le décrivait la théoricienne et artiste Suzanne Lacy²⁷⁹, basé sur des installations ou des situations qui ont lieu dans l'espace public physique, consiste en un objet ou structure devenant un élément du mobilier urbain, ou bien il s'intègre à l'architecture existante, mais aussi de plus en plus il se présente comme une forme de performance ou possibilité d'interaction et de dialogue. Ce type de projets typiquement faits sur commande des collectivités publiques a aussi évolué. Il dépend de ses commanditaires publics ou privés et se produit dans des formes autofinancées et non autorisées, fusionnant ainsi avec la notion de *street art* ou art urbain.²⁸⁰ Plus on avance

²⁷⁹ Susanne LACY, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, 1995.

²⁸⁰ Un exemple de ce nouveau genre d'art public s'observerait dans le projet *New Day New Standard* de l'organisation d'art socialement engagé, design et pédagogie REV-, consistant en une ligne téléphonique d'assistance interactive qui informe les travailleurs domestiques et leurs employeurs sur leurs droits après l'adoption de la déclaration des droits des travailleurs domestiques dans l'état de New York aux États-Unis. L'idée était de trouver une façon plus charismatique de s'informer sur ses droits et ainsi inciter davantage de gens à s'informer sur ce sujet. Le projet a reçu le soutien notamment du Conseil des arts de l'état de New York, de fondations et de l'MIT. « Art-agenda - Public art and nanny hotline by

dans le temps, plus on constate la facilité avec laquelle les notions d'art, de participation, d'inclusion sociale et d'appropriation de l'espace peuvent se mêlent et se nourrissent les unes les autres.

Le terme dû à Nicolas Bourriaud d'esthétique relationnelle apparaît aussi dans la dernière décennie du siècle dernier pour tenter d'ouvrir le vocabulaire et le cadre théorique de ce type d'art interactionnel qui devenait habituel. Basée sur la rencontre et la création d'une relation interpersonnelle, on pourrait lier l'idée d'esthétique relationnelle à la notion de situations de Debord, à l'idée de la sculpture sociale comme un processus infini de Beuys, l'élément de *sociabilité* étant la pierre angulaire. Des définitions plus récentes et travaillées de ce type d'art interactionnel dont le matériau est la sociabilité, incluent des termes comme « déclencheur de possibilités de communication », un « processus ouvert », « un processus d'échange communicatif ». Ces perspectives s'intègrent progressivement dans la définition institutionnelle de l'art en général.²⁸¹

Le travail artistique relationnel et de nature *participative* et *pédagogique* continue à tenter de se faire comprendre par le monde de l'art comme une pratique d'art contemporain. L'art interactionnel s'introduit progressivement dans les milieux traditionnels du monde de l'art. Au début des années 2000, il apparaît déjà dans les programmes des grandes expositions des musées, des biennales et des expositions internationales d'art contemporain – la Biennale de Venise, la Documenta à Kassel. En même temps que les artistes commencent à occuper des friches et continuent à expérimenter des formes de vie et de travail communautaire ; l'influence de l'art participatif se voit dans l'éducation et l'urbanisme.

La notion de *coopération*, au lieu de la *participation*, se travaille également. Les dernières années voient un essor d'ouvrages sur l'art dit *socialement coopératif* (nuance

Marissa Jahn », *Art-Agenda*, 10 mai 2012, <https://www.art-agenda.com/annoncements/187415/n-a>.

²⁸¹ Rancière, Habermas et Lyotard mentionnent cette ouverture de définition.

indiquant une distinction entre l'auteur du projet et les participants²⁸²) et des essais critiques sur la coopération, l'échange et des formes diverses d'esthétique participative et engagée dans des champs sociaux – comme celui de Tom Finkelpearl, *What we made : Conversations on Art and Social Cooperation*, dans l'espace américain ou celui de Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* dans la perspective française, qui entendent élucider des malentendus sur ce en quoi consiste précisément l'art collaboratif – un art qui peut être aussi participatif, interactif, relationnel ou citoyen – et sur sa valeur éthique et esthétique. De par la complexité de cette forme d'art consistant essentiellement en une expérience co-créée, certains critiques et théoriciens de l'art ont considéré pertinent d'ouvrir l'analyse de l'art collaboratif à des nouvelles perspectives venant d'autres disciplines. Car le domaine de l'art activiste intéresse aussi les sociologues, les philosophes, les psychologues, les politologues, les éducateurs, les spécialistes en marketing même. Les liens et les possibilités que ces collaborations esthético-engagées produisent (ou même sont capables de produire dans le long terme) commencent à peine à capter l'attention de façon répandue dans différents domaines. Ce type d'art se connecte avec des programmes de revitalisation de quartiers défavorisés et avec des programmes sociaux des institutions publiques, essayant de promouvoir et de *démocratiser* l'art. On attend parfois même à ce que ce type de programmes d'art soit la réponse à la transformation des quartiers défavorisés, ce qui serait peu réaliste ou durable comme objectif. Il serait plus judicieux de croire en les portées somatiques et cognitives qui portent ce type de projets conduit selon une certaine durée.

Sur la dimension esthétique et artistique de ce type de projets partagés, le dialogue aussi commence à s'ouvrir. Le courant pragmatique étant pris comme une base pertinente, l'expérience coopérative de certaines interventions artistico-engagées (comme celles de l'urbanisme intermédiaire) s'analyse et se justifie comme une expérience esthétique. L'art collaboratif se déroule sous différentes formes. Pour l'historienne de l'art Claire Bishop, soit l'œuvre d'art procède d'une coopération horizontale artiste-public, ceux-ci participant sur la base de certaines règles du jeu que l'artiste assigne (un exemple de ce type

²⁸² Tom FINKELPEARL, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation...*, *op. cit.*

d'interaction se trouve dans les cas d'étude de cette thèse) ; soit la formule de l'interaction ou l'expérience est complètement préconçue par l'artiste et c'est à chaque sujet de la vivre de manière personnelle²⁸³. Un exemple de ce dernier est donné par Finkelpearl quand il décrit le projet *Key to the City* de Paul Ramírez Jonas, qui consistait à donner une clé à des participants habitant dans la ville de New York. Cette clé ouvrait la porte d'une vingtaine d'endroits différents à New York et permettait ainsi l'accès au participant de rencontrer ou de converser avec les habitants ou travailleurs de cet endroit.²⁸⁴

Il semble que, vers la fin du XXe siècle, la tendance aille vers un type d'art de rencontre. Il sort des espaces d'art contemporain pour se situer dans les espaces de la ville, se tournant vers des situations, des actions participatives, des actions pragmatiques. En revendiquant une dimension esthétique aussi bien que sociale, « une esthétique du développement humain et de l'action »²⁸⁵, comme le formule Tom Finkelpearl, cet art s'attache aux rhétoriques artistiques et sociales autour de différents projets. Cet art est social aussi parce qu'il produit et transforme une communauté autour de lui, et se laisse transformer elle aussi. Dans cette communauté d'artistes engagés, un intérêt pour les sciences sociales se combinent avec l'art ; mais, puisque le matériau avec lequel ils travaillent est l'humain, le subjectif et l'affectif, il est difficile de mesurer ce qu'ils produisent avec des repères quantitatives et orthodoxes.

3.2.1.1 L'esthétique relationnelle

L'art comme pratique et non comme objet prend aussi la forme de l'interaction, qui s'ouvre aux contributions du public et problématise les situations de socialisation. Selon l'influent critique d'art, théoricien et curateur Nicolas Bourriaud, l'art interactionnel prend comme « horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social »²⁸⁶ et est le résultat de divers bouleversements des définitions esthétiques, culturelles et

²⁸³ Claire BISHOP citée par *Ibid.* p. 4.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.* p. 26.

²⁸⁶ Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 1998. p. 14.

politiques provoquées par l'art conceptuel et les divers mouvements civiques des décennies précédentes. « On ne peut plus considérer l'œuvre contemporaine comme un espace à parcourir comme on fait le 'tour du propriétaire', mais l'œuvre se présente désormais comme une durée à éprouver, comme une ouverture vers la discussion illimitée. »²⁸⁷ Selon cette esthétique relationnelle, l'œuvre est une situation ouverte, infinie, comme le disaient avant lui Morris Weitz et puis Umberto Eco.

L'esthétique relationnelle se déploie selon des processus artistiques expérimentaux dans les années 1990, que Bourriaud observe et décrit comme signe d'un tournant dans la définition de l'art. Informée de l'intersubjectivité et en continuité avec les mouvements d'avant-garde de Fluxus, des Situationnistes et du mouvement Dada, une distinction entre l'art participatif et l'art relationnel s'avère nécessaire pour Bourriaud. L'implication du public recherchée par l'artiste représenterait la substance de l'art qui s'est en train de se créer, et non pas la contribution à un objet d'art déjà planifié.²⁸⁸ Bourriaud s'intéresse aux artistes opérant sur la base d'une situation ou d'une performance, d'un happening mais différemment des mouvements d'avant-garde. Une des caractéristiques séparant ces manifestations de celles de leurs prédécesseurs est la finalité esthétique des interactions sociales qu'elles produisent. Plus qu'un projet informé et durable de réforme sociale, l'esthétique relationnelle propose des situations ouvertes, des expériences partagées. Bourriaud considère que l'esthétique relationnelle apparaît dans un espace liminal entre politique et esthétique, où de nouvelles relations entre des nouveaux acteurs pourraient avoir lieu. La nature collective de création de l'œuvre constitue une autre particularité de ce type de manifestation artistique.²⁸⁹

Bourriaud propose le terme d'*altermoderne* pour différencier ces manifestations de celles postmodernes. Pour lui, l'esthétique relationnelle marque la fin du postmodernisme et il désigne par le terme *altermoderne* une ère qui se distingue par une multiplicité de mouvements qui marquent l'altérité et la multiplicité, qui cherche à créer du sens à partir

²⁸⁷ *Ibid.* p. 15.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

de la réalité actuelle. La réalité de la multimondialisation, de la flexibilisation des frontières, du voyage et des migrations fait partie des thématiques d'intérêt explorées dans la période altermoderne actuelle. D'après Bourriaud, l'ère multiculturelle n'est plus pertinente car une nouvelle définition du global qui est en train de se construire.

Bourriaud a été critiqué pour ne pas avoir suffisamment clarifié les critères de distinction de ces manifestations d'art engagé. Des questions comme celles portant sur les conditions dans lesquelles ces créations relevaient de l'esthétisme ou sur la qualité des interactions sociales et si elles jouaient un rôle sur la qualité esthétique de l'œuvre, ou sur le moment où elles pourraient être considérées comme de l'art, sont restées sans réponse. L'engagement seul ne peut pas suffire à constituer le caractère esthétique d'une œuvre, dit la communauté des critiques d'art. Non plus peut que le seul recours à des personnes comme « matériau » de l'art (on pense aux œuvres de Santiago Sierra, par exemple) ne peut suffire à rendre l'œuvre soit plus relationnelle et à engager l'observateur plus que tout autre œuvre d'art plastique. Par ailleurs, l'interaction dans le contexte d'une galerie d'art ou d'un musée entre dans des cadres hiérarchiques et d'exclusivité qui limitent l'idéal d'interaction voulu par Bourriaud, ainsi que le type de personnes qui sont capables d'y participer.

Dans sa réflexion critique, sur les lacunes théoriques de la notion d'art relationnel de Bourriaud, Claire Bishop tourne son attention vers l'idée d'une esthétique antagoniste, qui va de ce qu'elle considère comme des interventions naïves de création de conscience à des interventions qui entrent en conflit avec des notions populaires. Bishop recourt aux idées de Chantal Mouffe sur le besoin d'une multiplicité de voix en conflit du système pour qu'il puisse fonctionner. Elle cherche à adopter cette idée de pluralité sur le plan esthétique et à soutenir des manifestations contestataires, de friction et d'antagonisme dans le monde de l'art. Elle offre la vision d'un art critique qui se propose comme un outil signalant les vides du système, qui insiste sur le fait que l'art ne devrait pas rester dans la critique : « pourquoi s'arrêter simplement de dire que quelque chose est mauvaise, quelque chose que n'importe quel nain moral peut faire, et ne pas essayer d'aider à transformer ces relations sociales ? ». Selon l'affirme Jason Miller, rester dans la critique rend service à

« [...] l'hypothèse problématique que la création de conscience a non seulement une valeur éthique inhérente, mais aussi une priorité éthique qui protège l'artiste de toute autre forme de critique éthique. »²⁹⁰, critique Jason Miller.

Une autre critique de l'art relationnel repose sur la prétention de cet art à créer de nouvelles voies d'échange démocratisant, qui pourraient inspirer des échanges économiques alternatifs de ceux habituels dans le monde de l'art. Ce qu'argumentent les tenants de cette critique est que, au contraire, l'esthétique relationnelle a entraîné des façons complémentaires de se monétiser dans le marché de l'art, notamment lorsqu'elle est prise comme une transaction. Une fausse image de transversalité, de pluralisme, de création de pseudo-alternatives est décrite notamment par Éric Troncy lorsqu'il dénonce que « Ce qui est en jeu n'est rien moins que l'évacuation du désir révolutionnaire par la petite porte de la communication, en même temps que la vidange de l'altérité dans la grande fosse du même »²⁹¹.

L'art relationnel récupère l'idée de « redonner le sens perdu d'un monde commun en réparant les failles du lien social, en recousant patiemment le 'tissu relationnel' »²⁹² Il s'agit donc d'un concept qui reste encore à travailler, du fait qu'on ne peut pas attendre que l'interaction seule engendre les transformations critiques souhaitées par les mouvements révolutionnaires dont elle est héritière.

Dans la dernière partie de cette thèse, on cherchera à comprendre ce en quoi l'expérience collective sert l'expérience esthétique. Ces pratiques partagent leur propos esthétique avec un propos social ou politique. En faisant de l'art par le biais de l'expérience, l'interaction et le vécu dans ce temps-espace devient le « matériau » de l'art. On pourra montrer que l'expérience esthétique émane de cette interaction. La notion d'esthétique relationnelle de Bourriaud reste pertinente dans le contexte de ces situations de convivialité

²⁹⁰ Jason MILLER, « Activism vs. Antagonism »..., *op. cit.*

²⁹¹ Éric TRONCY. « Le syndrome de Stockholm », *Documents sur l'art*. 1998. p. 49. Cité par Éric ALLIEZ, « Post-scriptum sur l'esthétique relationnelle : capitalisme, schizophrénie et consensus, Abstract », *Multitudes*, 34, 1 septembre 2008, p. 121-125.

²⁹² *Ibid.*

en fournissant des moments-espaces non conventionnels de vécus d'ensemble. Elle reste pourtant attachée au monde de l'art et à sa monétisation en tant qu'œuvre d'art ; aussi peut-on questionner son rôle de véritable alternative d'expérience d'art engagé éthiquement. Les critiques de l'art relationnel proposent davantage des quotidiens alternatifs, des détournements des usages et des habitudes typiques de consommation, des *micro-utopies quotidiennes*, des *altérotopies* comme susceptibles de reproduire le *dissensus* dont parle Rancière et de créer des situations suffisamment critiques pour influencer sur les attitudes. On en reparlera dans notre dernière partie.

3.2.1.2. *L'art coopératif comme pratique d'ancrage collectif sur un territoire*

Après l'optimisme de l'art relationnel des années 1990, l'environnement de compétitivité et une pression accrue sur les institutions publiques a recentré la discussion sur l'art, la vie citoyenne et les espaces publics. La transition pendant les dernières vingt années vers une pratique artistique poststructuraliste²⁹³ veut, selon des critiques comme Grant Kester, essayer de combler les failles de l'approche de mai 68. Éviter l'action politique directe est probablement ce que les artistes engagés et désireux de changement ont résolu de tirer comme leçon. Ils s'attendaient alors à ce que l'exposition à l'art d'avant-garde pourrait à terme déclencher des processus internes qui changeraient les habitudes politiques des gens. Avec le temps, certains artistes ont noté que la proposition de modèles alternatifs et de pratiques productives était peut-être plus efficace pour changer les attitudes

²⁹³ On rappelle que le poststructuralisme cherche s'éloigner du recours automatique à la raison, donne au lecteur un poids créateur et ouvre une œuvre à une multitude d'interprétations. Pour Michel Foucault, figure principale du mouvement, même si lui-même n'a pas su le cerner clairement, le poststructuralisme s'intéresse aussi à la relation objet-sujet, à la construction de connaissances et à la pluralité de significations créées par le langage. En réponse au structuralisme, populaire en France pendant les années 1960, qui étudiait les symboles et concepts derrière les produits culturels, le poststructuralisme émergent aux Etats-Unis dans la décennie de 1960 cherche à étudier les structures qui construisent les symboles, les concepts et véhiculent les connaissances derrière la production d'un objet. G. RAULET, « Structuralism and Post-Structuralism: An Interview with Michel Foucault », *Telos*, 1983-55, 1 avril 1983, p. 195-211.

que la critique pure.²⁹⁴ La pratique toute seule, pour Kester aussi bien que pour le courant pragmatique des théoriciens de l'art a déjà une force.

Un type d'art dit postmoderne²⁹⁵ naît de la diversité de mouvements civiques de l'époque, et oublie le radicalisme proclamé par les artistes de la génération précédente. L'art cherche des nouveaux moyens de création, se remet en question, réagit contre ses formes traditionnelles, mêmes celles qui ont été instrumentalisées par les gouvernements et décide de créer des nouvelles d'armes d'expression, comme nous l'avons mentionné, dans des formes variées d'art conceptuel la forme de la performance, les installations, les ready-mades, les happenings ou les sit-in, la force filmique, etc. L'art se remet en question encore une fois, à cette occasion, non seulement dans sa forme et son contenu mais dans son existence même. L'art questionne sa propre nature, ses sources et sa fonction par rapport au contexte où il est produit ou exposé, qui le produit, qui l'évalue et qui le regarde. L'art se rapproche d'autant plus de son contexte territorial et rétrécit sa relation avec l'espace physique où il est produit et il est exposé. Alors des espaces alternatifs, non officiels ou semi-officiels, non lucratifs sont pris pour des espaces d'art.

²⁹⁴ Tom FINKELPEARL, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation...*, *op. cit.*

²⁹⁵ Selon Jean-François Lyotard, une nouvelle esthétique mène les idées du progrès dans l'ère postmoderne. Cette ère se distingue par sa préférence pour *l'hybridité*. Cette hybridité englobe une nouvelle vision de la société comme hétérogène, s'éloignant des dogmes pour adopter davantage une ouverture sur la diversité de genres et d'identités et s'aligner sur les mouvements sociaux contemporains. Pour Lyotard, la période postmoderne est celle où les minorités commencent à être prises en compte. Le terme est aussi associé au déclin de la société industrielle qui s'accroît pendant les années de conflit mondial de la première moitié du XXe siècle. Le récit moderne du progrès par la science et la raison sont remis en question. Cette crise du temps moderne aboutit à une conception plus pluraliste des temps. Et l'esthétique postmoderniste s'éloigne du modernisme en devenant hétérogène, s'agissant des genres artistiques et en utilisant de nouvelles conceptions du temps, de l'espace et même des personnes, notamment en ce qui concerne le métissage de cultures et l'ascension des mouvements d'égalité ethnique, civile et de genre sexué. Le postmodernisme constate d'un monde qui ne répond plus à des catégorisations binaires. Le dépassement des binaires est également mentionné par des anthropologues comme Homi Bhabha, qui décrit *l'interstice* comme ni l'un ni l'autre sinon un *au-delà*. Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, s.l. P. 30-80.

Quels choix deviennent essentiels lorsque le public s'implique ? L'élan révolutionnaire d'action artistique et de vitalité de l'action activiste qui se produit pendant les dernières décennies du XXe siècle continue de rassembler de nouveaux acteurs préoccupés par les injustices générées par la globalisation, et reprennent la pensée de 1968 en critiquant la culture de la consommation, de l'homogénéisation culturelle provoquée par la culture de masse et aujourd'hui les technologies digitales. Confrontés à une crise globale d'un nouvel ordre, les acteurs engagés de l'actualité cherchent toujours à s'inspirer des moyens stratégiques utilisés par des artistes activistes des générations précédentes tout en remettant en question leurs rapports de travail, à l'espace, au temps et aux mêmes institutions qu'ils sont en train de questionner. Des auteurs et artistes comme Tom Finkelpearl et Grant Kester, historien de l'art, considèrent que l'art collaboratif a eu du mal à être reconnu par les institutions et médias d'art traditionnels. La collaboration entre artistes et gens provenant de disciplines qui ne sont pas artistiques était difficilement vue et validée comme de la création artistique. Le sujet commence à peine à s'aborder maintenant que la production de l'art contemporain connaît une transition envers les pratiques collectives et une ouverture vers la multidisciplinarité.

L'art socialement engagé met le poids sur l'interaction que l'œuvre suscite ou qui se déclenche pendant le processus de création artistique. Tania Bruguera appelle à un *arte útil*, un art utile qui suggère de concevoir l'art comme un outil pour penser et s'attaquer aux problèmes les plus pressants de la société contemporaine. *Arte útil* est aussi une méthode, un travail et une étude sur les façons de créer des formes organiques de collectivité. Voulant explorer le comportement collectif en s'éloignant de la pure performance et du théâtre, Bruguera ouvre aussi une *Escuela de Conducta* (école de comportement, de *behavior*), pour étudier le *geste social* à travers l'art. L'art se fait ainsi un espace pour proposer de nouveaux modèles, peut-être catalyser des processus, ou créer une distance critique.²⁹⁶ Bruguera utilise aussi l'espace muséal pour développer sa méthode. Le musée *d'arte útil* s'installe dans le Van Abbemuseum à Eindhoven au Pays Bas et représente pour Bruguera une centrale de pouvoir social réunissant des artistes, des

²⁹⁶ Tom FINKELPEARL, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation...*, *op. cit.* p. 192.

conservateurs d'art et des usagers en voie d'un intérêt commun.²⁹⁷ « Dans le musée, il est important de réfléchir à ce que nous proposons, ce que nous achetons. Il y a un enjeu dans la pensée créative collective. [...] On a besoin de changer la notion d'expertise et la culture d'expert aussi bien que les mentalités et les compétences internes de nos institutions culturelles »²⁹⁸, affirme Annie Fletcher, directrice du Van Abbemuseum. En jonction avec l'initiative du musée *d'arte* útil, une archive ouverte et collective de communication, éducation et information, a été créée pour avoir accès à des ressources permettant d'agrandir la recherche et la production de cette notion d'art aussi bien que des méthodes d'autogestion sociale pour traiter des enjeux communs – « rétablir l'esthétique en tant que système d'information », dit un des postulats du musée d'arte útil.

Tom Finkelpearl, directeur du Queens Museum of Art, détecte un lien entre les expériences esthétiques participatives, activistes, coproduites qui se manifestent dans l'art contemporain et des modèles d'action participative et des dynamiques démocratiques provenant des mouvements étudiants, féministes et des droits critiques qui surgissent pendant l'essor de mouvements sociaux des années 1960. Sa notion de *l'art socialement coopératif* regroupe des conceptions d'action artistique ou culturelle locale aussi bien que des processus ouverts, autonomes, entre l'artiste et le public participant, co-créateur de l'œuvre. Ces formes d'action artistique récupèrent nécessairement des formes d'art performatif, « post-objet », proposées par les artistes conceptuels et qui convergent avec les idéaux plus actuels des activistes politiques pour donner lieu à de nouvelles formes de participation et coopération engagées : des expériences interactives. L'expérience et l'interaction font partie de l'esthétisme de l'art coopératif, qui se veut aussi efficace comme outil de transformation sociale. C'est ce type d'art qui se rapproche de la notion d'activisme artistique qu'on examine dans le présent travail.

²⁹⁷ Également, la pratique artistico-urbaniste inspire certains directeurs de musées et de centres culturels et l'appliquent au sein de leurs propres institutions. Comme le Van Abbemuseum, le Musée de Queens, le Kunstmuseum à Basel collabore avec des artistes pour transformer des espaces et la pratique muséale.

²⁹⁸ Alistair HUDSON, Frances EDGERLY et Annie FLETCHER, « L'Internationale Dialogues-Granby: Collecting working and making in a post-democratic society on Vimeo ».

Nous constatons que les pratiques *artistes* contemporaines sont héritières d'une histoire longue et hétérogène de soulèvements créatifs et de désobéissance civile de l'avant-garde artistique – dont les mouvements Dada et du surréalisme sont les plus forts influents. Des pratiques de contestation contre l'art conventionnel et des subcultures naissent de nouvelles recherches dans les manifestations artistiques et culturelles (hippies, yippies, punk, rock, rasta), évoluant ensuite des pratiques post-conceptualistes. Les artistes de nos jours suivent la tendance que l'époque conceptuelle avait de déplacer les enjeux dans différents territoires, de développer des actions au lieu de créer des objets, d'échanger le désir d'une esthétique pour des nouvelles formes de socialisation et sensibilisation. Ils s'adressent souvent non pas à un public mais à une population concernée par l'enjeu qu'ils mettent en lumière. Les espaces publics, les gratuités ou les échanges et la lutte collective sont souvent aussi des composantes de leur travail. Enfin, la participation et le dialogue sont des méthodologies qui contribuent à la redéfinition de la fonction sociale de l'art. Au fur et à mesure que l'art politique évolue, il trouve de nouvelles façons de se réinvestir de façon créative dans la contestation politique et dans les questions de la vie quotidienne. Sur les *artistes*, Gérard Paris-Clavel, membre du collectif Ne pas plier, explique que « plutôt qu'une pratique de l'art politique, ces artistes exposent une pratique politique de l'art » - leurs manières de faire définissent leur art.²⁹⁹

À certains moments, ces pratiques fusionnées se médiatisent et se font entendre à un public plus large. L'art de l'ère informatique identifie de nouveaux besoins dans le maintien de l'équilibre entre les activités humaines et leur rapport aux technologies.³⁰⁰ L'artiste qui se préoccupe de l'ère actuelle aura ainsi tendance à penser à la façon dont ce qu'il fait concerne les moyens de production de la société. L'art activiste contemporain tient compte des enjeux qui découlent de la dépendance des usagers, de la monopolisation de l'information et de l'appropriation accrue des espaces publics de cette ère numérique. Plus le geste artistique se penche vers des actions communautaires et se situe dans des espaces publics au lieu des galeries ou des musées, plus l'œuvre d'art (activiste ou non) se

²⁹⁹ Stéphanie LEMOINE et Samira OUARDI, *Artivisme*, Paris, Éditions Alternatives, 2010.. p. 5.

³⁰⁰ Jack BURNAM. *Op.cit.*

réaffirme comme processus et non plus comme objet. Les artistes contemporains récupèrent le questionnement de l'objet artistique et la pratique de l'art comme processus des artistes conceptuels. Pour Nina Felshin, ces artistes arrivent à réaffirmer le processus social encore plus fortement que les artistes conceptuels qui les ont précédés, même si cela finit par les éloigner encore plus de la validation des institutions d'art.³⁰¹ Les artistes contemporains choisissent de plus en plus de se réunir et de repenser leurs rapports à l'espace et à la temporalité de leurs œuvres. En vue de cela, ces activistes et artistes se servent des efforts délibérés de coopération avec d'autres acteurs dans la scène activiste artistique internationale pour renforcer leurs actions.³⁰²

Décidément, le rapport de l'art et des mouvements sociaux ne va pas que dans un sens. De la même manière que la créativité et les innovations dans les pratiques artistiques ont eu une influence sur la formulation de l'action contestataire, la politisation de la vie quotidienne a influé sur les processus d'organisation dans le secteur artistique. « Le monde de l'art est fier de la capacité de l'art à choquer chaque fois qu'il y a de nouvelles inclusions hautement visibles dans la définition de l'art »³⁰³, dit Alana Jelinek sur la toujours fluide conception de l'art. Jusque-là, on a fait référence à des acteurs emblématiques de ce détournement conceptuel et comportemental qui prenait force pendant cette période. Des exemples typiques de la figure d'artiste activiste, le mouvement Fluxus et l'Internationale Situationniste, sont des figures de référence et d'inspiration pour d'autres mouvements ayant tenu plus ou moins des propos activistes ou artistiques. Ces acteurs nous intéressent

³⁰¹ Nina FELSHIN, ed. *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle. WA: Bay Press, 1994. p. 5 ; 18-22.

³⁰² Un exemple se voit dans l'installation Nike Rethinking Ground par Eva et Franco Mattes, du groupe *artiviste 0100101110101101.org* en collaboration avec divers groupes *artivistes* viennois et européens pour la transformation d'une des esplanades les plus symboliques à Vienne en un terrain envahi par la marque Nike. La proposition consistait à construire une énorme vitrine avec le logo de Nike et à renommer l'endroit *Nikeplatz*. La publicité autour de cette installation décrivait des projets consistant à instaurer le nom de Nike dans tous les autres espaces publics dans la ville et dans d'autres villes. Cette installation a fini par accomplir les objectifs des artistes, qui étaient d'attirer énormément d'attention médiatique et pousser à privatiser de plus en plus des espaces publics. « Nikeplatz - Tactical Media Files », *Tactical Media Files.net*, <http://www.tacticalmediafiles.net/picture?pic=1554>.

³⁰³ Alana JELINEK, *This Is Not Art: Activism and Other « Not-Art »...*, *op. cit.*

non seulement parce qu'ils illustrent la figure de *l'artiste*, mais aussi parce que leur stratégie performancielle, de création de situations et d'expériences décrivent bien les stratégies utilisées par Les Grands Voisins de *Yes We Camp* et Granby 4 Streets d'*Assemble* – qui, même s'ils ne citent pas ces mouvements comme les ayant inspirés pour leurs actions engagées, paraissent héritiers de ces groupes.

Chapitre 4. Théoriser l'action collective de l'activisme artistique

Si nous avons fait une revue de l'art politiquement engagé dans plusieurs de ses formes, sa forme plastique et sa forme immatérielle, sa forme subversive et sa forme subventionnée, nous tenons toutefois que certaines formes d'art activiste sont plus incisives politiquement que d'autres. Sous l'angle de la citoyenneté et de la redynamisation de l'exercice démocratique, l'art performatif, basé sur la coopération, l'expérience et le partage de savoirs avec un public, semblent diriger le volet exécutif de l'art activiste.

Après le parcours de différents mouvements artistiques politiquement et socialement engagés dans l'histoire récente, on parvient sans doute à circonscrire mieux la notion de l'*agir artiste*. Comment arrive-t-on à ce que les intérêts des différentes populations se rencontrent dans une stratégie symbolique de changement d'attitudes du quotidien ? Dans cette section, on tentera de cerner le potentiel d'influence de ces pratiques qui ne sont pas proprement artistiques, créatives, collectives puisqu'elles sont ciblées sur la conscience individuelle comme projet de société plus juste et démocratique.

Un tournant vers la pratique (*practice turn*³⁰⁴) dans plusieurs disciplines – les sciences sociales, les sciences humaines, l'art – devient pertinent dans les dernières années : l'expérience comme méthode révélatrice de connaissances et de nouveaux rapports au monde. Le chapitre précédent parlait des artistes qui s'intéressaient à la politique et qui associaient leur art à une cause politico-sociale ; dans ce chapitre, nous rendrons compte de la pratique militante qui – de par une efficacité de l'affect de l'art et de l'expérience esthétique – devient *artistique*. D'abord en tant qu'artefact et ensuite en tant que pratique, l'art s'*exécute* davantage dans les milieux d'artistes. L'action politique et les arts performatifs, collaboratifs, d'exécution obligent un partage de savoirs, une collaboration et n'existent pas sans leur public. À mesure que l'art s'utilise pour catalyser l'effet d'un mouvement révolutionnaire, il se fond dans une forme de vie communautaire et se potentialise comme pratique *micropolitique*. L'art dépasse ainsi sa qualité purement

³⁰⁴ T.R.S.E.S. KARIN KNORR CETINA, T.R. SCHATZKI, K. KNORR-CETINA et E. VON SAVIGNY, *The Practice Turn in Contemporary Theory*, Routledge, 2001.

spectatorielle, critique, dénonciatrice, peut-être même perd son appellatif *d'art* dans le sens strict.

Nous commencerons par cerner la notion du militant ou de l'activiste et comment la pratique de contestation, de revendication de l'espace public, des droits civiques, d'une justice civile est en soi une pratique affective. L'art mobilisé dans l'espace public se politise, devient un outil de protestation, élabore une espèce de front culturel autour de la cause de la lutte sociale. Ensuite, nous le verrons historiquement, l'artefact en tant que tel mobilisé dans l'espace public devient insuffisant pour les activistes qui ont des affinités artistiques. Alors la pratique activiste se redéfinit en tant qu'art, et la pratique artistique se noue dans la mobilisation politique. Des gouvernances micropolitiques se fondent sous ce paradigme de sensibilisation esthétique, d'affectivité et d'effectivité.

4.1. *L'évolution des figures militantes et leurs motivations*

On remarque qu'il y a deux manières d'utiliser le terme « activisme ». Sa définition générale, d'après le dictionnaire Larousse, se focalise sur la racine *action* du terme, « système de conduite qui privilégie l'action directe (en particulier dans le domaine politique, social) ». ³⁰⁵ Sur l'autre versant, le terme est considéré comme un anglicisme recouvrant la notion au sens large de *militantisme*, qui dénote l' « attitude des militants [personne qui agit pour une cause] actifs dans les organisations politiques ou syndicales ». ³⁰⁶ Le terme *militantisme* ³⁰⁷ se rapproche de l'action de militer ou de lutter et est considéré d'abord comme un phénomène social. On l'étudie souvent dans le contexte des mouvements sociaux qui, eux, sont définis comme des formes d'action collective menées de façon intentionnelle et concertée et qui visent à défendre des demandes face à

³⁰⁵ *Définitions : activisme - Dictionnaire de français Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/activisme/945>, (consulté le 8 août 2017).

³⁰⁶ « Définitions : militant, militante - Dictionnaire de français Larousse », http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/militant_militante/51436.

³⁰⁷ Notion qui, jusqu'au XXe siècle, porte une connotation religieuse, évoluant postérieurement à se référer l'engagement actif et constant dans une cause collective quelconque. Nonna MAYER, « Chapitre 9 - Militer aujourd'hui » dans *Sociologie des Comportements Politiques*, Paris, Armand Colin « U », 2010, p. 228.

une autorité ou une institution considérée comme détentrice du pouvoir d'accomplir ces revendications.³⁰⁸ Tandis qu'un adhérent est affilié à une cause ou à un parti politique, un militant est un adhérent actif sur le terrain, et participe à la vie active de l'organisation qui soutient la cause. En parcourant brièvement l'évolution du terme, Irène Pereira distingue trois figures du militant qui sont apparues au XXe siècle, le militant total, le militant esthète et individualiste, et le militant pragmatiste.³⁰⁹

Le militantisme total a son origine dans la pensée marxiste, qui exprime que tant qu'il y aura des classes sociales dans une société, il n'aura pas de place pour l'individu. Lors du début du communisme au début du siècle dernier, par exemple, on attendait du militant une subordination entière à l'organisation militante et qu'il guide son action en tant que membre d'une classe sociale et non pas en tant qu'individu. Le mouvement ouvrier a fonctionné selon cette conception du militantisme où les membres des classes populaires se mobilisaient pour manifester leur mécontentement devant leur situation des ouvriers, en se rassemblant dans des syndicats.

En France, le ralentissement de l'activité militante émergeant du *mouvement ouvrier*³¹⁰ du début du XXe siècle provient de facteurs économiques, sociaux et politiques au sein même des organisations syndicales. Le déclin partisan et syndical s'est accentué dans les années 1980 avec l'abstention électorale et la diminution d'effectifs inscrits au sein des partis de

³⁰⁸ Lilian MATHIEU, « Qu'est-ce qu'un mouvement social? » dans *Comment lutter? : Sociologie et mouvements sociaux*, s.l., Textuel, 2004, p. 15-16.

³⁰⁹ L'individu se co-construit, forge son identité par rapport aux autres. Irène PEREIRA, « Individualité et rapports à l'engagement militant », *Revue ¿ Interrogations ?*, L'individualité, objet problématique des sciences humaines et sociales-N°E, décembre 2007, <http://www.revue-interrogations.org/Individualite-et-rapports-a-l-nh32>.

³¹⁰ Un ensemble de partis apparaissent à la fin du XIXe siècle, constitués autour des revendications de la classe ouvrière pour de meilleures conditions de travail et de vie. Ce mouvement émerge en réponse aux conditions de travail lors de la révolution industrielle, où les travailleurs étaient soumis à des longues journées de travail pour de bas salaires, dans des dangereuses conditions de travail et d'autres circonstances émergeant des processus de production industrielle. Jean BRUHAT et Bernard PUDAL, « MOUVEMENT OUVRIER - Universalis.edu », *Encyclopædia Universalis [en ligne]*, <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/mouvement-ouvrier/>.

gauche.³¹¹ Cette tendance voit le jour en même temps que la participation dans le secteur associatif augmente. Les causes humanitaires, écologiques, de protestation contre des projets d'aménagement, entre autres commencent à constituer de *nouveaux mouvements sociaux*. Dans ce contexte, des sociologues tels que Ronald Inglehart et Alain Touraine en France, annoncent que commence alors une nouvelle vague de contestation dirigée par les classes moyennes qui prônent des valeurs d'une société post-matérialiste.³¹² Malgré cette nouvelle génération de mouvements, la lutte sociale pour des valeurs dites « matérialistes » n'a pas cessé d'exister.

La deuxième figure, l'esthète individualiste, s'observe davantage dans les années 1980, lorsqu'une période de remise en cause du radicalisme social et l'affleurement d'un discours post-modernisme déclenchent le repli sur soi-même et que naissent de nouvelles notions de critique et d'action citoyenne. Les écrits de Foucault mettent en valeur l'individu, en affirmant que l'homme n'est pas avant tout un être social, mais un individu et que c'est la résistance individuelle qui guide réellement l'engagement dans une cause collective. Le militantisme prend ainsi une certaine distance par rapport à son propos traditionnel qui est de défendre le bien commun et se concentre sur le potentiel d'épanouissement individuel. Cette figure est exemplifiée par l'anarchiste individualiste, pour lequel l'origine de l'engagement collectif est une résistance au niveau individuel et une affirmation de soi-même.

Entre les années 1960 et 1990, la notion d'activisme se renouvelle continuellement, témoignant davantage de l'esprit d'indépendance et de la vitalité d'une partie de la jeunesse que de revendications précises. Passée cette phase, que d'aucuns qualifient d'« adolescence citoyenne », l'engagement associatif prend le relais.

³¹¹ En France, par exemple, le militantisme partisan n'a eu que dans quelques moments forts. – Front populaire, *Libération*, mai 1968.

³¹² Nathalie ETHUIN, « Intervention de Nathalie Ethuin dans l'atelier « Les évolutions du militantisme » - Savoir/agir », Université d'été du PCF, Savoir/agir, 2010.

Enfin une troisième figure, le militant pragmatiste, d'après John Dewey, s'immerge dans une vie et une cause collective, il trouve une meilleure façon de se réaliser. Ceci marque un militantisme conciliant le communautaire et l'individuation en s'appuyant sur une démarche pragmatiste plutôt qu'idéologique. Depuis la posture du militant pragmatiste, l'individu se regarde comme un être social qui ne peut pas se réaliser sans s'engager dans l'espace public. Pereira observe que « l'engagement pragmatiste essaie de dépasser le dualisme entre une anthropologie communautaire et une anthropologie individualiste [...] Il s'agit d'une éthique dans la mesure où l'engagement y serait vécu comme un moyen d'affirmation personnelle mais dans le cadre d'une anthropologie communautarienne. »³¹³ Selon Nonna Mayer, dans son ouvrage *Sociologie des comportements politiques*, le militantisme actuel rompt avec le militantisme communiste du début du XXe siècle (même si cette image du militant total a été relativisée dans des travaux plus récents), dans le contexte d'une société post-matérialiste³¹⁴, une croissante individualisation et une autonomie des organisations allant vers la professionnalisation des mouvements sociaux et du monde associatif.³¹⁵ Le militantisme actuel est davantage touché par des questions d'égalité de genre, de luttes ethniques et de défense des minorités, d'orientation sexuelle, d'écologie, de droits de l'homme, de liberté religieuse et par l'idée de la société civile globale.

À l'aube des années 1990, les mouvements des *sans*, notamment les sans-papiers, les sans-emploi, les sans-logis se sont développés et les questions d'égalité de salaires et

³¹³ I. PEREIRA, « Individualité et rapports à l'engagement militant »..., *op. cit.*

³¹⁴ Dans la théorie du politologue américain Ronald Inglehart, les revendications pour des besoins matériels tels que de meilleurs salaires matérialistes ou de meilleures conditions de travail primaient dans les mouvements du début du XXe siècle alors qu'après la deuxième moitié du siècle, des exigences d'ordre qualitatif, liées à l'égalité de genre, à la qualité de vie ou à la sexualité, allaient prévaloir dans les mouvements sociaux. Schweisguth, « Le post-matérialisme revisité : R. Inglehart persiste et signe - Persée » P. 653.

³¹⁵ Matthieu HELY, *Les métamorphoses du monde associatif*, Paris, Presses Universitaires de France. Pascal UGHETTO et Marie-Christine COMBES, « Entre les valeurs associatives et la professionnalisation : le travail, un chaînon manquant ? », *Socio-logos . Revue de l'association française de sociologie*, 5, 13 avril 2010, <https://socio-logos.revues.org/2462>. M. DUMONT et E. VIVANT, « Du squat au marché public, From the squat to the public tender »..., *op. cit.*

de protection sociale se sont pris de plus en plus au sérieux. Cette fois-ci, ce sont les organisations associatives qui prennent le relais de l'action sociale, au-delà des partis du mouvement ouvrier. Des nouveaux répertoires d'action, typifiés par une opération horizontale et en réseau, s'incorporent au fonctionnement de ces associations civiles et rendent manifeste la transformation de l'action militante. Un engagement plus tempéré, plus individualiste et plus pragmatique du militant façonne les modes d'action. D'après le sociologue Jacques Ion, un « idéalisme pragmatique », symbolisé par le slogan altermondialiste *penser global, agir local*, est au fondement de ces actions. On visualise un idéal en même temps qu'on réalise des actions très concrètes sur le plan local, telle une levée de fonds pour la reconstruction d'une école ou une collecte de signatures pour éviter une construction quelconque endommageant des ressources naturelles locales.³¹⁶ Ce nouveau militantisme voit aussi la diversification de profils militants, en commençant par une plus grande participation et une plus grande autorité féminine, attirant des personnes d'origines ethniques plus variées et séparant moins la vie intime et la vie publique : il évolue également du militantisme *corporel* à un militantisme *expert* ou intellectuel avec une progressive affluence de militants diplômés. « L'activisme n'est plus aujourd'hui un phénomène de marge ou le fait d'une minorité qui revendiquerait des droits contre une majorité opprimente. C'est même presque l'inverse, la revendication de la majorité d'être écoutée par la minorité des décideurs », constate l'étude de l'institut Sociovision, attaché au laboratoire de stratégies territoriales et urbaines de Sciences-Po.³¹⁷

Dans les études des facteurs qui conduisent à l'engagement militant (ou plutôt activiste), actuellement, tout comme il y a cent ans, l'engagement de l'individu est lié à ses appartenances sociales et à son identité idéologique. Les sociologues observent que le contexte social, institutionnel et politique sont des facteurs déterminants qui vont pousser un individu à s'identifier à l'intérieur d'un mouvement. Pour Daniel Gaxie, l'attachement à une cause n'est pas le seul élément déterminant pour susciter l'engagement. Mancur

³¹⁶ Nathalie ETHUIN, « Intervention de Nathalie Ethuin dans l'atelier « Les évolutions du militantisme » - Savoir/agir »..., *op. cit.*

³¹⁷ Michel LADET, « Les attentes des citoyens face aux transformations de la ville - Publications - La Fabrique de la Cité »..., *op. cit.* p. 9.

Olson part du principe utilitariste de la recherche du bénéfice maximum pour expliquer l'engagement individuel dans une cause collective. Si l'engagement collectif ne produit pas de bénéfice individuel maximum ou immédiat, les individus vont agir en répondant à des incitations (ou des coercitions) comme des rétributions pour le temps et l'énergie investis dans un collectif. L'existence de rétributions symboliques liées aux dynamiques collectives renforce un sentiment de responsabilité et de solidarité, d'identité à l'intérieur d'une « grande famille », de conformité aux valeurs du collectif, renforçant donc l'estime de soi.³¹⁸ D'autres facteurs liés aux expériences individuelles vécues déterminent la situation de l'individu avant son engagement. L'existence d'une hiérarchie peut aussi servir de motivation pour l'engagement continu des militants, qui considèrent l'ascension à un poste de responsabilité (même avec une faible rétribution matérielle ou même sans) comme une rétribution engageant ainsi à être plus actif. L'attachement aux membres du collectif apparaît comme un des facteurs les plus puissants d'adhésion militante, d'après Gaxie, du fait qu'il satisfait le besoin humain de connexion et d'intégration sociale.

Un rapide parcours dans les disciplines sociales fait apparaître que l'évolution des affirmations militantes a suivi certaines des lignes tracées pendant les années 1960 et 1970, l'âge d'or du militantisme de transformation sociale. Le militantisme, N. Ethuin le remarque, sous ses trois figures, ne cesse de se manifester sur la base de besoins locaux et d'actions très concrètes ; il est donc difficile de rassembler ces pratiques hétérogènes et à divers niveaux d'engagement dans une même catégorie. Le militantisme aujourd'hui agit autant depuis des postures défensives que caritatives, que de recherche d'alternatives, comme on l'observera dans les cas étudiés de la présente thèse. Le militantisme évolue vers le pragmatisme « à travers le choix d'actions orientées par leur efficacité à faire événement »³¹⁹, dit Jacques Ion, guidé par ce qu'il considère être une *nécessité* de médiatiser les causes à défendre, c'est-à-dire d'agir de façon à attirer l'attention des médias et des pouvoirs politiques. Ion cite les campagnes de groupes comme Greenpeace, faites pour émouvoir ou choquer. Dans le contexte actuel où l'individu navigue dans plusieurs

³¹⁸ Daniel GAXIE, « Économie des partis et rétributions du militantisme - Persée », *Revue française de science politique*, 1977, vol. 27, Numéro 1, p. 138.

³¹⁹ Jacques ION, « Le militantisme en mouvement », *CNRS Le Journal*, p.

cercles sociaux et n'est pas contraint par une seule appartenance (soit professionnelle, religieuse ou même idéologique), il lui est possible de s'engager pour soutenir plusieurs causes différentes et selon plusieurs modalités, dans un temps où les organisations associatives se professionnalisent et réduisent leur dépendance vis-à-vis des bénévoles pour fonctionner. En outre, un facteur de temps joue dans l'engagement actuel ; le militantisme, d'après Ion, travaille davantage dans « l'ici et le maintenant » que dans l'avenir, il se développe au jour le jour. La sociologue Julia Ramírez Blanco observe que, dans les mouvements d'aujourd'hui, il y a moins de « militance », stable et partisane, mais plus d'adhérence à différents groupes et identités. « La plupart des actions artistiques s'interrogent sur le rôle de la créativité 'artistique' ou littéraire dans le nouveau cycle de protestation ». ³²⁰ Adeptes de l'emploi de mécanismes affectifs pour toucher leur public, le nouveau profil de l'activiste ressemble à celui d'un perturbateur ou d'un incitateur d'univers symboliques alternatifs.

4.2 Comprendre l'activisme artistique politiquement

Nous l'avons vu dans notre chapitre précédent, le dernier demi-siècle témoigne d'une recomposition générale des relations entre l'art et l'engagement militant, ce qui ouvre la voie à de nouvelles perspectives théoriques pour réfléchir sur ces deux pratiques. Dans un contexte marqué par des reconfigurations constantes, la réflexion se renouvelle aussi sur ce qu'est la pratique militante, engagée, citoyenne, politique, sur ce qu'est que le *citoyen*, le *citadin*, *l'activiste* et d'ailleurs sur ce qu'est *la pratique artistique* et *l'art*. Voulant ici analyser comment se combinent activement et expérimentalement ces éléments, on est au croisement de problèmes esthétique, anthropologique et de philosophie politique, qui étudie les multiples formes et limites du pouvoir ainsi que les aspects politiques d'un ensemble de pratiques sociales.

Le *politique* depuis Aristote comprend toutes les questions de la *polis* (cité, en grec) et du citoyen. Dans le monde pratique, la pratique politique couvre en particulier l'exercice

³²⁰ Julia Ramírez BLANCO, « Vers une politique du signe »..., *op. cit.*

des fonctions de gouvernance sur un territoire spécifique.³²¹ Cette gouvernance se réalise à travers diverses activités à l'échelle civique ou individuelle, par exemple la diffusion des idées politiques, la négociation avec d'autres acteurs politiques, l'élaboration des lois ou même l'usage de la force envers des adversaires. Bonnie Honig, théoricienne politique et féministe, parle notamment du déplacement du *politique* et de l'extension de ses activités au-delà de la gestion et des questions normatives de l'ordre politique démocratique.³²² On comprend que le monopole de ce qui est politique et donc la réflexion sur le politique ne s'arrête pas aux questions de représentation, d'administration et de justice.³²³

Alors que foisonnent des interprétations différentes avant-gardistes du rapport entre l'art et la pratique sociale et politique, la célèbre théoricienne politique Hannah Arendt comprend les pratiques artistiques comme analogues aux pratiques politiques. L'homme se vit comme tel en participant à la vie publique. En agissant collectivement, l'humain agit politiquement. Arendt mettait souvent l'accent sur la pluralité humaine – en tenant que la sphère publique se lie à la communauté politique, et c'est en agissant dans la sphère publique que l'humain actualise sa liberté – et convenait que penser politiquement consiste à développer la capacité de voir les choses d'une multiplicité de points de vue.³²⁴

Pour expliquer l'implication artistique dans des pratiques politiques, des approches marxistes sont aussi pertinentes. Chez Lacoue-Labarthe, les préoccupations marxistes – dont la lutte sociale d'émancipation et la préoccupation matérialiste – sont présentes tout au long des revendications des groupes militants du siècle dernier. Malgré quelques éléments d'imprécisions, comme l'ampleur prédite des luttes, les perspectives marxistes

³²¹ Norberto BOBBIO, Nicola MATTEUCCI et Pasquino GIANFRANCO, « Política », in *Diccionario de política*, Siglo XXI, 1991, vol.2, p. 132

³²² Bonnie HONIG, *Political Theory and the Displacement of Politics*, Ithaca, Cornell University Press, 1993, P.266.

³²³ Phillipe LACOUÉ-LABARTHE ; Jean-Luc NANCY, Op. cit. 1981. P. 15

³²⁴ L'action est ce qui permet à l'humain de se distinguer et en même temps de ressembler à autrui. Voir Arendt, HANNAH. *Les origines du totalitarisme* – Vol. 2, *L'impérialisme*. Cité par Simon LABRECQUE, *Micropolitique et performativité : Les pratiques d'art action comme pratiques politiques, dans la ville de Québec*, Thèse en sciences politiques, Université de Laval, Québec, 2009.

ont joué un rôle important dans la compréhension des relations entre l'art et la politique.³²⁵ Pour les surréalistes, par exemple, le rapport art-politique était d'une certaine façon utopique. L'art pour ces artistes était un moyen de libérer l'inconscient et de dépasser ainsi la pensée politique classique. Comme les surréalistes, les futuristes et les constructivistes, les dadaïstes se sont aussi faits remarquer par leurs techniques de destruction de toute forme traditionnelle de l'art, le détachant de la rationalité. L'art et la politique étaient sujets à expérimentation. Leur art action s'occupe de la vie au quotidien et de la transgression de ses normes comme portant un pouvoir émancipateur.³²⁶

4.2.1 *L'art comme pratique micropolitique*

Le philosophe Gilles Deleuze et le psychanalyste et philosophe Félix Guattari introduisirent la notion de *micropolitique* à la fin des années 1970, estimant que « tout est politique, mais toute politique est à la fois *macropolitique* et *micropolitique* »³²⁷. La notion de micropolitique s'ancre dans le contexte de la pensée postmoderne, refusant les grands récits rationnels émanant de l'ère moderne. Deleuze et Guattari s'alignent sur les analyses de Foucault quant à l'idée de pouvoir conçu comme un ensemble de relations produisant des savoirs, auxquels les individus sont inévitablement liés. Une pratique peut donc se réfléchir depuis sa dimension macropolitique et micropolitique. La macropolitique

³²⁵ Dans son analyse des phénomènes de lutte sociale à travers l'histoire du mouvement ouvrier, Felix Guattari détermine que la lutte pouvait se résumer à des fluctuations de subjectivité. Les affects comme moteur de raisonnements, l'art des futuristes et dadaïstes se mettant en lien avec la révolution prolétarienne, l'art fait pour « changer la vie », disait André Breton, la transformation de la société par l'action directe des classes ouvrières devait passer par les affects. La lutte des classes est aussi une lutte intellectuelle, une lutte affective, une lutte de resignifications mené par des vecteurs symboliques qui étaient souvent des artistes. Voir Sylvain TOUSSEUL, « L'affect et la raison », *Recherches en psychanalyse*, n° 7-1, 2009, p. 109-119. Et Phillippe LACQUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, « Rejouer le politique », in *Cahier des recherches philosophiques sur le politique*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 15.

³²⁶ Dans la vision d'André Breton, fondateur du mouvement surréaliste, c'était à travers de la vue, le sens le plus puissant pour lui, qu'on produit un changement ou *une crise* de conscience. C'est pour cela que la peinture était un expédient au service des idées révolutionnaires. Elle permet de libérer et de comprendre la vraie nature de l'homme.

³²⁷ Gilles DELEUZE et Felix GUATTARI, *Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de minuit, 1980, p. 260.

s'associe à une sorte de politique institutionnelle, guidée par une pensée rationnelle et déterministe absolue alors que la micropolitique considère les modes de subjectivation (en tant que construction du sujet) menés par une pluralité d'agents sociaux à différents niveaux. Ce n'est plus « la machine de l'État » qui dirige mais un flou variable de sources de pouvoir provenant des divers groupes sociaux. Foucault réfléchit à la qualité circulante du pouvoir qui influence sur la définition et les intérêts des individus. Le soi modulable et en définition constante est capable d'ajuster ses perceptions du monde et d'accepter des définitions non orthodoxes du pouvoir ou des notions qui lui tiennent à cœur.³²⁸ La micropolitique observe donc la façon dont les différents acteurs interprètent et reproduisent les expériences sociales. C'est du moins ainsi que les foucauldien·s aujourd'hui reconstruisent les choses.

La notion de la micropolitique apparaît pertinente pour décrire la contreculture, les actions dans l'espace public exhibant des directives « esthétique-politiques » particulières avec des objectifs limités mais spécifiques, et non selon une idéologie totalisante des pratiques. L'art micropolitique des années 1960 et 1970, expérimentant avec le poids des images et des symboles contre le courant (culturel, social, économique, politique) dominant, est une référence fréquente et inévitable pour des générations d'acteurs artistiques engagés. L'artiste allemand Joseph Beuys se chargera de diffuser les idées du réseau en Europe alors que, travaillant en Europe, il provoque la fureur dans les milieux académiques newyorkais en prononçant des discours où il déclare que l'art est « la seule possibilité pour l'évolution, la seule possibilité de changer la situation dans le monde. Mais alors il faut élargir l'idée de l'art pour inclure toute la créativité. »³²⁹ S'éloignant des institutions, la multiplication des manifestations artistiques dans l'espace public, Beuys observait une conception plus fluide et dynamique du fonctionnement du pouvoir, en marge des manifestations artistiques dans l'espace public.³³⁰

³²⁸ Michel FOUCAULT, *Dits et écrits: 1954-1988*, Editions Gallimard, coll.« Bibliothèque des sciences humaines », 1994. cite par A. JELINEK, *This Is Not Art: Activism and Other « Not-Art »...*, *op. cit.* p 105.

³²⁹ Joseph BEUYS, *Joseph Beuys - Public Dialogue (Excerpt 1) - YouTube*, The New School for Social Research NYC, 1974, vol. 4/1.

³³⁰ A. BORER, *The essential Joseph Beuys...*, *op. cit.*

Le directeur brésilien du théâtre radical, Augusto Boal, dans son ouvrage *Le théâtre de l'opprimé* (1973) tente d'activer et de politiser le public par le biais du théâtre. Suivant la ligne des idées du théoricien brésilien Paulo Freire et sa *Pédagogie des opprimés* (1968). Boal et Freire observent une *oppression* dans la condition du spectateur. Les idées de la situation co-construite, de reformulation du public spectateur en une notion plus active, plus performative, se développent dans les milieux de l'art engagé. Aux Etats-Unis, ces idées influencent fortement les pratiques d'art socialement coopératif : en France, elles animent les cercles d'artistes intellectuels qui ont pris en main des espaces vides, des squats pour les transformer en expériences participatives.

L'historien de l'art Paul Ardenne voit l'agir micropolitique des gouvernances militantes artistiques de l'époque contemporaine comme le fait « d'expérimenter le monde tel quel comme le meilleur endroit pour l'art ». ³³¹ Le fait même que l'œuvre d'art contemporaine constitue souvent une *pratique* et non pas un objet est pour Ardenne un constat de la préoccupation contemporaine qui cherche à rapprocher l'art davantage de sa réalité socio-politique immédiate, pour qu'il fonctionne micropolitiquement. Conçues pour des objectifs spécifiques, mesurables, et accessibles dans l'espace social qu'elles désirent transformer, les pratiques artistiques rejoignent leur potentiel micropolitique. ³³² Or, l'art qui se veut micropolitique, s'accorde pour intervenir aussi en dehors des espaces normaux (galeries, ateliers ou musées), et agir sur un point précis au lieu de le faire à une échelle massive ; il aura tendance à se concentrer sur le local pour éventuellement impacter le global. « Quand la machine devient planétaire ou cosmique, les agencements ont de plus en plus tendance à se miniaturiser, à devenir de micro-agencements », remarquent Deleuze et Guattari. ³³³ L'artiste micropolitique crée des perspectives et des propositions dans des situations concrètes mais sans proclamer que ses pratiques constituent la panacée.

³³¹ Paul ARDENNE, « Micropolitiques », *Inter : Art actuel*, Art et contexte-93, Printemps 2006, p. 18.

³³² Paul ARDENNE, « L'art même - art et politique: ce que change l'art "contextuel" », *Ministère de la Communauté française de Belgique*, 2002, <http://www.lartmeme.cfwb.be/no014/pages/page1.htm>.

³³³ Gilles DELEUZE et Felix GUATTARI *Op. cit.* P. 253-283

En observant d'un œil poststructuraliste l'évolution des pratiques artistiques engagées depuis le modernisme, Gilles et Deleuze observent que les relations entre l'art et les actions politiques ne peuvent plus être comprises selon des paradigmes révolutionnaires généraux et des grands fondamentalismes comme dans la période avant-gardiste. « L'art veut maintenant des promoteurs plutôt que des militants », selon Dominique Château³³⁴. Au milieu de systèmes de pouvoir et de représentation, les idées à une échelle micro sont privilégiées, et les points de vue personnels sont préférés aux dogmes. L'expansion de la sphère publique, telle que le voyait Arendt et après Mouffe, est rendue possible par le biais de développements incrémentaux de présence et d'activité par des groupes de plus en plus diversifiés d'acteurs dans l'espace public.³³⁵ Par ailleurs, l'émancipation individuelle, selon Baudrillard, se retrouve dans des pratiques de quotidienneté, des façons d'agir, de communiquer, de mener sa vie en réponse aux conditions préalables de domination dans la société contemporaine.

4.2.2 La place de l'art engagé dans l'espace public : Fluidité du pouvoir et redéfinition de la publicité de l'espace public

En tant que reflet et représentation des interactions dans la société dans laquelle il émerge, l'art expose et parfois simplifie la complexité des pratiques sociales.³³⁶ En cherchant à susciter de l'émotion – un effet de surprise, par exemple – l'art affecte, peut inciter à la réflexion et faire varier les tendances et, incitant à la réflexion, il peut pousser à l'activité politique ou à l'engagement civique.³³⁷ Sans doute l'endroit d'exposition des

³³⁴ J. MORIZOT et R. POUIVET, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art...*, *op. cit.* P. 64.

³³⁵ Ardenne et Labrèque se rejoignent sur ce point. Simon LABRECQUE, *Micropolitique et performativité...*, *op. cit.*

³³⁶ *Ibid.* P.20

³³⁷ À propos de l'engagement politique des artistes des dernières décennies, Blanco parle d'un « questionnement poststructuraliste de la subjectivité comme quelque chose d'équivoque, posant plutôt la notion de plusieurs identités qui se rejoignent et qui se configurent les unes par rapport aux autres, en s'imbriquant dans un mouvement perpétuel ». Julia Ramírez BLANCO, « Vers une politique du signe »..., *op. cit.*

pratiques artistiques engagées détermine de façon importante leur degré de *politisation*. L'art qui agit dans et sur l'espace public, revêt un caractère politique, devient une intervention, renégocie ses limites, redéfinit ses objectifs.

Des deux côtés du spectre politique, la signalisation et les images des nouveaux mouvements de protestation des dernières décennies en disent long sur la façon dont la culture de l'engagement politico-artistique est en train d'évoluer. L'art action³³⁸ adoptée par les militants politiques, visible au départ en utilisant des supports visuels – des panneaux publicitaires, des affiches, des publicités et des encarts dans les journaux –, s'élargit à des techniques de perturbation des espaces et des médias grand public pour ensuite devenir des formes d'interventions temporelles – allant de performances à des événements médiatiques, des expositions, des installations, voire des appropriations plus étendues de l'espace public. L'usage de ces canaux de distribution commerciale ainsi que des stratégies d'utilisation et de réappropriation des espaces publics a également prouvé leur particulière efficacité pour véhiculer des messages de groupes revendiquant des propos de justice politico-sociale.

Invoquer la *place* que l'art politiquement mobilisé prend pour rendre des enjeux sociaux plus visibles conduit à examiner l'espace général de débat et de concertation des affaires sociales, ce que plusieurs théoriciens désignent la sphère publique. Nancy Fraser, chercheuse et théoricienne critique, réfléchit, à la suite de Habermas³³⁹, sur les frontières

³³⁸ On comprend l'art action comme une forme d'art qui s'est développée de façon autonome en tant que pratique artistique nouvelle essayant à la fois de rompre et de donner une continuité aux pratiques avant-gardistes de la génération d'artistes qui les précèdent. Richard Martel remarque que la légitimité de l'art action provient de sa capacité à prendre l'argument de l'art pour inventer un espace qui ne rentrerait plus dans le domaine de l'art (selon les institutions). Les nouvelles logiques d'action politique et les transformations qui ont affecté le champ des arts politiquement engagés font émerger cet hybride d'art action (selon la formulation de Labrèque) ou artivisme (selon celle de Lemoine et Ouardi). Richard Martel, « Art action une rencontre insolite! », *Inter : Art actuel*, 1999, n° 73, p. 2-4. Simon LABRECQUE, *Micropolitique et performativité...*, *op. cit.* Stéphanie LEMOINE et Samira OUARDI *Op. cit.* p. 3

³³⁹ La théorie critique est attachée aux penseurs de l'école de Frankfurt ou néo-marxiste qui disent ne pas soutenir une idéologie spécifique sinon une forme d'acquisition de connaissance autoréflexive qui implique la compréhension des systèmes de domination et

entre ce qui est public et ce qui est privé. Le public étant tout ce qui est accessible à tous, ce qui est relatif à l'État et en même temps à l'intérêt du bien commun alors que le privé concerne tout ce qui est propriété exclusive d'un individu ou d'un groupe d'individus, souvent lié à l'économie de marché. Elle reprend les idées de l'ouvrage de *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 1962 (*L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*) de Habermas qui indiquait que les *sphères publiques bourgeoises* pouvaient être vues comme des arènes discursives dans lesquelles des personnes *privées* se réunissaient pour discuter des affaires publiques. La sphère publique, arène d'autodétermination collective, peut faire partie d'un projet politique précis. Pour Habermas, dans le contexte westphalien des états-nations, l'opinion publique se construit à travers de processus de communication et doit être capable de se présenter auprès des instances de pouvoir de l'État afin de l'engager à créer des cadres qui défendent l'intérêt commun.

Fraser soutient que, dans les sociétés stratifiées, des publics subalternes émergent pour contester les groupes dominants. Les groupes féministes sont l'exemple d'un tel groupe qui a diffusé l'idée que les inégalités de genre sont des caractéristiques systémiques dans une société de domination masculine. Ainsi, des questions qui initialement étaient vues comme privées, par exemple la contraception et la maternité, ont été contestées par ce groupe et considérées, postérieurement, comme des questions d'intérêt commun, ou publiques. Elle soutient, ainsi, que la contestation discursive dans l'espace public peut ouvrir la possibilité pour les groupes minoritaires de contester la *publicité* d'une telle question. La conception de la sphère publique dans laquelle les citoyens deviennent une collectivité qui agit pour l'intérêt commun est celle des *républicains-civiques*. Les intérêts privés dans ce contexte sont ignorés et on s'engage dans un processus de délibération

de dépendance. La théorie critique postmoderne aurait tendance à politiser les problèmes sociaux en les situant dans ses contextes culturels et les définir de façon générale. Du fait que les structures sociales se transforment constamment, donner un sens ou une définition à un phénomène est inutile pour ces théoriciens. Ils se concentrent alors sur l'étude des manifestations locales plutôt que les globales. De cette école, se distingue Jürgen Habermas dont le concept de sphère publique est repris par Nancy Fraser. Olivier VOIROL, « La Théorie critique des médias de l'École de Francfort : une relecture », *Mouvements*, 2010, vol. 61, n° 1, p. 23-32.

discutée dans le but d'arriver au bien commun. Elle avoue que cette délibération qui considère le bien général n'inclut pas nécessairement les groupes minoritaires. Par conséquent, elle affirme que l'idée du bien commun n'existe pas en tant que telle, en raison de l'existence d'inégalités inhérentes au système d'économie de marché et des effets de subordination et de domination historique. À la fois le public et le privé, doivent donc être constamment examinés et réévalués dans un esprit critique afin d'éviter de reproduire des patrons typiques d'exclusion sociale.

Soutenir l'idée d'un *public fort* pour Fraser, suggère de rapprocher le public des sphères de décideurs, d'ouvrir la sphère publique et de renforcer la capacité discursive de la citoyenneté. La presse écrite, quatrième pouvoir, fait un travail important de rapprochement et d'expansion de la sphère publique et de *publicisation* des idées. Pour Habermas, elle est « au cœur de l'espace public »³⁴⁰. Dans sa conception *post-bourgeoise*³⁴¹ des sphères publiques, l'*Öffentlichkeit* que conçoit Fraser ouvrira la possibilité de penser les différentes formes hybrides de participation civile et de prise en compte auprès des autorités publiques afin d'étendre les limites de la société démocratique actuelle.³⁴² Pour Fraser, le développement de la sphère publique en tant qu'espace de communication de l'opinion publique est une des caractéristiques principales d'une démocratie dite normative, et le fait qu'il existe des arènes discursives qui dépassent les frontières des nations constitue un effet réel d'une réalité sociale en transition. L'idée d'élargir la démocratie et de s'appuyer sur une enquête publique à travers des dynamiques de participation, de négociation et de délibération créative fut introduite par Dewey (*Le public et ses problèmes*, 1927). On y reviendra

³⁴⁰ Richard SHUSTERMAN, *L'art à l'état vif: La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, traduit par Christine Noille, s.l., Les Editions de Minit, 1992.

³⁴¹ En référence aux sphères publiques bourgeoises de Habermas. Par sa publicité et donc sa capacité de médiatiser les affaires de la société, les espaces publics bourgeois interviennent comme contrepoids des pouvoirs absolutistes. Ainsi que le résume Alain Létourneau sur le texte de Jürgen Habermas. Alain LETOURNEAU, « Pour une éthique de l'environnement inspirée par le pragmatisme : l'exemple du développement durable », [*Vertigo*] *La revue électronique en sciences de l'environnement*, 10-1, 2010, p. 0-0.

³⁴² Nancy FRASER, « Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy », *Social Text*, 25/26, 1990, p. 56-80.

Habermas souligne la dimension communicationnelle de la sphère publique, permettant du débat public. Les activistes artistiques et les activistes urbains se dégagent comme un exemple de sous-cultures amplifiant l'espace de débat, des contrecultures participant aux processus d'enquête menés par les autorités – tant municipales qu'institutionnelles – dans la délibération de ce qui pourrait être considéré comme une question publique. Le rôle de ces acteurs est d'attirer l'attention sur certaines inégalités qui n'ont pas été traitées en profondeur ou identifiées par les autorités publiques. Il est aussi important de prendre en compte que plusieurs publics sont en compétition dans la sphère publique et cherchent à se rendre visibles par leurs propositions. C'est pourquoi ils se dotent d'instruments symboliques ingénieux dans le but d'éteindre la capacité de diffusion de leurs demandes. Leur place dans la sphère publique est assurée par des actions contestataires, symboliques, engagées, imaginatives. La bonne santé de l'exercice démocratique de fait dépend toujours d'un degré de désaccord, de contestation et de contrecultures agissant en dissidence et en subversion, affirme par exemple Chantal Mouffe parmi d'autres théoriciens politiques.³⁴³ La gamme éventuelle d'actions utilisées par les activistes et d'artistes engagés – à travers leurs performances, happenings, *culture jammings* et autres tactiques de détournement culturel – comporte un vaste répertoire d'actions qui ont été souvent utilisées pour s'établir plus solidement dans les sphères publiques, toujours en construction continue.

Le politologue et philosophe poststructuraliste³⁴⁴ James Tully traite sur des questions de moralité, de société et de politique publique, et notamment sur des modalités

³⁴³ Chantal MOUFFE, « Artistic Activism and Agonistic Spaces », *Art & Research: A journal of ideas, contexts and methods*, 1-2, t 2007, <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>.

³⁴⁴ Très proche du mouvement de la philosophie postmoderne, le poststructuralisme réunit une diversité de philosophes, théoriciens critiques du milieu du XXe siècle qui fidèles au structuralisme européen sont communément d'accord sur la multiplicité des interprétations d'un écrit ou d'une œuvre et sur l'éloignement du recours automatique à la raison. Le lecteur ou spectateur a aussi un rôle constructeur dans l'interprétation d'une telle création. Ils ont tendance à laisser une liberté d'interprétations au récepteur et à tenir compte de ce que les interprétations qui pourraient s'opposer sont dues aux différences de variables dans le contexte du récepteur. Cette vague intellectuelle étudie l'acquisition des connaissances

du vivre-ensemble des individus en tant qu'êtres libres et rationnels. Construites historiquement, constamment remises en question et recomposées par des pratiques des groupes militants, les modalités de vivre ensemble résultent, selon Tully, des interactions de reconnaissance mutuelle entre individus (ou interactions intersubjectives). Toutes deux, pratiques militantes et pratiques artistiques, illustrent davantage la pluralité dans la sphère publique en même temps qu'elles exposent les pratiques injustes et sont constamment en train de mettre en question les modes de vivre-ensemble au sein des institutions. Le caractère circulant du pouvoir, la pluralité et l'insistance sur la subjectivation dans l'action politique étant des éléments centraux des démocraties actuelles, Tully affirme que la contestation et la participation sont par conséquent indispensables pour l'exercice démocratique³⁴⁵. Tully établit un modèle d'interaction politique dont les pratiques de « liberté civique » sont prescrites comme un répertoire de formes d'agir *autrement* contre les forces d'injustice et d'oppression en cherchant à redistribuer les sources de pouvoir, un modèle *antagoniste* d'interaction politique. Tully comprend la culture comme un concept souple et constructif, parle de la pluralité des identités citoyennes que les mouvements civiques exposent, et prône une vision de la citoyenneté diverse, coopérative, globale et décentralisée, contrairement à celle institutionnelle et centralisée, qui est pour lui l'actuelle. Des pratiques coopératives d'autonomie citoyenne doivent contribuer à reformer et à transformer des structures de pouvoir injustes. Dans une telle perspective, l'engagement citoyen face aux problèmes de notre temps est donc un qui se caractérise par des pratiques autonomes de « formation de soi » et des modèles de résistance non violentes ; des moyens

et détermine que l'étude d'un objet n'est pas complète sans l'étude du sujet même et des systèmes de connaissance existants et relatifs à l'objet. Michel Foucault, Félix Guattari et Gilles Deleuze notamment sont considérés s'attacher au poststructuralisme. Alex CALLINICOS, « Postmodernisme : un diagnostic critique - Revue Que Faire ? », 25 septembre 2011, <http://quefaire.lautre.net/Postmodernisme-un-diagnostic>. Claire PAGES, « Les postmodernismes philosophiques en question »..., *op. cit.*

³⁴⁵ La notion de subjectivation, se réfère à la construction individuelle du sujet et est suivie par l'objectivation. Le sujet est *l'observateur*, et celui-ci est influencé par une série d'expériences, d'actions et de discours. Deborah YOUDELL, « Subjectivation and performative politics—Butler thinking Althusser and Foucault: intelligibility, agency and the raced-nationed-religioned subjects of education », *British Journal of Sociology of Education*, 27-4, septembre 2006, p. 513-530.

pluralistes et non belliqueux doivent permettre d'aboutir à des modalités de vivre ensemble plus démocratiques.³⁴⁶

Chantal Mouffe, sociologue, continue d'accentuer le rôle critique des acteurs artistes – ou acteurs engagés de façon critique dans un exercice de re-symbolisation –, signalant que ces acteurs critiques constituent une dimension importante de l'exercice démocratique, même si cela ne signifie pas que ces acteurs pourraient réaliser seuls les transformations nécessaires pour une société démocratique et égalitaire. Les actions des activistes renforcent alors la notion d'espace public comme terrain de construction d'identités communes et de création de culture.³⁴⁷ Comment mieux se servir des images et situations que nous proposent les artistes ? En suivant l'idée du potentiel du transfert des productions symboliques artistes, défendue par Nancy Fraser, il faut soutenir qu'elles doivent rester ouvertes, vivantes et capables de déployer des sens multiples.³⁴⁸ Certains auteurs appellent *soft power* ce potentiel de transfert, de persuasion ou d'applicabilité provenant de certaines pratiques culturelles de la société civile. C'est ce type de source de pouvoir culturel qui est vraisemblablement à l'origine d'une reconduction d'attitudes, de pratiques symboliques portant des valeurs d'appropriation – du droit à la ville, par exemple – qui pénètrent souvent de façon inaperçue dans le récit de la ville.

L'idée de *culture* va se révéler un mot-clé opératoire pour décrire les actions artistico-engagées. Reprenant la définition de Guillaume Soulez, la culture évoquerait un exercice de la pensée, un ensemble de productions qui permettent aux humains de vivre ensemble et de se représenter³⁴⁹. Joseph Nye, politologue et théoricien des relations internationales, définirait la culture comme un ensemble de pratiques et de valeurs propres à une société. Pour certains philosophes comme Hannah Arendt, par exemple, la culture a

³⁴⁶ James TULLY, *Public Philosophy in a New Key: Volume 1, Democracy and Civic Freedom*, Cambridge University Press, coll.« Ideas in Context », 2008.

³⁴⁷ C. MOUFFE, « Artistic Activism and Agonistic Spaces »..., *op. cit.*

³⁴⁸ Samuel HOLLERAN, « Designing the “Real Deal” », *Design Observer*, Essai présenté par AIGA, 8 novembre 2018, <http://designobserver.com/feature/designing-the-real-deal/39962>.

³⁴⁹ G. SOULEZ, « Rhétorique, public et “manipulation” »..., *op. cit.*

une utilité pragmatique. « La culture et la politique s'entr'appartiennent alors », disait-elle, « parce que ce n'est pas le savoir ou la vérité qui est en jeu, mais plutôt le jugement et la décision, l'échange judicieux d'opinions portant sur la sphère de la vie publique et le monde commun ». ³⁵⁰ Nul doute que la culture, produit social, a un rôle politique.

4.2.3 *Le soft power de l'art activiste, un outil politique de persuasion culturelle*

Notre observation des façons dont se manifestent les créations de culture avec des propos d'équité, de solidarité et de coopération nous renvoie à l'idée des opportunités dialogiques dont Soulez parlait, ou encore à l'idée d'attractivité et de persuasion relevant des pratiques culturelles. Ce que Joseph Nye entendait comme *soft power*, se comprend comme un pouvoir d'attraction et d'influence de certaines pratiques culturelles sur la scène politique. Le *soft power* représente un outil de persuasion pour les États, sur lequel on s'appuie au lieu de le faire avec des outils uniquement coercitifs ou de rémunération. Nye détermine que c'est le potentiel de *soft power* ou, autrement dit, du pouvoir d'influence qu'un Etat peut avoir et de sa capacité à servir d'exemple pour d'autres Etats par des moyens déterminés comme la culture, qui détermine sa réussite dans le système international. Bien qu'originellement introduit dans le domaine des relations internationales, Joseph Nye et d'autres chercheurs insistent que pour montrer le *soft power* se joue à différents niveaux.

Pour Joseph Nye, la notion de *culture* fait référence à un ensemble de valeurs et de pratiques qui donnent du sens aux activités d'une société. On distingue classiquement entre ce qu'on appelle la *haute culture* (comme l'art, la littérature et les sciences), qui attire plutôt les élites, et la *culture populaire*, qui attire plutôt les masses. ³⁵¹ Chez Nye, la culture pèse fortement par son pouvoir de persuasion et d'attraction inhérente, et est donc une source conséquente de *soft power*. Ceci indique que le pouvoir d'influence d'une culture s'observe

³⁵⁰ Hannah ARENDT, *La crise de la culture: huit exercices de pensée politique (par) hannah arendt. Trad. de l'anglais ss la direction de patrick levy*, Gallimard, coll.« Collection Idées », 1972.

³⁵¹ Joseph NYE, *The Future of Power*, New York, NY, Public Affairs Books, 2011. p.86.

dans sa capacité d'attirer, d'éveiller la curiosité de l'autre et de l'intéresser. Il signale, nonobstant, qu'une véritable capacité d'influence d'une culture envers une autre ne peut s'atteindre que s'il existe une base de crédibilité et de confiance de la part de la culture influencée, et ceci selon un processus progressif. Le *soft power*, tel que le définit Nye, caractérise aussi la réputation d'un pays, et réunit les notions de pouvoir et de communication dans la sphère politique internationale. En autres mots, le *soft power* indique la force de la culture et de la production culturelle, si puissante qu'elle est capable de modifier et de faire basculer les relations de pouvoir à niveau macro, ce qu'elle fait au niveau micro est d'autant fort.

La notion politique de *soft power* développée dans les années 1990 par Joseph Nye s'inscrit en continuité avec la notion de *front culturel* d'Antonio Gramsci. En effet, l'argument de l'art comme vecteur symbolique, déclencheur de perspectives et, enfin, de changements sociaux, était développé par des intellectuels marxistes comme Antonio Gramsci. Dans une théorie de l'hégémonie culturelle, le penseur communiste souscrit au pouvoir des outils culturels et symboliques, comme des musées et les médias de masse, instrumentalisés par les élites au pouvoir pour véhiculer des valeurs et préserver une idéologie dominante.³⁵² Pour Gramsci, afin que la révolution des classes annoncée par Marx puisse avoir lieu, la lutte de classes devrait aussi être culturelle et intellectuelle. La capacité de l'art à servir en tant que front culturel est à prendre et à exploiter dans la lutte de classes.

« La crédibilité est une ressource rare »³⁵³, remarque Nye par rapport au concept de *soft power* dans cette ère d'information. Sans doute trouve-t-on des moteurs d'évolution

³⁵² George HOARE et Nathan SPERBER, « V. L'hégémonie », *Repères*, 11 avril 2013, <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/introduction-a-antonio-gramsci--9782707170101-p-93.htm>.

³⁵³ Dans l'enquête annuelle de *soft power* du magazine *Monocle*, des éléments catégorisés comme porteurs de *soft power* d'un pays incluent les athlètes et les médailles olympiques, la production de culture de masse, les marques internationales, les écoles de langue et l'architecture. *Power Survey 2016/17 - Film*, <https://monocle.com/film/affaires/soft-power-survey-2016-17/>, (consulté le 13 février 2018). Joseph NYE, « China's Soft Power Deficit

sociale dans les technologies dont on se sert dans la vie quotidienne et la modernisation continue de ces processus d'information et de communication qui opèrent dans notre environnement social. La culture réside aussi en un échange de codes et d'informations qui nous permettent de mieux communiquer et de se comprendre. On comprend alors que, si dans une entité politique les générateurs du *soft power* s'associent avec la mobilité sociale, les réseaux de coopération, l'éducation et les cadres de bonne gouvernance (transparence, état de droit, entre autres) existantes, les pratiques sociales qui entraînent une certaine forme de coopération – même à un niveau micro – sont susceptibles d'augmenter l'attractivité de cette entité.

4.2.4 Les répertoires d'action dans la théorie des mouvements sociaux

Le pouvoir *soft* de l'art fonctionne en provoquant la genèse d'une *culture*. À l'aide des dispositifs émotionnels, les artistes construisent un répertoire de tactiques socio artistiques pour se rendre plus visibles, plus incisifs, ou plus subversifs et furtifs afin d'atteindre des buts politiques concrets. L'historien et politologue Charles Tilly explique ces répertoires comme des « moyens d'agir en commun sur la base d'intérêts partagés »³⁵⁴ qui se rassemblent en des performances et en des événements selon différents rythmes, intensités et nuances, comme dans les répertoires de musique de jazz. Quand elles réussissent, les méthodes de ces collaborations ou coalitions poursuivant une cause collective particulière – manifestations, meetings publics, sit-in, processions, boycotts, distribution de pamphlets ou pétitions, déclarations publiques dans les médias – sont souvent partagées entre groupes d'acteurs sociaux, devenant ainsi des sortes de routines ou des performances de réclamation.³⁵⁵

To catch up, its politics must unleash the many talents of its civil society. », *The Wall Street Journal*, p.

³⁵⁴ Charles TILLY, *La France conteste*, Paris, Fayard, 1986.

³⁵⁵ Tilly ajoute aussi la notion de « répertoire of contention », ou répertoire de protestation en français, pour dénoter un rang limité d'actions collectives, ou performances qui expriment une contestation ouverte. Les grèves, les rebellions et les actes de terrorisme entrent dans cette catégorie. Charles TILLY, *Contentious Performances*, New York, NY, Cambridge University Press, 2008.

Comme Joseph Nye, les sociologues Charles Tilly, Doug McAdam et Marc Amann défendent le pouvoir *soft* des répertoires d'action des mouvements artistico engagés du siècle dernier qu'on a mentionnés, principalement ceux agissant autour de mai 68. L'ensemble des moyens utilisés par un groupe d'individus ou une population pour exprimer leurs demandes et protestations s'étudient dans une perspective historique par des sociologues, politologues et historiens pour comprendre les sources de l'effet boule de neige de certaines de ces cultures incisives. Parfois la veine créative, spontanée et désordonnée des tactiques du répertoire collectif entrainé en conflit avec la durabilité du mouvement et a dû ainsi évoluer envers des formes plus « ordonnées et légitimes », comme dans le cas des squats artistiques.³⁵⁶

McAdams *et al* remarquent que l'évolution de l'action collective peut donc être vue de deux manières : soit les modes d'actions sont changés « dans les marges » des actions existantes, soit les changements se produisent au moment d'une crise, ce qui ouvre la possibilité de nouvelles opportunités d'action collective.³⁵⁷ Pour McAdams, les années 1960 représentent un exemple type d'un moment de crise, avec les mouvements de rupture de l'avant-garde artistique. L'art moderne et l'art conceptuel reprennent la question de l'agir individuel et collectif et font évoluer l'art vers davantage d'action collective, notamment avec l'appropriation des idées et des méthodes du cercle d'artistes d'avant-garde dont les Situationnistes et le Fluxus. Les formes d'art action, d'artivisme performatif, tels que les *happenings*, les performances, l'art urbain et même les squats artistiques et d'autres formes d'appropriations des espaces résultent de ces changements.

L'influence des communautés d'artistes paraît s'effectuer par l'action en réseau-rhizome, où les différents individus faisant partie de collectifs artistiques sont aussi

³⁵⁶ Un exemple se voit lors des manifestations « marchantes » de 1966 à Berlin, lorsque des groupes d'étudiants ont recours à des marches dispersées où, au lieu de se manifester ouvertement dans la rue, ils se réunissent de temps en temps et essaient de discuter avec les passants, de façon à éviter de se faire arrêter par la police. L'arrestation arbitraire des passants dans la rue a ridiculisé les autorités et démontré l'inutilité d'interdire les protestations. *Ibid.*

³⁵⁷ Doug MCADAM, Sydney TARROW et Charles TILLY, *Dynamics of contention*, New York, NY, Cambridge University Press, 2001.

membres, formels ou informels, d'autres réseaux d'acteurs. Deleuze et Guattari les décrivent comme des réseaux *rhizomiques*, consistant en des relations entre des individus provenant de différentes associations et collectifs activistes, permettant ainsi plus facilement des croisements de savoir-faire entre les différents groupes d'acteurs. L'autonomie, la connectivité et la débrouillardise de ces réseaux, en plus de leur capacité de captation d'acteurs variés font de ces réseaux rhizomiques un moteur de production symbolique conséquent capable de faire resignifier l'action collective.

4.2.5 Les artistes activistes en tant que communautés critiques

Pour le critique Marc Amann, la pratique artistique ne peut pas se séparer des répertoires d'action collective. Ils se complètent. Encore plus, l'art reste un vecteur indéniable d'innovation pour l'agir politique.³⁵⁸ Plus l'esthétique artiste s'intègre dans la culture dominante, plus les causes collectives sont capables de peser dans le discours politique.

Pour qualifier l'influence artistique dans les répertoires d'action collective depuis les années 1960, on peut parler de communautés critiques. Comme on l'a vu, les groupes artistiques ont initialement dessiné des projets en dehors de la sphère des mouvements sociaux. Thomas Rochon, spécialiste en mouvements sociaux, met en avant la notion de *communautés critiques*³⁵⁹, ayant pour rôle d'adapter l'action à un enjeu spécifique. Les communautés critiques ont la faculté d'être un peu en dehors et de développer des

³⁵⁸ Marc AMANN (éd.), *Go, Stop, Act! Die Kunst der kreativen Strassenprotests. Geschichten - Aktionen - Ideen*, Frankfurt/Main, Trotzdem Verlagsgenossenschaft, 2005.

³⁵⁹ Les communautés critiques selon Thomas Rochon consisteraient en des groupes sociaux développant de nouvelles perspectives et conceptions des diverses thématiques sociétales, susceptibles d'influer le discours dominant sur ces concepts. Ces groupes comprennent les forces qui mènent le système et de ce fait sont capables de décortiquer des concepts-clés de façon critique. Des exemples peuvent se voir dans les milieux académiques, souvent des groupes d'intellectuels et de chercheurs sur les questions de genre, de droits civiques ou environnementaux qui travaillent ces concepts souvent de façon expérimentale, créative et qui peuvent se servir de ce cadre théorique pour une cause militante. Thomas ROCHON. *Culture Moves. Ideas, Activism, and Changing Values*. Princeton: Princeton University Press. 1998. P. 241 Consulté le 29 septembre 2013 URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/210234>

perspectives critiques sur le fonctionnement établi d'une structure. Rochon a examiné des exemples du fonctionnement de *communautés critiques* et spécialement la transformation de deux domaines politiques : la politique de l'environnement et la protection des consommateurs. Il montre comment de petites communautés de chercheurs sensibles à un sujet qui n'est pourtant pas d'habitude leur spécialité, développent des analyses et des prescriptions de solutions qui rafraichissent les solutions existantes proposés par les experts de ce sujet. Le fait d'être « à l'extérieur », permet d'incuber des problèmes-clé et de reformuler des solutions. Pour Rochon, le fait que des communautés externes de chercheurs aient contribué à développer une argumentation autre et défiant des conventions autour du sujet environnemental est sans doute un facteur normatif nécessaire à la création d'un nouveau paradigme –, mais ne se traduit pas toujours en des actions concrètes. Les artistes et leurs tactiques d'action directe sont à reproduire, suggère Rochon. Les idées de solution s'appliquant à des problèmes encadrés par les communautés critiques sont de ce fait assistées et utilisées comme points de départ pour des manifestations d'opposition.

On a discuté de la volonté de Fluxus et des Situationnistes d'effacer les frontières entre l'artiste et le public, aussi bien qu'entre le public et le privé. Leur envie de renouveler les définitions de ce qui peut être l'art, la pratique artistique et l'implication citoyenne ont fait résonance dans des cercles académiques jusqu'à nos jours. L'idée que l'art et la figure de l'artiste peuvent jouer un rôle critique dans l'espace social était déjà traitée par les théoriciens de l'art des années 1960. George Maciunas, théoricien et le principal des fondateurs du mouvement Fluxus³⁶⁰ écrit dans le bien connu *Manifeste sur Art / Art Fluxus* que « pour établir le statut non professionnel de l'artiste dans la société, on doit démontrer le caractère indispensable et l'inclusion de l'artiste, il doit démontrer que tout peut être de l'art et n'importe qui peut le faire. »³⁶¹ Sous cette prémisse, l'art est donc compris comme un exercice collectif et inclusif de débats qui peu à peu traversent les relations de pouvoir. Sa puissance transformatrice se potentialise bien évidemment par son contact avec d'autres disciplines et en partageant les répertoires d'action. En conduisant des pratiques qui

³⁶⁰ E. LUCIE-SMITH, *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms...*, op. cit. P. 94

³⁶¹ George MACIUNAS, 1965, FLUXUS FOUNDATION, « Fluxmanifesto on Fluxamusement, 1965 ».

donnent un sens différent à la réalité, les réseaux artistiques agissent en tant que communautés critiques. Les communautés critiques, dont les communautés d'artistes, font partie de ce front d'incubateurs de notions prescrites et d'explorateurs de nouvelles façons de parler de ce qui est privé et ce qui est public. Rochon suggère que détecter et nourrir ces communautés contribue à mieux articuler et comprendre des enjeux de manière à pouvoir formuler des stratégies d'argumentation plus convaincantes.

L'importance de l'art dans des contextes de liberté d'expression limitée et ses atteintes cognitives dans le contexte des mouvements sociaux est approfondie notamment par Eyerman et Jamison. La capacité de l'art engagé d'agir en réseau et la dynamique changeante et modulable de leur activité a permis aux réseaux d'artistes d'attirer de conquérir une pertinence dans la mobilisation sociale. En observant la musique des années 1960 associée aux mouvements sociaux des États-Unis de l'époque, les auteurs s'avisent que les pratiques d'artistes sont susceptibles de s'entrecroiser avec des processus qui sont essentiels à la consécration des mouvements sociaux tels que l'encadrement et la mobilisation des ressources. Les théoriciens démontrent que l'implication de l'art dans les mouvements sociaux, sert d'abord à *illustrer* les réclamations du mouvement en premier lieu, en deuxième lieu, à assurer les *bases conceptuelles* pour orienter l'action collective. Pour Eyerman et Jamison, la « cosmologique »³⁶² de ces mouvements, c'est-à-dire la production d'allégories, d'utopies et de toute sorte d'ancrage affectif sert à articuler et à donner force au mouvement social, qui fréquemment devient culturel. La fonction sensitive (et sensible) des performances artistiques, par exemple les musicales, l'effet illustratif des affiches, du *street art* et des *happenings*, favorise l'affiliation au mouvement, contribue à doter le mouvement d'une identité et s'avère capable, même après l'euphorie du mouvement, de devenir une ressource pour de nouvelles mobilisations.³⁶³

³⁶² Andrew JAMISON, « Social movements and science: Cultural appropriations of cognitive praxis », *Science as Culture*, 15-1, mars 2006, p. 45-59. P. 47

³⁶³ Dans leurs observations, la musique est une source d'encouragement et d'inspiration pour les mobilisateurs sociaux aux États-Unis (par exemple pour les mouvements d'étudiants, pacifistes et écologiques, de droits civiques ou féministes). Des chants et chansons qui sont liés à un tel mouvement social peuvent rester dans la mémoire même après que le mouvement s'estompe et peut même servir d'inspiration et être repris par des nouveaux mouvements. Ron EYERMAN et Andrew JAMISON, *Music and Social Movements* :

La dimension cognitive comme deuxième effet, peut-être moins visible, peut se comprendre comme une manière de façonner des formes de protestation depuis des bases affectives. Ce qu'Eyerman et Jamison nomment la « praxis cognitive » des mouvements sociaux, se réfère aux nouvelles connaissances que ces acteurs sont en train de produire par le biais de leurs activités. Les changements de paradigme, résultant par exemple des détournements d'éléments des interactions sociales ou des relations entre l'artiste, son objet et le spectateur, sont susceptibles d'influer sur les trajectoires de recherche scientifique et aller même jusqu'à affecter l'identité de certaines institutions intellectuelles. Dans leur étude, la « praxis cognitive » de la musique et d'autres formes d'activités culturelles liées aux mouvements sociaux, créent un front d'opposition neutralisant du discours dominant.³⁶⁴ Cette « praxis cognitive » illustre plus clairement chez les artistes engagés une vague conceptuelle, singulièrement dans la façon dont ils dépassent la production d'un objet pour se concentrer fortement sur la production d'une interaction avec le spectateur par le biais de performances et d'actions disruptives et spontanées. La volonté d'altérer et de reconstruire une signification du réel et des symboles du pouvoir, cela a provoqué un effet mobilisateur sur d'autres secteurs de la société. Faire participer le public à des performances, mettre l'accent sur la création d'une expérience et faire de l'art un produit collectif et omniprésent, tout cela a été repris par divers groupes de jeunes contestataires voulant inciter un changement politique. Si l'action civique devenant un phénomène transversal où tous les citoyens pourraient se sentir concernés, et la société pourrait « prendre l'habitude » de faire partie du processus discursif.

Il est clair que le langage visuel qu'on fait correspondre à un mouvement social spécifique constitue une partie importante de son authenticité et de son potentiel de diffusion.³⁶⁵ En effet, dès qu'ils entrent dans la culture visuelle, les œuvres d'art activiste

Mobilizing Traditions in the Twentieth Century, New York, NY, Cambridge University Press, 1998.

³⁶⁴ *Municipalisme*, <http://www.lesvoiesdelademocratie.org/organiser/municipalisme>, (consulté le 13 février 2019).

³⁶⁵ Les emblèmes qu'on associe aujourd'hui à la lutte contre le SIDA ou le symbole de paix dessiné pendant la lutte contre la course aux armements atomiques sont des forts exemples

provenant des mouvements sociaux deviennent des *produits consommables*.³⁶⁶ Ainsi, les ressources visuelles des mouvements sociaux sont susceptibles de se prêter à une lecture publicitaire, comme s'il s'agissait d'une marque. Le pouvoir d'impact semble constituer un tout organisationnel, avec une culture, langage et ensemble de règles internes. De fait, l'efficacité et le pouvoir d'influence des mouvements sociaux se pensent de plus en plus en termes d'efficacité de marque, de stratégie publicitaire. Aussi les produits artistico-engagés, cherchent-ils à déployer des messages courts et malins sous forme de raillerie en prenant la précaution d'éviter le risque de slogans simplifiés. Au XXe siècle, avec l'avancement des dispositifs de marché, le consumérisme et les logiques néolibérales dominantes dans la sphère de production culturelle et le monde de l'art, le discours capitaliste se fait de plus en plus présent dans le monde de l'art. Reprenant des idéaux de liberté d'expression, les campagnes politiques et commerciales adoptent le discours de liberté et d'individualisme prononcés par des mouvements sociaux des années 1960. Les écoles de légitimation de l'art qui est fait pour avoir une fonction politique font évoluer leurs discours.

En mettant en avant des innovations radicales dans des cadres non nécessairement institutionnels, les communautés critiques engendrent des espaces de transition. À terme, l'accumulation de ces espaces de transition finirait par s'infiltrer dans les espaces et les structures conventionnelles. Il paraît en effet que les communautés critiques sont à l'origine de processus disruptifs, de baisse de barrières à l'élaboration et à la dissémination de nouveaux savoirs. Halsall *et al.* observent des rituels et des performances collectives (des cérémonies, des fêtes, des défilés) avec un potentiel disruptif de par leur fort symbolisme culturel. Les sentiments, rythmes et mouvements divers impliqués dans ces espaces de créativité autonome et répétitifs créent un lien de conscience d'ensemble (*sensus communis*).

de symboles qui ont donné une identité spécifique et unifiante à ces mouvements civiques, leur permettant d'avoir une importance et de se répandre. Actuellement, les hashtags, omniprésents dans les réseaux sociaux, sont les emblèmes qui indiquent l'impact des mouvements sociaux actuels. F. HALSALL, J. JANSEN et S. MURPHY, *Critical Communities and Aesthetic Practices: Dialogues with Tony O'Connor on Society, Art, and Friendship*, s.l., Springer Netherlands, 2011.

³⁶⁶ Julia Ramirez BLANCO, « Vers une politique du signe »..., *op. cit.*

C'est l'acte incarné, ritualisé, et exécuté, la pratique en concret qui porte la signification et le potentiel de transcendance à d'autres communautés.³⁶⁷ La communauté est critique non seulement parce que les membres sont critiques des actes et valeurs que la communauté leur propose de revendiquer mais aussi bien leurs propres actes en tant qu'ils en sont agents individuels. Pratiques d'ensemble transmissibles par le biais de persuasion et négociation et non pas par force ou obligation, des qualités font appel à un sens de communauté. La critique est toujours liée aux conditions historiques et émane de communautés en réponse (positive ou négative) à ces conditions. D'où la charge politique des communautés critiques.

4.3 *Œuvrer pour un changement à travers de l'art et la pratique artistique*

4.3.1 *L'art pour l'art versus l'art qui se rapproche de la vie : antagonisme sur la légitimation de la fonction sociale de l'art*

Intégrer l'art dans les affaires politiques et de la vie quotidienne – en soi, d'un art activiste – fait débat parmi certains artistes et théoriciens puristes de l'avant-garde moderniste. Inspirés par la pensée de Kant sur une philosophie de l'art séparée de toute autre forme philosophique, les esthètes de *l'art pour l'art* prônent une vision formaliste de l'art, dont le but est réservé à servir ses propres intérêts esthétiques, et non pas à des discours sociaux ou politiques. Une telle conception de l'objet d'art depuis les anciens philosophes grecs comprend l'expérience esthétique comme le résultat d'une contemplation de la nature où l'homme se rend compte de sa propre fragilité et vulnérabilité face à elle et veut la répliquer dans ce qu'il produit.³⁶⁸ La production d'art reflète en conséquence ce désir de pérennité de l'homme face à sa situation naturelle.

³⁶⁷ F. HALSALL, J. JANSEN et S. MURPHY, *Critical Communities and Aesthetic Practices: Dialogues with Tony O'Connor on Society, Art, and Friendship*, Springer Netherlands, coll.« Contributions To Phenomenology », 2011. p.3

³⁶⁸ Voir Chapitre 3 de J. DEWEY, J. ZASK et J.P. COMETTI, *Expérience et nature...*, op. cit. et chapitre 6 de Hannah ARENDT, *La crise de la culture: huit exercices de pensée politique (par) hannah arendt. Trad. de l'anglais ss la direction de patrick levy...*, op. cit.

L'usage et la consommation, ennemis de la permanence, devraient s'éloigner de ce qui est considéré art, dont on ne saurait user que dans la contemplation.

Selon les catégories d'Arendt, l'homme produit deux types d'objets, soit des objets utiles, soit des œuvres d'art. Les premiers sont faits pour satisfaire des besoins et leur fonction est donc d'être consommés alors que les derniers explorent une qualité d'« immortalité potentielle ». Dans cette conception, les œuvres d'art sont faites non pas pour être consommées et épuisées mais pour durer et pour être élevées à une catégorie supérieure que les objets mondains que l'homme utilise sans contemplation ni glorification. Les œuvres d'art sont faites spécifiquement pour l'expérience de beauté que l'humain – et la société en général – peut en tirer. Le rejet d'un art fonctionnaliste se développe ainsi en un argument défendant la *vraie valeur* esthétique de l'art. C'est cet écart entre fonctionnalité et consommation qui a longtemps défini les œuvres d'art et qui fonde, selon Arendt, la notion de la culture.³⁶⁹ La culture est ainsi une production humaine qui reflète et réfléchit la propre vie de l'humain. La séparation de la vie et de l'art et de la culture prend sens dans cette conception d'appréciation de la beauté et de l'immortalité.

Même s'il a commencé sa carrière en écrivant sur le rôle social et politique de l'art, le critique d'art Américain Clement Greenberg va évoluer à la moitié du XXe siècle vers une vision formaliste de l'art qui en fait l'un des plus notables défenseurs de la *pureté* dans les arts. « Laissons la peinture se limiter à la disposition pure et simple de la couleur et de la ligne, et ne pas nous intriguer par des associations avec des choses que nous pouvons expérimenter plus authentiquement ailleurs ».³⁷⁰ Dans cette vision formaliste, les œuvres d'art tentent de se rapprocher d'une pureté ultime, d'un idéal du beau et de l'art qui n'existe que pour son propre intérêt. Cette défense de l'exceptionnalité et de l'autonomie de l'art, argumente Greenberg, va permettre la professionnalisation des artistes qui, seulement en respectant les limites de leur propre médium, pourront faire évoluer leur propre discipline

³⁶⁹ Hannah ARENDT, *La crise de la culture: huit exercices de pensée politique (par) hannah arendt. Trad. de l'anglais ss la direction de patrick levy...*, op. cit. p. 267 - 268

³⁷⁰ Clement GREENBERG, *Abstract Art*. The nation. 15 avril 29144 cité dans Ian CHILVERS et John GALVES-SMITH, *Dictionnary of Modern Contemporary Art...*, op. cit.

artistique. L'idée qu'il fallait séparer l'art des considérations sociales et éthiques a résonné parmi d'autres critiques et artistes modernistes.

De ce côté du spectre, *l'art pour l'art* est considéré comme retiré de l'arène sociale, déniait toute valeur morale dans l'art et, pour cette raison, apolitique. *L'art pour l'art* est ainsi que le voyaient Baudelaire et Gautier dans le contexte français des années 1840 défend la vision d'un art autonome, dépolitisé et sans but social. Cette défense fut ensuite reprise par des artistes et philosophes du début du XXe siècle qui, dans un contexte d'éloge de la machine et du progrès technologique, voulaient un art qui réponde aux valeurs modernistes – détaché et s'intéressant sur ses propriétés physiques de création, lignes, couleur, surfaces – et qui s'évalue lui-même depuis ses propres qualités esthétiques.³⁷¹ Les valeurs industrielles de praticité et simplicité de l'époque s'infusent dans les arts, grâce au design et à l'architecture. Les artistes constructivistes russes et l'école du Bauhaus, et également les expressionnistes et les cubistes, exploitèrent ces propriétés abstraites de l'art. *L'art pour l'art* voulant rester pur et autonome, et nonobstant susceptible de se laisser prendre par des logiques de valeur monétaire de la production industrielle, a fini par se faire mettre au service du marché, selon que l'observent plus tard les historiens de l'art comme Alana Jelinek. Le type d'art qui répond aux exigences et aux idées esthétiques de ceux qui contrôlent le marché ne peut donc pas être autonome.

La discussion entre l'art qui est fait pour être contemplé et l'art à potentiel d'être attaché à des fins autres que contemplatifs est relancée plusieurs fois dans la période contemporaine. « On sait bien en effet que les œuvres d'art le plus souvent *deviennent* des objets de contemplation après avoir été des objets d'usage »³⁷², ou vice-versa note Charles Floren. Ainsi, l'expérience de la beauté et l'expérience mondaine trouvent un socle partagé dans certaines occasions. Le fait que l'art des années 1960 ait progressivement expérimenté en floutant les frontières entre genres et média rend possible une ouverture de la conception de la source de l'art, aussi bien que de ses finalités. Notamment pour des auteurs comme

³⁷¹ E. LUCIE-SMITH, *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms...*, op. cit. P. 11

³⁷² Charles FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey*, Presses universitaires de Rennes, coll.« Aesthetica (Rennes) », 2018.

Alana Jelinek, qui voit l'histoire de l'art comme négociant avec les différents courants qui mettent en question les limites mêmes des mouvements, une dispute sur l'autonomie de l'art serait considérée simpliste. On sait bien que Allan Kaprow, l'initiateur des *happenings*, est un des postulants prépondérants du côté de penseurs qui soutiennent la position de l'art près de la vie (ou art de dispositif). Kaprow était favorable à mettre fin à la notion d'exceptionnalité de l'art. Cette perspective empêcherait l'art de se rapprocher de la vie des individus. Il considérerait l'art comme un artifice superflu, et l'action artistique ainsi comme des actes non naturels, artificiels, inorganiques et également superflus et redondants. Si les valeurs qu'on assigne à l'art sont inventées, alors on peut imaginer que l'art peut avoir n'importe quelle valeur, ou simplement pas de valeur. Kaprow, les artistes de Fluxus et les partisans de l'idée que l'art doit se rapprocher de la vie ont souvent voulu jouer avec la malléabilité de la notion de l'art.

L'art conceptuel des années 1960 et 1970, nous l'avons mentionné, aura la tendance à se dématérialiser. Il convient de le libérer de ses préconceptions et de le fabriquer comme anti-formel, non commercial et précaire, pauvre.³⁷³ Des artistes continuent à explorer la mutabilité des matériaux pour défendre l'idée qu'il est possible d'utiliser n'importe quel type de matériel pour créer quelque chose qui pourrait se présenter de manière convaincante comme de l'art. Plus que l'artefact, l'idée et la documentation de l'idée intéressent les artistes conceptuels de l'époque. L'art conceptuel expérimentait non seulement ce qui était trivial, mais, comme avant lui aussi, ce qui était laid ou même dégoûtant.³⁷⁴ Plus l'art questionne sa matérialité, plus il devient une activité, un événement ou des pratiques communautaires ou dialogiques, plus il adhère à sa dimension politique (souvent de gauche), socialement engagée et discursive. « L'art est souvent une manière

³⁷³ L'*Arte Povera* (art pauvre) est surgi également de cette vague de l'art conceptuel des années 1960, où des matériaux basiques comme des morceaux de journaux, de la terre, des objets et des matériaux trouvés sont choisis pour leur « manque de valeur » en réponse à la commercialisation du monde de l'art. Les *gruppi* du Nord d'Italie se sont notamment fait connaître dans les années 1980 par ce type d'œuvres d'art. W. JOST, *Dictionnaire des termes de l'art: français-allemand*, Maison du Dictionnaire, 2002.p. 32

³⁷⁴ Les œuvres de Nan Goldin, par exemple, ou le Piss Christ d'Andres Serrano –une photographie d'un crucifix submergé dans d'urine de l'artiste – vont à l'encontre de l'expérience du plaisir de l'art en offrant une expérience troublante et de dégoût.

d'exprimer une solidarité proprement sociale », expriment Bordini *et al.*, « un engagement de proximité, une mise en action concrète de certaines valeurs en manière de lutte, des pratiques collectives contre la sur-individualisation de l'art, la gratuité contre le tout marchand, un réinvestissement de l'imagination, des expériences de partages humains et de participation, d'échanges dans l'espace public. »³⁷⁵

Dans son écrit de 1983, Allan Kaprow précise que les mouvements artistiques d'avant-garde se divisent en deux types d'approches et philosophies derrière leur représentation de la réalité. La première (celle à laquelle Kaprow adhère) soutient que l'art appartient à la vie quotidienne, il est ainsi social et de potentiel politique. L'art, comme le voit Kaprow, est supposé prendre une distance critique au système néolibéral et de domination du marché. John Dewey allait jusqu'à voir une séparation entre la vie quotidienne et l'art enfermé dans des musées, reflétant ainsi une conception réduite de la définition de l'art. En plus des objets utiles et des œuvres d'art selon la partition d'Arendt, l'homme engendre aussi des productions non-matérielles comme le sont les événements, les actions et les rituels. Pour Richard Shusterman, l'immortalité cherchée par les objets d'art peut provenir aussi bien de leur matérialité que de leur immatérialité car l'*expérience* de l'objet d'art devient la source de sa beauté. Lier ainsi l'expérience à la valeur esthétique d'un objet d'art situe pour une part les qualités esthétiques d'un objet dans le sujet qui vit l'objet.³⁷⁶ « [...] la séparation historique entre l'art et le réel a abouti à un appauvrissement de l'expérience esthétique [...] l'esthétique a poussé l'expérience de l'art dans la voie d'une spiritualisation désincarnée, [...] privilège d'un petit nombre de connaisseurs.»³⁷⁷ En l'éloignant des structures de la vie quotidienne, l'art se déprend de son but social, et acquiert une connotation *individualiste* mais aussi en le sacralisant, l'art devient moins accessible au plaisir esthétique de son public.³⁷⁸ Dewey affirmait que « les valeurs qui

³⁷⁵ Silvia BORDINI, Lorraine VERNER et Roberto BARBANTI, « Art, paradigme esthétique et écosophie », *Chimères*, N° 76-1, 3 octobre 2012, p. 115-123.

³⁷⁶ On rentrera dans le détail de l'expérience esthétique dans le chapitre 9.

³⁷⁷ Richard SHUSTERMAN, J.P. COMETTI, F. GASPARI et A. COMBARNOUS, *La fin de l'expérience esthétique*, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, coll.« Quad (Pau) », 1999.

³⁷⁸ C. NOILLE-CLAUZADE et R. SHUSTERMAN, *L'art à l'état vif: La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, s.l., Editions de l'Eclat, 2018. p.85.

mènent à la production et le profit intelligent de l'art doivent être incorporées au système des relations sociales [...] le matériel pour l'art devrait être tiré de toutes les sources et que les produits de l'art devraient être accessibles pour tous [...]»³⁷⁹ L'art est un produit social et l'isoler de la vie quotidienne lui rendrait obsolète.

Adhérant plus ou moins à cette conception qui rapproche l'art du quotidien on trouve les défenseurs contemporains de l'art relationnel tels que Nicolas Bourriaud et Claire Bishop, mentionnés auparavant dans ce travail.³⁸⁰ Dans la vision de Claire Bishop, l'art qui se sert de la participation du public est, par conséquent, intrinsèquement politique. Cette veine de défenseurs de l'art participatif, engagé et proche des pratiques quotidiennes trouve souvent ses motivations dans la résistance au marché et à la commercialisation des créations artistiques. Toutefois, devenu « tendance » après les années 1990, l'art relationnel développe une certaine orthodoxie en voulant se rapprocher au plus des pratiques de la vie quotidienne. Considérant légitime l'usage de techniques relationnelles, horizontales, de dialogue, situationnelles et communautaires en tant que des actes d'art, l'art relationnel mène, sans se rendre compte, une sorte d'esthétisme élitiste. La critique des relationnistes va contre les canons de beauté et des hiérarchies qu'ils considéraient fausses et en faveur de l'ouverture des pratiques et de la dé-commercialisation de l'art. Leurs efforts pour s'éloigner du marché n'ont pas toujours été couronnés de succès. Or, faute de valeurs esthétiques intrinsèques, l'art n'a pas pour autant pu éviter de s'accommoder au marché. Si l'art proche du quotidien ne répond plus aux valeurs esthétiques de beauté, d'originalité et de vérité, on peut noter qu'il répond aux critères d'efficacité et de diffusion, veillant aux façons dont une certaine pratique de l'art relationnel ou engagé est reprise dans d'autres communautés d'activistes. Mais en même temps, et probablement sans le vouloir, ce critère d'efficacité et d'impact social infligé aux pratiques de l'art engagé engendre à son tour une hiérarchie quand la qualité de l'œuvre est mesurée à l'aune de son impact comptabilisable et de son expansion. En conséquence, le potentiel d'impact social d'une œuvre commence à déterminer les aides financières publiques qu'on pourra lui accorder ; le financement devient ainsi fonction de l'efficacité

³⁷⁹ *Ibid.* p. 358

³⁸⁰ Tout en jouant avec le marché de l'art, au moins dans le cas de M. Bourriaud.

sociale de l'art, et entraîne sa valeur commerciale. « Ceux qui ont voulu que l'art ait un sorte de rôle social font maintenant fondamentalement partie des mécanismes d'un état néolibéral »³⁸¹, avertit Jelinek sur l'inévitable marchandisation d'un art censé pourtant se prononcer contre les structures du système dominant de marché.

En outre, se pose la question de la légitimation de l'art activiste. La dimension sociale de la définition de l'art pour George Dickie semble convenir aux idées du sociologue Pierre Bourdieu sur le caractère socio-économique de l'art. Pour les sociologues, la définition institutionnelle de l'art est une question de légitimation. Bourdieu affirme que, du fait que la plupart des produits artistiques sont consommés par des classes moyennes et hautes, l'art a un effet de différenciation de classes socio-économiques. Cette distinction sera reprise par Richard Florida, dans l'idée de *classe créative*. Le monde de l'art inclut dans cette classe créative des industries créatives et du monde de divertissement. Jelinek remarque que l'art contemporain garde de proches relations avec le système néolibéral de marché et que ces relations de pouvoir décident quelles pratiques artistiques le monde de l'art va inclure et lesquelles exclure.³⁸² C'est dans le chevauchement entre les pratiques exclues et incluses que les pratiques *off* de Vivant vont se situer, aussi va-t-on commencer à les regarder en dehors de leur qualité artistique – selon la définition institutionnelle – mais dans leur qualité d'expérience esthétique.

Comment situer l'art activiste dans le courant culturel dominant sans trop simplifier sa cause ? Comment rendre l'art engagé plus « digérable » par des publics différents et ainsi plus capable d'exercer une influence politique fait partie des projets des activistes ?

4.3.2 L'æffect de l'artivisme : Accélérer des changements avec l'artivisme

« Est-ce qu'on peut parler d'une efficacité de l'artivisme ? Et comment on le

³⁸¹ Alana JELINEK, *This Is Not Art: Activism and Other « Not-Art »...*, *op. cit.* P. 109

³⁸² Dans son époque, non obstant, Georges Bataille se référait à une « valeur d'usage » de l'art – qui, d'ailleurs, allait à la rencontre de la « valeur d'échange » du monde de l'art. Michel LORBLANCHET, « L'origine de l'art », *Diogene*, n° 214-2, 2006, p. 116-131.

sait ? », se demande Stephen Duncombe, *artiste* lui-même, sociologue urbain et auteur de plusieurs textes sur l'art activiste, depuis plus d'une décennie. En tant que sociologue, Duncombe regarde l'*artivisme* comme un entre-deux entre art et stratégie sociale, mobilisant l'affect de l'expérience artistique avec un objectif concret de transformation sociale. Performatif, parce que né d'un mécontentement, l'artivisme cherche à *faire* changer ou évoluer une situation collective. En tant que stratégie, il se fortifie dans une communauté créative, polyvalente et tenace – critique, portant parfois un regard « du dehors » unique envers la problématique en question – et même un répertoire d'actions capables d'*affecter*, d'*émouvoir*.

Duncombe s'intéresse à l'étude des stratégies de l'art activiste afin de trouver des formules qui le rendraient davantage efficace. Il observe qu'il n'y a aucune raison de ne pas appliquer cette rigueur à des efforts *artistes*. « L'art activiste qui ne nous fait pas bouger nous laisse immobiles »³⁸³ exprime-t-il. Comme plusieurs des auteurs qu'on a déjà cités, Duncombe observe que l'art performatif et la politique sont connectés au un niveau pragmatique.³⁸⁴ Les deux partagent des savoirs, sont des activités collectives, ils sont actés ou consistent en une exécution, ils exigent une présence, une immersion quelconque, une interaction avec le public.³⁸⁵ Afin de pouvoir accélérer le pouvoir de l'artivisme, Duncombe considère qu'il faut commencer à penser à une façon d'évaluer ce qu'il appelle l'impact *affectif* de l'activisme artistique – c'est-à-dire l'effet affectif ou l'affect effectif, ou sa combinaison en *affect*.³⁸⁶ Il suggère de partir en formulant un objectif ou un résultat à atteindre et une façon d'évaluer si on l'a atteint par le biais d'une stratégie *artiste*. Ceci impliquerait de passer en revue des méthodes capables de saisir quand les expériences esthétiques provoqueraient un effet, aussi bien que des méthodes pour observer comment

³⁸³ Stephen DUNCOMBE, « Does it Work? »..., *op. cit.* P. 131

³⁸⁴ La perspective pragmatique pense les affects comme ayant une portée cognitive et ce serait sous cette vision que certaines formes d'artivisme créeraient des affects aussi bien que des effets. Nous expliquerons cette perspective dans la dernière partie de cette thèse.

³⁸⁵ Il reprend ainsi l'argument d'Arendt, qui affirmait que les actes artistiques qui s'exécutent en public contiennent une graine politique. H. ARENDT, *La crise de la culture: huit exercices de pensée politique (par) hannah arendt. Trad. de l'anglais ss la direction de patrick levy...*, *op. cit.*

³⁸⁶ Stephen DUNCOMBE, « Does it Work? »..., *op. cit.*

cet effet se manifeste. Il rappelle par ailleurs, que la mesure du succès n'est pas étrangère au monde de l'art. La bulle spéculative du marché de l'art, le prix variable des œuvres, les bourses accordées aux artistes par des institutions publiques ou privées, les données de fréquentation, des investissements privés et diverses données de succès commercial sont déjà liées à la rigueur des évaluations quantitatives. De plus, remarque Duncombe, l'artiste produit son œuvre toujours avec une visée en tête, que ce soit en termes d'esthétique, en termes d'atteintes d'affectivité, en termes du public qu'il veut toucher ou de membres du monde de l'art auxquels il voudrait que son œuvre plaise. Il est certain que derrière l'art il y a une raison et derrière cette raison il y a une visée de la part de l'artiste qui mène la production de l'œuvre.

En outre, le contexte, ou l'ensemble de conditions sous lesquelles l'œuvre a lieu (en autres mots les conditions de réception), représente l'élément le plus conséquent en ce qui concerne l'activisme artistique, dans la mesure où il définit les conditions de création, de distribution et de réception d'une œuvre d'art en général, et d'autant plus une œuvre artiste. Selon le Centre d'activisme artistique, on peut avoir réuni tous les éléments qui font qu'une œuvre soit puissante au niveau affectif et intellectuel, si les conditions propices de réception ne sont pas remplies, les propos de l'œuvre peuvent tout simplement tomber dans le vide.³⁸⁷ Est-ce que les conditions (matérielles, économique-politiques, géographiques, sociales, temporelles, etc.) sont accueillantes pour le type d'œuvre qu'on est en train de créer ? Est-ce qu'elles permettront à l'artiste de toucher à son public ou non ? Pour pouvoir se préparer à mieux comprendre le contexte qui entoure le travail, Sarah Halford, chercheuse du Centre d'activisme artistique, conseille à l'artiste de prendre le temps de bien connaître son public et le contexte dans lequel il se trouve. Le profil du public, ses préoccupations, ses réactions à des œuvres ou à des initiatives similaires, la façon dont certains changements dans leur environnement immédiat les affecte, sont parmi les aspects à considérer afin de pouvoir plus sûrement émouvoir le public-cible. Pour prendre un exemple en urbanisme, l'occupation temporaire d'une friche pour la convertir en un lieu de création artistique et culturelle pour artistes en difficulté économique va

³⁸⁷ CENTER FOR ARTISTIC ACTIVISM et Sarah J. HALFORD, « Creative Resistance 4: Context ».

bénéficier plus facilement aux artistes qui habitent près du quartier, qui appartiennent à une certaine classe d'âge et font partie d'un certain secteur socioéconomique, davantage qu'à d'autres qui ont un profil différent ou qui n'habitent pas à proximité. On comprend ainsi que le lieu, le contexte politique, social, géographique intervient dans la réussite ou l'échec de n'importe quel projet de visée sociale, culturelle ou artistique. Quand le contexte est défavorable, Stephen Duncombe suggère d'aborder le problème différemment, autrement dit, dans un langage ou un endroit, une manière, une temporalité, qui pourrait être plus favorable.

L'artiste apprendra à lire le terrain et à ajuster ses tactiques au courant de la production de l'œuvre et, bien entendu, la clarté et la cohérence du message avec la forme dont il est dessiné/formulé/effectué (en autres mots l'esthétique) constituent des critères essentiels d'efficacité. Bien sûr, il reste à justifier la notion d'*efficacité* à justifier. Et c'est surtout la phase finale d'évaluation est la plus difficile. L'art engagé a une intention sociale, selon Duncombe, peut-être avant qu'une esthétique. Parler de fonctionnalité de l'art et de l'expérience esthétique invite à penser à une mesure d'effectivité. Tout en prenant en compte que l'art est un domaine de possibilités ouvertes et indéterminées, Duncombe souhaite réaffirmer que l'artivisme a une force qu'une méthode quantitative doit pouvoir déterminer. En tant que sociologue (et non spécialiste d'esthétique), il cherche à utiliser l'effet de l'art pour provoquer des changements concrets dans la société ; ceci commence, il l'accorde, par des changements au niveau individuel. Nonobstant, à l'intersection entre une conception de l'art « gratuit », sans propos et une conception de l'art qui le valorise en tant que production humaine, il est fait pour servir un propos – même s'il suffit de le constater et de le ressentir, sans forcément l'évaluer – qui dit que l'efficacité doit être mesurable. L'artivisme pourrait faire appel à la capacité de l'expression artistique (ou esthétique) d'émouvoir, de produire une expérience, d'affecter est constatée, que l'on puisse arriver à une méthode quantitative pour la mesurer ou pas. Finalement, on ne peut pas savoir dans quelle mesure le public a été affecté ou la façon dont l'impact affectif qu'ils ont expérimenté a changé leurs attitudes et leurs façons d'agir. Cette incertitude est non seulement acceptable mais nécessaire.

L'artiste et chercheuse Diana Arce s'interroge pour savoir comment rendre son œuvre artiste « compréhensible mais en même temps profonde »³⁸⁸, en d'autres mots, comment produire une œuvre qui soit convaincante comme de l'art aussi bien que comme outil de transformation à différents niveaux (du personnel au communautaire). Selon Duncombe qui l'observe, le but premier de l'activisme est de créer un effet alors que vraisemblablement un des premiers buts de l'art est de chercher à créer un affect. Pour les pragmatistes pourtant, ce sont des choses qui s'accompagnent l'une l'autre. Chercher la complémentarité de ces deux notions, implique de creuser sur le pouvoir d'affecter, d'émouvoir et de prendre en compte la relation intersubjective qui se noue dans l'œuvre, les effets sur les individus. Ici on revient à l'idée du philosophe John Dewey concernant la capacité d'action qu'a l'expérience esthétique, sa capacité d'aiguiser nos connaissances et nos perceptions par le biais de symboles, le potentiel cognitif alimenté par une impulsion affective, émotionnelle. L'un fonctionne par le biais de l'autre. L'expérience esthétique opère une transformation et certaines conditions rendent cette expérience davantage possible que d'autres. Nous reviendrons sur cela dans notre dernière partie.

L'artivisme est une stratégie de communication esthétique, conclut Duncombe, tout en accordant qu'il ne doit pas être réduit à une méthode calculée. Combien de philosophes, d'anthropologues ont parlé de l'effectivité de l'art. Si nous pensons l'efficacité de l'artivisme en termes de son potentiel en tant que catalyseur de processus, et nous y intégrons les notions d'insertion, de travail sur le terrain, de gouvernance interne et d'empouvoirement, alors peut-être serions-nous capables de comprendre sa force revendicative, subversive et empouvoirante.

Peu importe le nombre de fois où cela a été théorisé, analysé, circonscrit, il reste toujours difficile de savoir ce que l'art fait, comment il fonctionne, l'aspect affectif semble tout simplement impossible à capter et à mesurer. Et déjà Kant mis l'accent sur une double difficulté que nous déportons aujourd'hui sur les deux parties du mot artivisme : d'une part parce que, comme art, l'aspect affectif ou *suprasensible* n'est pas mesurable, et d'autre part

³⁸⁸ Diana ARCE dans CENTER FOR ARTISTIC ACTIVISM et Sarah J. HALFORD, « Creative Resistance 2: Audience ». Min: 16:44

parce que même les effets concrets sur la cible (la société) sont pratiquement impossibles à mesurer dans le long terme. Il est vrai ici que l'activisme se sert du pouvoir d'affectation de l'art pour se rendre plus efficace risque de n'être apprécié ni comme de l'art ni du militantisme.

À ce moment il faudrait donc retravailler la notion et la fonction de ce qu'est l'art et de ce que l'art peut *faire* pour fonctionner plus concrètement comme moteur de changement ainsi que Mouffe voulait que l'art fasse dans la sphère publique. Nous nous intéressons donc à la dimension expérientielle, communautaire et territoriale de l'*artivisme*, opérant sur l'espace habité et ouvrant de fait un champ d'engagement plus large. La collectivité agissant ensemble est déjà une ressource artiviste. Nous pensons ici à la réflexion critique de l'action politique que Giorgio Agamben développe en proposant une politique du geste, une politique des moyens sans fins. « La politique est la sphère des purs moyens ; en autres termes, de la gestualité absolue, intégrale, des hommes ».³⁸⁹ Au lieu de comprendre la politique contemporaine et l'activisme en termes d'effectivité, en allant vers une fin, la politique doit se comprendre comme des successions de gestes quotidiens – le geste gardant une puissance créatrice de possibilités de vie et une conscience de vie en communauté. La vie et l'art se rencontrent dans le geste – il note que le geste ne peut être qu'éthique, et s'il ne l'est pas c'est de la gesticulation –, le geste est un moyen mais sans prévision d'une finalité et il est émancipateur pour la personne qui le fait. Agamben soutient que le geste d'un collectif ou d'un individu est puissant parce qu'il est capable de résonner « dans et pour » une autre communauté ou individu.³⁹⁰ La critique à l'effectivité mesurable applique ici non seulement à l'art qui se fait pour l'art mais aussi à l'art activiste, fait dans un contexte et une intention politique.

³⁸⁹ Giorgio AGAMBEN, Vincenzo BINETTI et Cesare CASARINO, *Means without End: Notes on Politics*, NED-New edition., University of Minnesota Press, 2000, vol.20. p. 17

³⁹⁰ Comme pour Debord et sa société du spectacle, Agamben voyait l'automatisation de la vie urbaine nuisible pour les gestes et préconisait une forme-de-vie où les gestes conservent toujours un caractère de possibilité de vie. La « forme-de-vie » envisagée par Agamben est intrinsèquement politique et *performatrice* et ne peut se réaliser que collectivement. *Ibid.* p. 15-30

Agamben s'inscrit sans doute dans la continuité de Foucault et Deleuze, avec leur discussion éthico-politique du geste politique, libérateur d'autres gestes. Tel comme le propose Agamben et comme l'analyse le critique d'art et historien Benjamin Young, l'inefficacité ne peut pas se traduire par *inutilité*. Plutôt que formuler des révolutions en prononçant des objectifs et des motivations politiques se traduisant en tactiques immédiates, ils défendent un assemblage complexe de *gestes*, dont le poids politique s'articule avec l'« être-en-commun » et la réalisation individuelle. Nous souhaitons tenter de comprendre l'artivisme ici comme opérant à la fois une disruption et une continuation d'habitudes, en maintenant un équilibre entre action et inaction, tactique et rhétorique.

On abordera dans les parties suivantes le courant pragmatique particulièrement, qui observe cette *utilité* de l'art et de l'esthétique (sans qu'on la mesure ou la détourne). Le constat demeure : des moments *d'imagination radicale* continuent à nourrir l'action des nouveaux mouvements sociaux, réajustant les interprétations et les définitions autour de ces projets hybrides.

4.3.3 Poststructuralisme et pouvoir au pluriel : la vision non dualiste de l'art

Les théoriciens, aussi bien de l'art (comme Alana Jelinek et Nancy Fraser) que des sciences sociales et humaines (comme Jacques Rancière, Chantal Mouffe et bien d'autres cités sur ce texte) en appellent à la nécessité d'exercer la diversité, de s'ouvrir à la pluralité, à la complexité et à des réalités plus nuancées avant de se prononcer pour une tendance quelconque. Une pratique formatrice de connaissances, comme est la *praxis* artistique, entend continuer à créer de nouveaux récits à partir des existants et promouvoir une *vraie* pluralité de points de vue, capable de nuancer les hiérarchies et de dissoudre les visions binaires du pouvoir et de la réalité et prétend aussi accélérer le cours des actions envers l'urgence sociopolitique.

Comme Rancière, les critiques des chercheurs comme Johanna Drucker, Alana Jelinek et David Harvey se rejoignent sur la constatation que la vision dualiste tenue par la plupart des artistes activistes est finalement réductrice et dépassée. L'erreur des artistes

voulant être du côté de la résistance et de la contestation de ne s'être par rendu compte que les structures de pouvoir auxquelles ils opposent ont changé depuis le tournant du siècle et que recourir à la même formule de contestation ne fait que perpétuer le pouvoir des institutions qu'ils prétendent d'affaiblir, faute d'un projet d'opposition suffisamment fort.

« C'est nous, collectivement, qui avons choisi le néolibéralisme - à moins que nous choissions autre chose »³⁹¹, rappelle Jelinek. Nous avons mentionné Tully et de son modèle d'agir *autrement* sur la sphère publique. Nous retenons que l'enjeu semble être de reconnaître des forces et des voix alternatives.³⁹² Ceux qui accusent de simplisme cette vision du pouvoir proposent de prêter attention à des théories plus complexes et nuancées. Sortir d'une impuissance individuelle pour se faire reconnaître évoque les questions d'*empowerment*, de micropouvoir, de sources de pouvoirs mobiles pouvant émerger et se disperser à tout moment. Ainsi, Johanna Drucker, spécialiste d'esthétique considère le potentiel de transformation qui existerait à travailler directement à l'intérieur des structures du système de marché. Pour elle, il y a plus de potentiel esthétique dans le travail subversif à l'intérieur de la *machine* du système qu'en s'y opposant.

Les pensées de Foucault comme celle de Deleuze et de Guattari, se basaient sur la prise en compte des contradictions, des biais et des contrecourants culturels. Pour Chantal Mouffe, prescrire l'altérité, la diversité des voix, rendre les hiérarchies modulables est une force de l'activité artistique. Mouffe s'appuie sur l'argument de Hannah Arendt qui remarquait que, lorsque la *praxis artistique* arrive à déployer une pluralité de voix, elle se rend puissante politiquement, capable même de la disruption du *statu quo*.³⁹³

La critique et même la négation des valeurs de l'époque – notamment des normes du courant dominant, du marché de l'art, du public, de la notion de l'art même – sont les moteurs de création des nouveaux mouvements artistiques. Toutefois, les

³⁹¹ Alana JELINEK, *This Is Not Art: Activism and Other « Not-Art »...*, *op. cit.*

³⁹² Axel Honneth théorise le conflit social comme une *lutte* pour la reconnaissance Axel HONNETH et P. RUSCH, *La lutte pour la reconnaissance*, Editions Gallimard, coll.« Collection Folio / Essais », 2013.

³⁹³ Chantal MOUFFE, « Artistic Activism and Agonistic Spaces »..., *op. cit.*

poststructuralistes pointent le fait que la conception binaire (eux/nous) du pouvoir omet la fluidité et les nuances de pouvoir et focalise sa source en dehors d'eux-mêmes. Une relation antagoniste avec un *ennemi* semble répéter des modèles historiques et limiter la notion de pouvoir à une reconnaissance (à la vision d'Axel Honneth). La pensée non-dualiste du pouvoir de Foucault insistait sur le fait qu'il n'existerait pas de position extérieure dans une société car le pouvoir crée des liens, il est malléable (et rhizomique, selon Deleuze), aussi productif et non répressif.³⁹⁴ Foucault parlait aussi de résistance au pluriel, au lieu d'un seul front de résistance. À la différence des cercles d'artistes qui s'opposent aux structures d'un pouvoir spéculé, le modèle de Foucault insiste sur le fait que nous sommes tous constituants de différents univers et qu'on opère librement aussi bien dans la continuation de l'écosystème dont on fait partie que dans sa correction ou son déclin. Au lieu de recourir à la disruption ouverte, il serait plus efficace de générer de l'énergie de façon productive dans nos actions quotidiennes et nos interactions sociales. Comme Honneth voulait faire comprendre, c'est peut-être là que la *transmission* du modèle de pouvoir de Foucault se réalise et que la lutte pour la reconnaissance se rend « efficace », dans le pluralisme des micropouvoirs (*empowerments*) individuels.

4.3.4 *La perspective postmoderne et les nouvelles préoccupations socialement engagées de la transmission de l'art et de la culture*

Si, selon Jean-François Lyotard, l'art et son contenu sont incompatibles avec la parole, les artistes postmodernes devraient trouver d'autres voies pour le communiquer.³⁹⁵ Effaçant les barrières du temps et de l'espace, admettant des éléments hétérogènes dans l'art (le collage, le mixage), le contraste et la distanciation et l'indifférenciation entre culture populaire et élitare, les artistes postmodernes mobilisent l'ironie dans leurs œuvres.

³⁹⁴ Michel FOUCAULT, « The Subject and Power »..., *op. cit.* p. 785

³⁹⁵ Dans sa réflexion sur le postmodernisme, Ihab Hassan réfléchit sur l'ambiguïté du terme du « postmodernisme » et la difficulté de repérer un début et une continuité du postmodernisme dans l'histoire. À faute de définition historique, Hasan cherche alors à en cerner une définition théorique pour essayer de le désigner, plus que comme une tendance artistique, comme une sorte de phénomène social rejoignant des aspects anthropologiques, sociologiques, politiques et économiques. Ihab HASSAN, « The Culture of Postmodernism », *Theory, Culture & Society*, 2-3, 1 novembre 1985, p. 119-131.

Jean-François Lyotard regarde le défi de lutte postmoderniste comme une préoccupation de langage. De fait, il définit le lien social comme un *jeu de langage* composé de *petites histoires*.³⁹⁶ Lyotard observe que, dans le monde postmoderne, les grands récits unilatéraux des institutions n'ont plus la même valeur que celle qu'ils avaient pendant l'époque moderniste. Au projet global d'un seul ordre social, estimé illusoire, se substitue l'hétérogénéité des voix et l'interaction entre elles. La pluralité devient alors la composante principale de cette période postmoderne. Lyotard et son contemporain canadien Marshall McLuhan, intellectuel et théoricien de la communication, contemplant le rôle des médias informatiques comme un facteur conséquent de façonnement du langage et des modalités de création du lien social. Les nouvelles technologies de communication offrent incontestablement des possibilités élargies de langage et d'interaction. De plus, la production et la distribution culturelles ne sont plus assurées par les seules institutions et autorités culturelles, elles se démocratisent aussi, deviennent pluralistes et donc répartissent le pouvoir sur plusieurs instances.³⁹⁷

Pour sa part, Marshall McLuhan estimait que les artistes devaient s'approprier les nouvelles technologies de la communication pour développer leur activité. Ayant travaillé dans les années 1950 et 1960 avec des chercheurs et des activistes pour faire croître l'hétérogénéité culturelle de sa ville, Toronto, McLuhan était engagé dans un idéal d'échange intellectuel. Il cherchait une communauté de penseurs pour collaborer et développer des cadres interdisciplinaires et expérimentaux pour étudier la culture contemporaine. Il avait des affinités notamment avec Jane Jacobs, intellectuelle elle aussi et une figure importante de l'urbanisme humaniste. Convaincu que les artistes incarnent des sources créatives de réflexion sur le *modus vivendi* social, il les associait souvent à l'avant-garde de la pensée et de l'innovation sociale. McLuhan se référait à l'artiste comme à un être avec une *conscience intégrale*.³⁹⁸ Les nouveaux médias, pensait-il, restaurent des

³⁹⁶ Alfred SCHÜTZ, *Essais sur le monde ordinaire*, Paris, Le Félin Poche, 2007. P. 32

³⁹⁷ Ihab HASSAN, « The Culture of Postmodernism »..., *op. cit.*

³⁹⁸ « Marshall McLuhan. Understanding Media, The Extensions of Man - Persée », https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1965_num_5_1_1041.

qualités créatives et d'intuition épuisées par les médias classiques. La façon dont on présente un message quelconque façonne la conscience humaine de manière profonde. Enfin, la création d'une communauté globale avec l'avènement des nouvelles technologies est pour McLuhan une opportunité pour créer de nouvelles façons d'entrer en connexion avec les autres et l'artiste est le premier à devoir profiter de cette opportunité. Son livre posthume, *Le village global*, détaille les implications culturelles de l'avènement des nouveaux moyens technologiques qui rendent de plus en plus possible de créer le réseau international qu'il préconise.³⁹⁹ Ce nouveau village global, avec ses larges possibilités de participation, serait capable de restaurer les capacités humaines « primitives » délaissées pour renforcer une culture plus orale et communale.⁴⁰⁰ Les nouveaux médias, d'après lui, restaureront nos capacités d'intégration et promouvront l'exercice démocratique. McLuhan croyait que, pour bien saisir les bienfaits des nouveaux progrès technologiques, il fallait que le médium et le contexte historique dans lesquels il est conçu soient observés ensemble, l'un dépendant de l'autre. Sa célèbre phrase *le médium est le message* se réfère à l'importance de voir le moyen par lequel un message est véhiculé comme la composante centrale du message et ce qu'il faut étudier, plutôt que le message même. Car c'est le médium qui façonne et qui de fait contrôle « l'échelle et la forme de l'association et de l'action humaines ».⁴⁰¹ Contre la peur que certains universitaires (dont Robert Putnam et Jean Baudrillard, par exemple) avaient que les technologies de la communication se substituent à l'interaction directe, il suffit d'observer l'essor de l'urbanisme temporaire et de tiers-lieux dans différentes villes dans tout le monde. La dimension virtuelle est limitée

³⁹⁹ Parmi les universitaires qui ont soutenu les idées du village global de McLuhan, on trouve le théoricien des nouveaux médias électroniques, Howard Rheingold, dans son essai de 2007. « Les Technologies de la Coopération », Rheingold affirme que ces nouveaux moyens de communication électronique ouvrent la porte à des nouvelles formes de coopération sociale à grande échelle. Les outils développés au sein de ces technologies de la communication vont servir à renforcer les méthodes de coopération sociales traditionnelles et permettront de développer des nouvelles formes d'organisation sociale. Rheingold, Howard, 2007 cité par Tom FINKELPEARL, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation...*, *op. cit.* P. 36

⁴⁰⁰ Alain Touraine nommait *démodernisation* le désenchantement des valeurs universalistes de la modernité, ce qui expliquait la tendance à l'individualisation et une reconsidération des valeurs des communautés à l'ancienne. Alain TOURAINE, *Pourrons-nous vivre ensemble ? : Egaux et différents*, Fayard, coll.« Essais », 2014. P. 171

⁴⁰¹ Marshall MCLUHAN. *Understanding Media, The Extensions of Man - Persée ...*, *op. cit.*

par le fait qu'elle ne peut remplacer la matérialité de l'espace et la dimension empirique de participation. Des incohérences, inégalités, des détournements se donnent à voir sur ce terrain, rendant visible la dynamique sociale qui l'entoure.

4.4 Retrouver la source du pouvoir artiste

Recourir à la théorie romantique de l'art de Jacques Rancière permet de réaffirmer combien les limites de la définition de l'art sont poreuses et que tout objet est susceptible d'acquérir une qualité esthétique quand il est observé par la communauté de l'art. Sa pensée du *partage du sensible*, une redistribution des paramètres du sensible que provoque l'art, signale que l'accessibilité de l'art se fait par le biais des sens. L'art en effet est un dialogue entre l'artiste et le spectateur, et le spectateur vit une émancipation esthétique quand il s'approprie l'œuvre en s'y retrouvant autant qu'il vit une redistribution de ses propres perceptions et sensibilités.⁴⁰² Rancière se sert de la notion de *dissensus* pour illustrer cette redistribution, qui rend possible des nouveaux horizons et profondeurs de perceptions. C'est l'*étrangeté* que produit l'expérience de l'art qui fait étincelle et renouvelle la perception, et cette nouvelle perception du monde conduit à agir différemment.⁴⁰³ L'art véritablement critique pour Rancière reconnaît que son effet sur le politique reste à l'intérieur de ses limites esthétiques, des limites qui malgré tout rendent actif le spectateur, c'est pour cette raison, que tout en soutenant les potentialités du *dissensus* de l'art, il est également sceptique à l'égard des formules militantes provenant du monde de l'art.⁴⁰⁴

⁴⁰² Nous parlerons de cet effet comme la communicabilité de l'art dans la quatrième partie de cette thèse.

⁴⁰³ On rappelle que Viktor Chklovski croyait aussi en l'effet esthétique de l'étrangeté (*ostranenie*, défamiliarisation ou *estrangement*) comme introductrice de nouvelles perspectives et attitudes dans le spectateur. « L'art est avant tout créateur de symboles » distinguait Chklovski. L'idée de l'art est un moyen pour contrecarrer l'automatisme quotidien. L'effet d'étrangement de l'expérience de l'art peut balancer l'aliénation provenant de l'activité routinière et économique.⁴⁰³ Il déterminait ainsi que l'art est un processus dont la signification est malléable et décidée par le spectateur. Jacques RANCIERE, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Londres, Bloomsbury Academic, 2010. P. 142 Et Chklovski, Victor dans Francesca ALBERTI (éd.), *Penser l'étrangeté: l'art de la Renaissance entre bizarrerie, extravagance et singularité*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2012.

⁴⁰⁴ Jacques RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, 2008.

La *policité* de l'art et la condition dans lequel l'artiste décide de se mettre pour rendre l'art politiquement visible est une chose, dit l'artiste, architecte et activiste Mitch McEwen, une autre est ce qu'on attend de l'art – ce qu'on attend au strict sens de l'objet d'art, de l'artefact : peintures, posters, graffitis, même des performances contestataires dans la rue. Pour McEwen, on attend de l'art qu'en sortant de sa case spectatorielle, explicative, expositoire, il puisse provoquer le changement souhaité au niveau politique. Cependant il déclare que « Quand l'art est politiquement engagé, il peut faire un travail étonnant en termes d'explication d'une histoire et d'un cours d'actions, mais je ne crois pas que l'art en lui-même inflige de vrais changements politiques »⁴⁰⁵, exprime McEwen ajoute qu'il faudrait penser à l'art activiste en termes d'insertion, de travail sur le terrain et de gouvernance interne. Se poser la question de l'efficacité politique de l'art conduit à se poser la question de savoir pourquoi il est si difficile pour les artistes de faire de l'art politiquement efficace. Une discussion qui renvoie aux questionnements sur le *vrai* propos de l'art et sa *vraie* fonction sociale (ou sont absence de fonction).

Tenue d'abord par les marxistes, reprise ensuite par les féministes, l'idée de la *prise de conscience* à laquelle adhèrent continuellement des groupes d'artistes tout au long du XXe siècle – tenant que le fait de rendre les gens conscients d'un enjeu incitait à une prise en main révolutionnaire – a été l'objet de fortes critiques sur l'efficacité d'une telle approche. S'est avérée trop ambitieuse l'idée que la pratique et l'exposition à l'art subversif avec son effet révélateur suffisait pour réveiller l'esprit révolutionnaire, pour provoquer l'action, voire changer les habitudes. Jelinek donne l'exemple de la conscience environnementale accrue dans les dernières années : cela n'a pas suffi à engager des actions déterminantes pour en finir avec le réchauffement global.⁴⁰⁶ Il serait aussi faux d'affirmer que les artistes peuvent provoquer un changement durable en s'insérant dans une communauté et en administrant un projet créé par eux-mêmes. Là aussi, le pouvoir de changement resterait à l'extérieur de la communauté, dans le groupe d'artistes menant un projet temporaire, alors qu'un changement durable est censé venir d'une impulsion à

⁴⁰⁵ THE NEW SCHOOL, *Can Art Affect Political Change?*, 2012.

⁴⁰⁶ Alana JELINEK, *This Is Not Art: Activism and Other « Not-Art »...*, *op. cit.* p. 75

l'intérieur d'une communauté. De fait, la conception trompeuse de la *prise de conscience* est à la racine du questionnement de l'*efficacité* de l'art activiste qui est purement dénonciateur et qui continue à inspirer la recherche sur l'aspect davantage *participatif, expérientiel* et *co-créateur* de l'art engagé : aller au dehors de sa capacité spectatorielle pour n'être peut-être plus strictement « de l'art ».

Si l'activisme cherche à produire un impact sur la communauté, l'art n'est pas une action de masse et les critères d'évaluation des pratiques socialement engagées – impliquant normalement des variables quantifiables – ne seraient pas forcément compatibles avec les critères esthétiques d'évaluation, propres à l'art. Alana Jelinek signale que ce qui a rendu l'art historiquement susceptible d'être récupéré et utilisé de manière non éthique a été justement le manque de discours de validation endogène à l'art, ce qui rend forcément sa validation susceptible d'être déterminée par des institutions et systèmes extérieurs, comme le système de marché.

Plus on avance dans une conception de l'art proche de la vie, plus on aura tendance à dissocier l'objet d'art de la pratique artistique. C'est cette dissociation qui conduit à penser l'art proche de la vie entièrement comme un *art action* ; dont l'*agir*, la *pratique* et en conséquence l'*expérience* sont les éléments essentiels. Dans cette perspective, il ne semble pas que la pratique artistique et la politique appartiennent catégoriquement à des sphères différentes. Accordons donc pour le propos de cette thèse que l'objet d'art et la pratique intentionnelle liée à sa production pourront à des moments s'extraire de ce qu'on pourrait appeler la pratique *artiviste* – faute d'un nom plus précis –, surtout immatérielle et expérientielle, une pratique collective pouvant se décanter en des actions sociopolitiques engagées de type artisanal et ancrées sur un territoire comme celles que nous observerons dans nos cas d'étude. C'est sous cet angle que nous apprécions les qualités esthétiques – en se détachant un peu de l'appellatif artistique – de la pratique *artiviste*.

Felix Guattari réclamait un art micropolitique qui pourrait cibler le *chaos* systémique et ouvrir de nouveaux horizons de résistance politique et créative. Il proposait

une forme d'action artistique de type *écosphique*⁴⁰⁷ suivant des idéaux sur les trois plans : écologique, social et mental. Cette pratique artistique écosphique explorerait les manières de relever des enjeux sociopolitiques de façon accessible. Des expériences de transversalité, de sensibilisation, de vie et de projets communs, d'appropriation d'un espace. Au-delà des efforts de sensibilisation aux complications environnementales résultant des abus des activités économiques de l'homme envers la nature, la tendance de l'action artistique écosphique serait celle d'inviter à la réflexion critique à travers de l'expérience directe. La notion de *décroissance* entre en jeu, impliquant non seulement notre relation aux ressources naturelles mais aussi aux systèmes de production culturelle, que certains artistes critiquent d'être devenus standardisés et réduits d'imagination.⁴⁰⁸ Cet art – ou plutôt, *praxis* créative – participe paradoxalement toujours dans les mécanismes marchands du monde de l'art et pourtant, il continue à formuler des questionnements et des propositions à côté de ce qui est établi, que ce soit d'ordre solidaire, dans le réinvestissement des espaces, dans l'expérimentation de processus de partage et de participation ou de création de richesses alternatives.

4.4.1 *Le cas de Medu : d'artistes à médiateurs culturels*

Le collectif culturel Medu (1978-1985), composé dans sa majorité d'exilés sud-africains, blancs et noirs, résidant en Botswana, près de la frontière avec l'Afrique du Sud, focalise son travail principalement sur la question de l'abolition de l'apartheid. Se constituant de 15 à 50 membres à différentes étapes de leur activité, les autoproclamés travailleurs culturels et non pas artistes ont fait usage de moyens divers, dont musique,

⁴⁰⁷ Suivant la vision de *l'écologie profonde* du philosophe norvégien Arne Næss qui liait le sentiment écologique à une conscience de l'homme comme faisant partie de la nature et non pas comme maître. Il tenait aussi que le mouvement écologique était aussi un mouvement socio-politique. Pour Guattari, la pensée écosphique est une pensée environnementale globalisante, elle est une pensée qui met la nature et l'environnement en rapport avec les réalités économiques et sociales et avec l'identité et la psyché de l'humain. Arne NAESS, Charles RUELLE et H.S. AFEISSA, *Écologie, communauté et style de vie*, Editions Dehors, 2013. Et F. GUATTARI, *Les trois écologies...*, *op. cit.*

⁴⁰⁸ Ariane DAOUST, « Vers un art de la décroissance », *Inter : Art actuel*, 121, 2015, p. 51-51.

théâtre, poésie, audiovisuel, du travail graphique, photographie. Ils se sont aussi associés à des organisations culturelles régionales, aussi activistes et interdites dont le African National Congress, pour faire passer des productions artistiques en contrebande par l’Afrique du Sud. La force de se réunir en collectif et d’agir de façon collaborative pour créer et diffuser une culture était pour eux prioritaire et dépassait la question de leur reconnaissance en tant qu’artistes. Ils travaillaient par unités mais se réunissaient pour discuter du travail de chaque unité ; ils invitaient souvent des collaborateurs externes – des artistes qui étaient de passage et d’autres travailleurs culturels – pour créer une culture anti-apartheid qu’ils entendaient exporter dans le monde : des spectacles itinérants, des posters, des publications. « Notre art doit devenir un processus, un être vivant grandissant auquel les gens peuvent s’identifier, en faire partie et comprendre, pas un monde ou un univers mystérieux et éloigné d’eux »⁴⁰⁹, dit Josh Macphee. Un autre artiste exprimait que « le fait de créer de l’art devrait compléter le fait de se procurer du refuge ».

Dans le but de réaliser leur objectif et de susciter une large participation à la production culturelle, Medu a formé des activistes, des artistes et des interprètes au théâtre, au cinéma, à l’écriture et particulièrement aux techniques simples de sérigraphie simples. Leurs formations étaient parfois itinérantes aussi, et prétendaient toucher des populations rurales, isolées, aussi bien que des organisations d’étudiants, de femmes, de travailleurs, organisations religieuses, afin que ces populations puissent aussi produire des posters et des publications visuellement attirantes. Pour continuer à affermir le front culturel anti-apartheid qu’ils étaient en train de construire, ils ont organisé une conférence, le *Symposium de culture et de résistance*, réunissant des artistes et sympathisants. Cette rencontre a rendu possible de renforcer la « structure culturelle » et a permis aux réseaux d’acteurs divers, artistes et organisations civiques mobilisés de faire tisser des liens entre eux et ainsi d’élargir la mobilisation à de nouveaux territoires. Pendant leur existence et même après avoir été attaqués par la police sudafricaine, entraînant leur dissolution, les membres du réseau Medu avaient conscience et rappelaient que leur pratique de création d’un front culturel n’était qu’un outil. « [La pratique culturelle de Medu] ne peut jamais se

⁴⁰⁹ THE NEW SCHOOL, *Can Art Affect Political Change?...*, *op. cit.*

substituer à la pratique politique, car il est impossible de faire une révolution avec des dessins, des peintures et des sculptures, aussi progressistes soient-ils. », disait un des artistes du groupe, Thamsanga Mnyele. En même temps que les membres formaient des personnes à des activités artistiques, ils les entraînent également au combat.

*Le monde de l'art a tendance à exiger que la politique constitue simplement un sujet pour une œuvre d'art ou une pratique, ce qui en fait une chose figée et statique. La politique est toujours en dehors de nous selon cette perspective. La politique n'est rien si ce n'est des relations entre les gens qui changent constamment. Nous ne pouvons pas plus sublimer la politique en art que nous ne pouvons sublimer l'art en politique. Chacun d'eux est un terrain pour comprendre les relations humaines. Nous devons apprendre la différence entre faire de l'art à propos de la politique et faire ce que nous devons faire pour améliorer nos vies et nos communautés, qu'elles soient définies comme de l'art ou non.*⁴¹⁰

4.4.2 La pratique activiste et les microgouvernances : Une perspective post-anarchiste de la créativité activiste

Au sujet du rééquilibrage de forces, Gustav Landauer, un des théoriciens leaders du courant anarchiste en Allemagne, prônait une sorte d'anarchisme pacifiste et social où, plutôt que de déclarer une révolution du système, il proposait de construire des systèmes parallèles en dehors de ceux existants. « Laissez-nous détruire au moyen de la réalité douce, permanente et contraignante que nous construisons ». ⁴¹¹ Dans la même ligne d'idées, l'auteur britannique anarchiste Colin Ward rejetait l'idée d'une société anarchiste comme une fin et, au contraire, prescrivait des expériences quotidiennes d'auto-organisation et de coopération de petite envergure.

⁴¹⁰ Nous traduisons du discours de Josh MacPhee *Ibid.*

⁴¹¹ Landauer, Gustav cité par Martin BUBER, *Utopie et socialisme*, Aubier-Montaigne., Paris, 1977. P. 93

Regroupant les idées anarchistes dites *classiques* – Proudhon, Kropotkine, Goldman, notamment – et les agrégeant aux notions postmarxistes et poststructuralistes de Michel Foucault, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze et Chantal Mouffe, parmi d'autres, les penseurs post-anarchistes prennent en conscience de ce que l'anarchisme était en train de devenir de plus en plus doctrinaire, fondamentaliste et, dans le but de rendre compte des nouvelles réalités d'une société globalisée et exposée à différentes problématiques, ils suggèrent d'adopter une compréhension du pouvoir, en gardant toujours la ligne éthique de l'approche anarchiste. Des philosophes comme l'américain Todd May adhèrent à la notion de diversité des réalités, l'espace étant toujours politique, toujours changeant, hétérogène, « Un espace dont les lignes et les contours sont indéfinissables et donc contestables »⁴¹² selon Saul Newman, qui voit l'espace public comme un *espace de devenir*, qui permet de contester et de reconfigurer le cadre politico-économique. L'occupation de l'espace devient ainsi une façon de le préfigurer en créant des alternatives indépendantes ; la question est traitée non pas comme une fin mais comme un processus continu de résistance aux plans imposés par les institutions. Ces espaces *insurrectionnels* laissent de la place pour des pratiques spontanées et librement déterminées par les gens mais qui replacent le pouvoir en dehors de l'hégémonie de l'état. Le post-anarchisme adhère ainsi à un esprit indéterministe, de création de liens de solidarité par le biais d'associations libres et volontaires entre les gens. Ce courant voit le politique comme profondément lié au social et la démocratie comme une notion perfectible, toujours susceptible de critiques et d'ajustements allant vers une pratique plus égalitaire et libertaire. C'est ainsi qu'ils embrassent la création de relations sociales parallèles aux structures de pouvoir existantes, toujours « associées à une prise de conscience constante du potentiel autoritaire inhérent à toute structure »⁴¹³, souvent par le biais de la transformation de l'espace social sous des règles éthiques.

Pour certains auteurs, le citoyen-type que les situationnistes imaginaient cultiverait une ville créative, ludique et éphémère à partir de ses propres expériences. La ville

⁴¹² Saul NEWMAN, « Postanarchism and Space: Revolutionary Fantasies and Autonomous Zones », *Planning Theory*, 10-4, 1 novembre 2011, p. 344-365.

⁴¹³ *Ibid.* P. 346.

situationniste, cependant, ne s'est jamais vraiment concrétisée. David de la Peña, suggère de repenser la notion d'activisme et d'actes contre le système selon la perspective anarchiste d'une société d'autogestion qui pourrait accueillir des systèmes plus inclusifs de fonctionnement dans nos villes. Il doute, cependant, que les interventions urbaines progressives, autonomes et de petite échelle fassent le gros changement qu'ils attendent. Il s'aligne sur la pensée marxiste d'Henri Lefebvre et de David Harvey quant à l'essentiel consistant à cibler les moyens de production pour renverser le système. Pour de la Peña, il serait alors pertinent de réinterpréter les propos anarchistes, non pas comme l'absence absolue d'ordre, comme on l'interprète souvent mais comme une proposition non hiérarchique d'un système qui pourrait imaginer et faire de nouvelles villes.⁴¹⁴

L'anarchisme situationniste parlait de l'aliénation engendrée par la société du spectacle, empêchant le sentiment de communauté, pour parler du commun. Le post-anarchisme reprend cette idée et propose de l'appliquer à alternatives autogérées, horizontales et collectives. Pour Richard Day, les groupes d'activistes comme les Situationnistes, le mouvement de Reclaim the Streets, le Billboard Liberation Front, les squats artistiques, même des improvisations diverses dans l'espace public comme des vendeurs de trottoir et d'autres tiers-lieux réclamés et autogérés représentent cette montée d'idéologie post-anarchiste.⁴¹⁵ Il s'agit de reconstructions quotidiennes de réalité, de pratiques micropolitiques de sabotage, selon Negri et Hardt.⁴¹⁶

On évoque souvent des activistes dans les mouvements aux États-Unis de lutte pour l'espace comme *Right to the City*, *Take back the Land*, *Reclaim your streets* comme des exemples de révolutions urbaines d'actualité. Pourtant, les figures de l'activisme urbain sur lesquelles nous voulons nous attarder qui choisissent de provoquer sur divers aspects de la vie urbaine et non seulement sur le domaine politique. Parmi les différents dispositifs de

⁴¹⁴ David Scott DE LA PEÑA, *Experiments in Participatory Urbanism: Reform and Autogestión as Emerging Forms of Urban Activism in Barcelona...*, op. cit. P. 27.

⁴¹⁵ Richard J. F. DAY, *Gramsci is dead: Anarchist Currents in the Newest Social Movements*, Pluto Press, 2005. P. 125

⁴¹⁶ Jean-François THIBAUT, « Le monde selon Hardt et Negri », *Études internationales*, 36-3, 2005, p. 361-374.

l'urbaniste artiste, l'investissement sur un tiers-lieu est celui qu'on considère comme exerçant un pouvoir particulier d'attraction et de renouveau dans la mémoire collective. « Les villes comprennent la force de la diversité, de la multivocalité, le sentiment d'appartenance à une communauté et la coopération. Nous devons continuer à créer des opportunités pour que de plus en plus de citoyens comprennent cela »⁴¹⁷, soutient le géographe et spécialiste en urbanisme participatif David de la Peña.

Selon de la Peña, une réinterprétation de l'anarchisme relèverait de la notion centrale d'auto-administration. Dans la théorie anarchiste, il s'intéresse à deux périodes, le socialisme utopique et l'anarchisme postmoderne ou post-anarchisme. Le socialisme utopique de Robert Owen, par exemple proposait que les individus s'éduquent pour promouvoir l'égalité et l'équité à l'intérieur de la communauté. Ces principes ont été repris par le mouvement de l'urbanisme néo-traditionnel (*new urbanism* en anglais)⁴¹⁸ et les perspectives de pouvoir, des notions de l'état et d'autonomie ont évolué autour des années 1990. Ont eu lieu aussi des expérimentations de systèmes alternatifs, symbiotiques, interrelationnels et de mutualisme à petite échelle et à côté de la structure existante. Landauer croyait que cela allait engendrer à terme des transformations du système, petites mais significatives. Il milite en effet pour un anarchisme coexistant avec le système, opérant à ses côtés et formulant des innovations qui éventuellement rendraient redondantes des éléments de l'ancienne structure, les remplaçant graduellement et transformant éventuellement le tout de fond en comble – ceci ne veut pas dire, bien entendu, que toutes les structures et innovations créatives émergentes soient susceptibles de devenir des nouveaux paradigmes.

⁴¹⁷ Nous traduisons de D.S. DE LA PEÑA, *Experiments in Participatory Urbanism: Reform and Autogestión as Emerging Forms of Urban Activism in Barcelona...*, op. cit. p. 74

⁴¹⁸ Des courants similaires, l'urbanisme néo-traditionnel et le nouvel urbanisme constituent des mouvements urbanistiques qui veulent rompre avec les tendances modernes de l'urbanisme, notamment avec des constructions urbaines standardisées, de l'infrastructure autour de la voiture, de l'étalement urbain, entre autres. L'idée de ces courants est de façonner les villes selon le style d'un village, plus piétonnes, plus humaines, sociables et équitables. Robin HAMBLETON, *Leading the inclusive city: place-based innovation for a bounded planet*, Bristol, Policy Press, 2015.

4.4.3 Appropriation, microgouvernances et solidarité dans le territoire urbain : la pratique esthétique-engagée de l'urbanisme intermédiaire

De la Peña voit en la tentative situationniste comme une approche de construction holistique de l'environnement : en détournant l'espace immédiat, les débouchés, ils créeraient les conditions pour faire émerger de nouveaux comportements et des situations sociales que les citoyens pourraient rejouer, reprendre et adapter dans le contexte d'une ville ludique, éphémère et créative. L'activisme urbain tel qu'il le voit aujourd'hui s'engage directement dans les réalités physiques, sociales, économiques et politiques qui produisent l'espace public, des « intentions ciblées d'individus ou de groupes voulant influencer la façon dont la ville est faite »⁴¹⁹, affirme Scott de la Peña. Et selon Manuel Castells, les mouvements sociaux urbains sont des « mobilisations urbaines qui influencent le changement social structurel et transforment les significations urbaines »⁴²⁰, par les réactions de citoyens, ayant la capacité de transformer les significations de la ville.

Des auteurs comme de la Peña et Castells continuent à critiquer les processus de participation citoyenne initiés par les institutions publiques, en citant souvent Jacques Rancière et sa vision d'une véritable participation comme un processus plus spontané, modulable et émergent. Il faut considérer la une différence entre des concepteurs participant aux processus de vie des quartiers et des résidents d'un quartier participant aux processus de planification institutionnalisés. Le mot clé de *participation citoyenne*, parfois surutilisé au bord de l'insignifiance, est mis au pilori notamment par Nancy Roberts et Diane Day qui développent les défauts de la participation directe, considérée difficile à exécuter de façon juste pour tous. « Les outils participatifs sont souvent utilisés sans une appréciation sincère de leurs avantages ou de leurs lacunes », considère de la Peña.⁴²¹ Probablement, la plus grande erreur dans les efforts de participation citoyenne réside en ce

⁴¹⁹ D.S. DE LA PEÑA, *Experiments in Participatory Urbanism: Reform and Autogestión as Emerging Forms of Urban Activism in Barcelona...*, op. cit. P. 15

⁴²⁰ Manuel CASTELLS, *The City and the Grassroots: A Cross-Cultural Theory of Urban Social Movements*, Berkeley, University of California Press, 1983. P. 305

⁴²¹ D.S. DE LA PEÑA, *Experiments in Participatory Urbanism: Reform and Autogestión as Emerging Forms of Urban Activism in Barcelona...*, op. cit. P. 23

que le concept continue d'être conçu comme un processus initié et mis en œuvre par les institutions pour le bien des citoyens et sans véritablement aboutir à des processus véritables d'appropriation et d'*empowerment*.⁴²² David Harvey suggère d'aller au-delà des solutions organisationnelles de gauche purement horizontales. « Un fétichisme des préférences organisationnelles (l'horizontalité pure, par exemple) empêche trop souvent d'explorer des solutions appropriées et efficaces ». ⁴²³ Il faudrait ainsi que la participation citoyenne apparaisse toute seule, spontanément sans qu'aucune institution ne la suscite, mais ceci peut laisser la porte ouverte à des manipulations.

Défenseurs de formes d'un urbanisme plus juste, inclusif et humaniste, les acteurs de l'urbanisme intermédiaire, interstitiel, vernaculaire et, en fin de compte, activiste, prennent aussi leur inspiration des pratiques de performance disruptive d'avant-garde contestataire et s'incorporent du nouveau cycle de mouvements sociaux. Aux Etats-Unis par exemple, certains groupes d'activistes urbains se sont faits soutenir par une communauté d'universitaires – dont le théoricien politique Robert Putnam, les philosophes John Dewey et John Forrester et des activistes de plus en plus reconnus comme David Alinsky et Jane Jacobs – et ont ainsi mobilisé de plus en plus de ressources créatives pour hausser le *capital social* de leurs villes. Au cours des années, les répertoires d'action sociale ont délaissé le projet consistant à radicaliser et réorganiser la société à une échelle globale, et préféré des approches à une échelle très locale et sur des questions aussi peu provocatrices que la rénovation d'un parc ou l'accès au bénévolat.

Un nouveau paradigme esthétique naît qui croise l'éthique, l'analyse et l'intervention sur le terrain s'entrevoit. Altérité, diversité et « marginalité » incluses dans

⁴²² Pouvoir d'agir des individus et des collectifs, selon le définissent Carole Biewener et Marie-Hélène Bacqué, économistes et urbanistes. Une notion émancipatoire et en réponse au système hiérarchique, l'*empowerment* est une notion anglophone qui commence à être utilisée par des auteurs francophones pour caractériser des pratiques sociales constructrices de possibilités alternatives et égalitaires. Carole BIEWENER et Marie-Hélène BACQUE, *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, La Découverte, coll.« SH / Politique et sociétés », 2014.

⁴²³ David HARVEY, *Villes Rebelles. Du droit à la ville à la révolution urbaine...*, op. cit. P. 70

cette notion d'écophilosophie guattarienne (art, paradigme esthétique), le paradigme esthétique, présenté aussi par Bodini *et. al* touche l'humain et ses rapports avec le monde. Art ou non, les projets d'urbanisme interstitiel qu'on a observés tournent autour d'une visée d'expérience insolite commune. Une expérience qui peut transcender les différents aspects de la vie, individuelle et commune, si on la vit esthétiquement. L'espace en devenir des théoriciens post-anarchistes, les petites révolutions quotidiennes des artistes interventionnistes du Fluxus et situationnistes, fusionnent en ces lieux de création et d'expérience artistico-culturelle. Nos cas d'étude semblent manifester une forme de prise en main de l'espace urbain par le biais de l'autocréation et de la maintenance de lieux collaboratifs, innovants et malléables. On y regroupe souvent les activités des architectes, urbanistes et professionnels de la culture et du social engagés sous différents termes, notamment ceux du *placemaking* créatif, de l'urbanisme tactique, de l'activisme créatif, du design urbain social, voire de l'urbanisme participatif, *DIY-urbanism* (urbanisme fait soi-même), urbanisme d'autogestion. Une qualité ressort de ce type de projets : ils explorent la question du rapport, de l'interconnexion et du lien – avec les gens, avec la nature, avec les arts ou la culture – en s'appropriant un espace et en collaborant avec les autorités, les associations et le public local pour une période spécifique.

Nous avons choisi d'observer des expériences alternatives de construction de communauté et de microgouvernance partagée et basée sur la conception d'un tiers-lieu commun, culturel et intermédiaire. Nous considérons que ces expériences de mise en commun se présentent comme des formes de résistance, de mobilisation et de désobéissance par l'appropriation de l'espace. Nous nous intéressons à des villages créés à l'occasion d'événements festifs organisés dans des espaces publics temporairement mis à disposition. Nous dirons ces lieux « positifs » puisque nous avons choisi d'exclure les rassemblements s'opposant aux réformes sociales, aux syndicats ou aux marches.

La méthode dans ces lieux semble être d'« activation » des citoyens ; un processus dynamique se déroule au niveau individuel, l'individu participe activement à l'expérience de ces lieux, en y habitant, en y travaillant ou en participant à sa construction ou au déroulement de ses activités quotidiennes. En vérité, il a été difficile de trouver un terme

qui capte avec précision la nature de l'activité des collectifs étudiés, *Yes We Camp* et *Assemble*. La profondeur de l'immersion, de l'engagement et l'ampleur de leurs actions s'étend sur une palette qui est rare dans les collectifs d'architecture traditionnelle et, d'autre part, leur manque de slogans et de discours rend difficile de les placer comme adhérents d'un mouvement social particulier. Intégrant un courant d'urbanisme qui a à cœur la mission de « rendre la ville possible sans pour autant la déterminer »⁴²⁴, ces acteurs qui ont des fortes compétences dans la production symbolique et qui exercent leur métier près du monde de l'art et de la culture sans nécessairement être des artistes sont considérés par le sociologue Mike Featherstone comme des *nouveaux intermédiaires culturels*⁴²⁵, des sortes de médiateurs et créateurs culturels qui influent sur la culture de masse et même prennent part à la déstabilisation des canons culturels conventionnels. C'est pourquoi on les étudie dans cette capacité qui est la leur de détourner et de reformuler le récit de la ville, par le biais du langage esthétique engagé.

⁴²⁴ « Résorber la vacance pour habiter la ville - Écologie humaine »..., *op. cit.*

⁴²⁵ Mike FEATHERSTONE, *Consumer Culture and Postmodernism*, SAGE Publications, 2007.

4.5 Conclusion de la partie II

4.5.1 Faire resignifier la pratique de l'engagement citoyen

Un front culturel subversif semble se dessiner de nos jours. Or l'art se proclamant politique et militant s'expose à la simplifier la cause pour laquelle il lutte, et de sous-estimer sans doute la fluidité des sources de pouvoir. En acceptant la non-dualité du pouvoir (eux-nous) et en exploitant le pouvoir *soft* de l'art, il se rend capable d'influencer (selon Rancière, Nye et Jelinek). Le microscopique et l'incrémental, l'interaction directe, la réciprocité, la décentralisation et la non-adhérence à un courant fondamental – caractéristiques de cette ère poststructurelle – se mettent en marche pour redéfinir la pratique artistique citoyenne et politique au quotidien. La pluralité de voix est capable de contester les sources de pouvoir et du discours dominant, soutiennent Arendt et Mouffe. La résistance au pluriel, selon Foucault, fait circuler le pouvoir et se sert de l'art et de l'expérience esthétique comme action. Le pouvoir *soft* de l'art réside en son potentiel de nous rendre actifs/acteurs, non pas par le fait de le contempler et d'en devenir conscients, mais par le fait de s'impliquer consciemment et au quotidien dans l'environnement qui nous entoure.

Une nouvelle forme de militantisme ou activisme déplace la dichotomie politique-citoyen. Ce qui est politique s'étend au-delà d'une conception normative. Les pratiques artistiques, comme les pratiques politiques selon Arendt, s'occupent de transgresser certaines normes et portent ainsi un pouvoir émancipateur. Aussi, pour comprendre nos terrains, nous nous sommes appuyée sur l'idée gramsciste que, la lutte de classes commence par la réappropriation de l'espace public ; enfin Harvey nous a permis de comprendre cette lutte de classes commence dans les villes.

Même s'il a été toujours fait preuve d'un caractère participatif et coopératif, nous avons perçu un tournant de l'activisme des dernières décennies vers le constructif, et moins vers le contestataire et militant. En même temps, un intérêt accru pour l'interactionnel, le relationnel, l'attention sur l'éthique et l'anthropo-politique dans l'art facilite la

convergence entre artistes, chercheurs et militants pour un changement sociopolitique. Un investissement dans l'espace fait partie du travail du renouvellement relationnel de ces cercles d'activistes. Des nouvelles pratiques de réappropriation, de citoyenneté et de démocratie se travaillent en lien avec le territoire, et réaniment le répertoire d'action artistique et citoyenne.

4.5.2 Circonscrire la notion de l'artivisme

Cette partie nous a permis de rendre brièvement compte des évolutions dans l'art dit politiquement engagé, en tentant de circonscrire la notion d'art activiste. L'art contemporain partage les préoccupations des communautés d'acteurs civiques et développe aussi sa propre résistance à la conjoncture politico-sociale de l'époque en se questionnant lui-même et ses institutions. On a mentionné qu'en raison d'un contexte politique assez polarisé pendant les dernières trente années du XXe siècle – entre les désirs de la classe politique néolibérale qui s'installe au pouvoir et les désirs de changement de la société civile qui se radicalise –, les luttes sociales deviennent des stratégies culturelles. L'art ne peut pas se séparer de son contexte social, l'art est commun et il est donc politique.⁴²⁶

La dernière moitié du XXe siècle représente une sorte de période d'essai pour l'art activiste qui entend arriver à des résultats politiques manifestes. À l'aube de la deuxième décennie du XXIe siècle, l'art qui vise à contester activement l'ordre social a continué de susciter la controverse et à se confronter à des résistances. Souvent, les historiens considèrent que le contenu politique de l'art visuel est devenu beaucoup plus spécifique et envahissant depuis le début des années de la mondialisation. On a tenté un parcours plus ou moins chronologique pour tenter de retracer l'évolution de l'art engagé et activiste, résultat de son contexte socio-politique en changement constant.

La complexité du formalisme moderniste est apparue contrastée par rapport à la

⁴²⁶ Hannah ARENDT, *La crise de la culture: huit exercices de pensée politique (par) hannah arendt. Trad. de l'anglais ss la direction de patrick levy..., op. cit.*

mixité éclectique du postmodernisme. L'esthétique postmoderne cherche le public et le met au centre de l'œuvre.⁴²⁷ Certaines vagues, particulièrement celle de l'art conceptuel, ont marqué la direction que prenait l'art, ayant pour résultat une conception élargie de la notion de l'art et l'esthétique, mais aussi de l'activisme et de la participation. Un criticisme institutionnel, qui a commencé par un rejet du modernisme artistique et qui s'est élargi à toute représentation des entités dominantes, a voulu démocratiser l'art en le faisant sortir des musées et sortir des institutions considérées « hiérarchissantes », le dématérialiser et le mettre dans les espaces quotidiens. La *situation* se présentant comme un moment où la créativité, le jeu, la liberté, le désir, les passions s'expriment, l'Internationale situationniste a cherché à systématiser ces situations en quête d'un nouveau projet de vie sociale et urbaine. Ses théories et pratiques ont été réappropriées, se sont prolongées et se sont actualisées dans les milieux *activistes* des années qui ont suivi. Les années 70 ont montré la capacité de l'art d'abandonner toute question de forme. Les interventions, happenings et actions diverses amplifient la conception des actions artistiques en ajoutant des outils d'action militante. Ainsi, art (et on note toujours que cette expression n'est pas aussi unifiée qu'elle le sous-entend) et activisme se nourrissent l'un de l'autre pour évoluer dans leurs manières de mettre en cause la direction qui prenait la société.

La critique postmoderne considère le changement social comme un idéal irréalisable justement parce qu'elle rejette la conception qu'un certain moment historique ou sujet social (tel que « le prolétariat » dans la philosophie marxiste) soit la cause du changement révolutionnaire, l'idée de collectivisme semble naïf.⁴²⁸ Malgré cette critique, on peut quand même identifier les vagues d'activisme *grassroots* et de protestation qui ont

⁴²⁷ Nous pensons à l'essai de Roland Barthes, *La mort de l'auteur* de 1967. Barthes tenait que le lecteur devrait séparer le texte de son auteur afin d'en libérer le plus d'interprétations. En enlevant l'*autorité* à l'auteur et en le nommant un scripteur, l'œuvre écrite devient libre. Elle peut se lire et se relire de façons différentes. C'est cette multiplicité d'interprétations, de cocréations d'œuvres d'art, d'apports qui déterminent la ligne du postmodernisme dans l'art et la philosophie. Mentionnons aussi le texte de Foucault de 1969, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, qui reconsidère aussi la relation entre le texte, l'auteur et le lecteur comme cocréateur. Áron KIBEDI VARGA, « Le récit postmoderne », *Littérature*, 77-1, 1990, p. 3-22.

⁴²⁸ Blake STIMSON et Gregory SHOLETTE (éd.), *Collectivism after modernism: the art of social imagination after 1945*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 2007.

caractérisé les années 1960 et 1970 comme une période stimulante d'évolutions dans les formes de participation sociale et de lutte contre les inégalités sociales, politiques et économiques par le biais des outils culturels et artistiques. Le climat artistique et politique particulier a produit cette forme d'art activiste, étroitement engagé avec son public, de nature transitoire, interdisciplinaire et hybride.

Les techniques d'approche évoluent, aussi bien que les publics-cibles, et parallèlement, l'extension des cercles de pouvoir des cercles artistico-activistes. Les mouvements d'action *artiviste* s'internationalisent, élargissent leur influence et leur coopération. L'essor de l'art activiste dans la dernière décennie du XXe siècle rend peut-être compte d'un besoin de réinvention de la part à la fois de l'art et de l'activisme. L'action politique et l'action artistique ont plusieurs fois partagé des moments dans l'histoire récente.

Loin de seulement se rencontrer périodiquement, on soutient que les domaines de l'art, de la politique et des mouvements sociaux se trouvent en constante interaction, leurs frontières se touchant et s'effaçant tant dans la pratique que dans la théorie. En particulier pendant le XXe siècle, l'idée de l'art d'avant-garde a parfois occupé une place conséquente dans l'analyse des rapports contemporains entre l'art et la politique. Ce fameux désir de rupture des habitudes dans les deux domaines a eu pour effet de bouillir les limites entre les deux champs. En outre, les théoriciens observent comment l'expression des sujets politiquement sensibles par les artistes d'avant-garde a permis au mouvement d'avant-garde artistique de jouer un rôle constructeur et transformateur dans la vie politique des citoyens occidentaux. La vague avant-gardiste voulant rapprocher l'art des questions de la vie quotidienne et, plus tard, de faire de l'art un processus partagé de création de situations acquiert davantage de pertinence dans ce que l'art apporte au réel. L'art pragmatique, ou encore l'art et les pratiques culturelles engagées qui agissent à l'extérieur de la culture dominante (*off*, pour continuer avec la notion de Vivant⁴²⁹) pour la contester ont tendance à être reprises et reproduites par les institutions d'art comme les musées et les galeries

⁴²⁹ Elsa VIVANT, *Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines...*, *op. cit.*

(institutions *in*). Certaines pratiques artistiques se mêlent aux pratiques quotidiennes comme dans les happenings de Kaprow ou le discours de Beuys sur la construction (ou *structure*, selon lui) sociale et pas forcément politique.

4.5.3 La difficulté du terme de l'artivisme

Les mouvements auxquels on s'est intéressé tout au long de cette partie ont pour effet de « pousser l'art à sa limite de reconnaissance et de le faire coïncider avec une puissance de vie »⁴³⁰ selon de nouveaux moyens de se problématiser et de problématiser son contexte d'espace-temps, ses créateurs, ses récepteurs. L'insertion de l'artiste engagé dans une cause ou une communauté lui fournit d'une base de sécurité et de solidarité, nécessaire pour solidifier le travail de construction du front culturel de la cause. Plus on apprend à comprendre le travail (en tant qu'action et en tant qu'expérience) mieux on sait s'en servir ou s'en déprendre quand il le faut. Cet argument nous pousse à comprendre la qualité artistique des pratiques d'urbanisme éphémère et collaboratif, et même à prendre une distance vis-à-vis de la notion même d'*art* pour contempler des formes hybrides et des assemblages de créativité sociopolitique. Autrement dit, on cherche à les considérer et à les confirmer comme des actions à portée esthétique, en prenant en compte, bien entendu, que l'art n'a pas de monopole du créatif et des usages créatifs des matériaux et des espaces. Si l'art et l'esthétique sont partout et nulle part, les expériences sont faites par des artistes professionnels mais aussi par d'autres acteurs culturels qui ne le sont pas.

La question de l'artivisme reste difficile à cerner. Pour se redynamiser en tant que pratique, continuer à travailler son efficacité et rester proche de propos esthétiques, l'artivisme a dû par moments s'appeler différemment. Se déprendre du nominatif d'artiste pour adopter celui de travailleur culturel, pour ensuite se faire reconnaître en tant qu'artiste par les institutions artistiques qui en avaient auparavant rejeté le genre, fait partie de la trajectoire de ces acteurs qui s'intéressent autant à l'expérience esthétique qu'à transformer

⁴³⁰ Fernando do Nascimento GONÇALVES, « « Non-art » au musée ou revisiter les enjeux des pratiques artistiques urbaines contemporaines », *Societes*, n°115-1, 26 juin 2012, p. 51-63.

le système actuel. Le propos reste pourtant le même : faire usage de la dimension cognitive de l'art contribuer à ou même provoquer du changement en faisant usage de l'expérience esthétique (et donc cognitive) de « l'art ». Que ce soit de l'art défini par l'artiste, par l'institution ou par les personnes qui en font l'expérience de ces œuvres actés, le fait que ce soit de l'art à certains moments⁴³¹, fait reconnaître le travail d'artisanat dans ces objets/projets culturels. Pour cette raison, le terme d'*artivisme* nous semble pertinent, également malléable et à reconnaissance variable, il nous permet de focaliser l'attention sur l'*actif*, le *performatif*, la partie prenante, l'æffect dans ces projets de revendication, s'agissant en fin de compte d'un projet d'*empowerment* collaboratif. Nous voyons l'urbanisme intermédiaire déployé dans nos cas d'étude comme de l'*artivisme* au sens le plus actuel du terme, où sont à l'ordre du jour de l'agir politique l'expérience d'individuation et de communautarisation de l'espace public et privé – que ce soit de façon matérielle ou virtuelle –, aussi bien que les questions de gouvernance et de pouvoir de l'*usager*.

Un deuxième volet de l'artivisme réside dans le fait qu'on peut le considérer comme une *forme de vie*. Bien que nombreux artistes ne se disent pas travailleurs (et vice-versa, des travailleurs culturels ou sociaux ou entrepreneurs sociaux ne se considèrent pas comme artistes), le travail créatif, en indépendant, associatif et en structure libre est bien une forme de vie qui s'associe à un modèle économique de *services* (peut-être ce modèle se répand-il globalement dans tous les domaines). Ce modèle poursuit certes le rêve du travail indépendant mais il se heurte à la réalité du travailleur précaire. Le modèle du travailleur temporaire devenu permanent est celui auquel sont confrontés les artistes et les travailleurs culturels, qu'ils fassent ou non du travail sur ce qui est conventionnellement reconnu comme « politique ». À prendre acte de ce que l'art est un ensemble de ressources et de pratiques, les artistes peuvent refléter le monde tel qu'il est mais aussi réimaginer le monde tel qu'il pourrait être. Il semble les artivistes que nous observons dans ce travail vont un pas en avant en tentant de faire de leur *art* une forme de vie. Les formes d'artivisme interstitiel, vernaculaire, intermédiaire, urbain font partie aujourd'hui de la typologie de la

⁴³¹ Qu'il puisse fonctionner comme de l'art, comme l'examine l'esthétique analytique de Nelson GOODMAN, *Langages de l'art...*, *op. cit.*

protestation et d'enquête sur la façon dont les gens agissent en public ensemble, formant des collectivités, s'exprimant politiquement par l'investissement sur un lieu commun.

Après avoir jeté les bases d'un urbanisme plus collaboratif et malléable dans la première partie, nous avons ici tenté de faire état des actions qui se mènent sur ce terrain et comment elles s'y adaptent parcourant les orientations idéologiques qui les guident ou qui peuvent les éclairer. On observe comment les désirs de société reflétés à travers l'activisme sont aussi des désirs de vie en ville. À plusieurs moments, des idéologies se rencontrent dans les différents mouvements, se partagent et sont à la naissance plus tard d'autres actions conjointes. La pratique se fait de plus en plus hybride, aussi bien que la théorie. La pratique artistique devient action collective, l'action collective se rapproche de la sphère publique ; quand elle est dans la sphère publique, elle devient militante ou activiste ; en étant activiste, elle se juxte d'autres disciplines et s'implique dans son terrain ; en s'impliquant dans son terrain – très souvent la rue et donc la ville – urbaine, elle devient participative, démocratique et se retrouve dans le discours du projet urbain. Cette partie a voulu montrer en quoi l'artivisme, pratique collaborative, éphémère, débrouillarde et d'engagement partagé, repose aussi sur une conception socio-politique de la portée de l'art et de l'esthétique. Dans le deuxième chapitre de cette partie, on a tenté de construire un cadre théorique de l'artivisme urbain incluant des termes liés à la pratique et à la théorie de l'art sociale et politiquement engagé. Et notre espoir réside en ce que notre corpus se comprenne maintenant mieux comme un assemblage de formes d'action créative, propositive, de construction de microgouvernances urbaines ouvertes, dérivée de cet art engagé et de ses déclinaisons en situations créatives/esthétiques de socialisation et de réappropriation.

Les projets des collectifs émergents de l'urbanisme temporaire que nous regardons font émerger une vague d'acteurs héritiers des artistes *off* et des squatteurs artistiques précaires qui, libres du stigmate du squatter illégal et précaire, se spécialisent dans la création et le maintien de tiers-lieux temporaires au sein des villes. Nous détectons une cause sociopolitique derrière ces projets d'insertion temporaire sur un territoire. Le ludique, l'expérimentation et l'action constructive, pierres angulaires de cette démarche

questionnent la norme et élaborent des alternatives plutôt que des discours ou des actions coercitives. De par leurs activités de gestion des lieux, d'aménagement des espaces, de création d'animations et événements, de négociation avec les différentes parties prenantes autour du lieu, les professionnels commandités de l'occupation temporaire rassemblent au jour le jour, de façon incrémentale, le savoir-faire nécessaire pour donner vie au tiers-lieu éphémère. Leur ambition de jeunes professionnels idéalistes et soucieux des enjeux sociétaux est à la fois de transformer les espaces abandonnés de la ville en espaces d'action créative mais aussi d'utiliser les capacités d'une communauté mixte pour nouer le tissu social. Cela montre des façons renouvelées d'aborder la demande d'une vie urbaine bondissante et résiliente.

PARTIE III : Les Grands Voisins et *Assemblée*

PARTIE III : Les Grands Voisins et *Assemble*

Chapitre 5 : Les Grands Voisins : de l'urbanisme intermédiaire, esthétique et participatif

Les Grands Voisins est le nom d'un projet conçu par la mairie du 14^e arrondissement de Paris comme un espace informationnel indépendant pour la population locale et une opportunité d'espace pour des petite structures et associations parisiennes. Ce projet d'aménagement et d'occupation temporaire attendait sa transformation en quartier de ville. En deux ans, Les Grands Voisins est devenu un endroit de référence de façons pour réfléchir sur les façons de vivre et de construire autrement en ville. Il représente un projet intermittent réussi ; son fort potentiel de récupération par la population locale lui donne de grandes chances d'être répliqué dans d'autres endroits.

Dans l'observation participante qu'on a menée sur le site, on a cherché à s'insérer dans l'équipe de travail de *Yes We Camp*, l'association la plus visible sur l'occupation temporaire de cet ancien hôpital, et celle qui est chargée de rendre l'espace accueillant non seulement dans l'aspect physique mais aussi dans le maintien de dynamiques de socialisation et de création d'un espace commun dans lequel le public et les résidents peuvent faire expérience des différentes activités et dynamiques de création du lien. Dans cette partie on explorera le contexte de création de l'espace ainsi que du collectif *Yes We Camp*, le collectif, son positionnement, ses stratégies, ses attitudes et ses actions en interne.

5.1 L'occupation et la transformation de l'hôpital Saint-Vincent-de-Paul

Le nom « Les Grands Voisins » est peint en grandes lettres blanches et farfelues sur un mur à gauche de l'entrée, avec un panneau décrivant brièvement la mission du projet : « [...] En attente de sa transformation en nouveau quartier de ville, ce site de quatre

hectares au cœur de Paris devient à la fois un parc public animé, un lieu de production artistique, un centre d'hébergement social et une pépinière de jeunes entreprises et associations. » Une fois passé le poste de sécurité re-décoré à l'entrée et le magasin local d'occasion, la Ressourcerie Créative, le site se présente comme un petit village piéton et ludique, invitant les visiteurs à trouver leur chemin à travers une carte répertoriant toutes les organisations résidentes et les entrepreneurs sur place. Un éventail d'éléments tels que des chaises en bois à l'extérieur, des tables et des installations colorées conduisent au bâtiment le plus animé de ce village temporaire où la plus grande partie de la socialisation a lieu, La Lingerie, le café / bar / restaurant local cogéré par trois organisations gérant Les Grands Voisins. En passant par une grande terrasse couverte et à travers d'anciennes portes vitrées, on entre dans La Lingerie, qui comprend une spacieuse salle avec un plafond haut, des meubles bricolés et des touches décoratives en forme de linge, un bar en L, trois zones adjacentes, chacune fournissant sa propre ambiance - une petite salle tapissée pour une ambiance plus intime, une pièce avec un piano disponible pour tous ceux souhaitant en jouer et une plus grande avec des canapés qu'on peut fermer avec des rideaux pour des réunions de travail – enfin, un grand tableau noir annonçant le programme hebdomadaire des activités et des événements ouverts à tous, visiteurs ou résidents. Un petit couloir aboutit à un escalier peint avec une bande jaune indiquant « accès restreint » et qui monte aux bureaux de l'association *Yes We Camp*.

Le site hospitalier Saint-Vincent-de-Paul couvre une surface de 3,4 hectares, il a fermé ses portes en 2011 pour des raisons économiques. Acquis par la Mairie de Paris et par l'Établissement public foncier d'Ile-de-France et, avec la mairie du 14^e arrondissement, sa transformation fut actée de commencer début 2017 à construire un nouveau quartier de ville écologique avec 600 logements d'ici 2020. Ce programme à moyen terme devait laisser l'espace vide pendant au moins une période de 3 ans, et en considérant le coût qui découlerait de la décision de laisser un espace urbain d'une telle dimension vide pendant une longue durée⁴³², la maire de l'arrondissement, Carine Petit, et son équipe décidèrent

⁴³²L'association Plateau Urbain a estimé que le site vide de Saint-Vincent-de-Paul allait coûter environ 1 million d'euros de charges par an à la Mairie de Paris. Carine PETIT et

en 2014 d'ouvrir l'espace au public afin de le rendre *utile* et *vivant* le temps d'un aménagement qui n'allait aboutir que fin 2017. Considérant que ce serait le projet « phare » des élus de la mairie du 14^e arrondissement, ils avaient aussi le propos de préparer, de familiariser et d'inclure les citoyens au projet futur. « Une des façons de vouloir participer, d'avoir un intérêt, dans le sens constructif, positif c'est aussi qu'on puisse y retourner à nouveau [...] » affirme Mme. Petit.⁴³³ Ensuite, l'équipe de la maire avait montré un intérêt à l'idée de pouvoir ouvrir cet espace, plutôt qu'à des usages purement culturels et artistiques, à l'expérimentation des idées émergentes dans l'économie sociale et solidaire ; elle souhaitait donner à un ensemble de porteurs de projets et de petits entrepreneurs l'opportunité de s'installer, d'échanger et de créer différents projets dans le cadre d'une occupation temporaire.

L'association de réinsertion sociale AURORE a été la première invitée à occuper cet espace pour accueillir des personnes vulnérables ou en situation d'urgence. En 2012, elle a été choisie comme l'association locataire principale du site, à titre gratuit. Pour son fonctionnement sur place, l'organisation a reçu une subvention de l'État lui permettant de couvrir la moitié de ses dépenses annuelles. Afin de couvrir l'autre moitié et en respectant les souhaits de l'administration du 14^e arrondissement, la prochaine étape consistait à ouvrir l'espace à l'expérimentation et à incorporer une combinaison d'initiatives d'économie sociale et alternative sur place. C'est ainsi que l'association Plateau Urbain s'est intégrée au projet en 2015 comme la pièce technique clé pour faire aboutir un modèle d'occupation temporaire du site Saint-Vincent de Paul. L'association allait s'occuper d'inventorier l'espace utilisable, de gérer la réhabilitation des bâtiments à occuper, de calculer le coût des charges pour arriver avec l'association AURORE à un prix de location bas pour ensuite lancer des appels à candidatures, sélectionner et accompagner les différents porteurs de projet qui allaient occuper les espaces. Finalement, pour rendre l'espace attractif au public, Mme Petit s'est intéressée à *Yes We Camp*, une équipe d'architectes polyvalents de Marseille qui se consacrait à la fois à la conception, à la production des espaces créatifs et

LANGLOIS, AMANDINE, « Interview d'Amandine Langlois à Carine Petit, maire du 14^e arrondissement à Paris ».

⁴³³ *Ibid.*

à la gestion d'activités de création d'une communauté et de l'identité du site.

De ce fait, les trois structures, AURORE, Plateau Urbain et *Yes We Camp* se sont incorporées à la fin de 2014 comme les structures pilotes du projet d'occupation temporaire du site Saint-Vincent-de-Paul et ont trouvé un nom pour ce grand projet d'expérimentation en ensemble qui allait symboliser la dynamique qu'ils souhaitaient mettre en place. Ils ont décidé que « Grands » allait faire allusion à la taille du site en même temps qu'à la longue histoire de l'ancien hôpital de maternité ainsi qu'à un esprit d'ouverture, de solidarité et d'hospitalité, alors que « Voisins » renvoie à l'idée de proximité, d'amicalité, de partage et de rencontre des personnes, de nouvelles possibilités d'usages et d'activités.⁴³⁴ C'est ainsi que Les Grands Voisins, un espace temporel expérimental à Paris accueillant des personnes en situation d'urgence ainsi que des initiatives sociales et solidaires, des créateurs, des artisans et des artistes, a ouvert ses portes au public le 25 novembre 2015.

Les trois associations ont réfléchi à la question du commun et à créer un lieu de vie, de travail et de cohabitation et ont alors décidé de concentrer leurs efforts sur la construction et l'entretien d'une série de processus de voisinage qui favoriseraient la coexistence entre les occupants du site et qui contribueraient à un effet égalisateur qu'ils considéraient encore difficile d'obtenir ailleurs dans Paris ou dans les villes actuelles. « Il y a aussi tout le travail sur l'imaginaire des endroits », d'après Aurore Rapin, coordinatrice générale du site chez *Yes We Camp*, qui considérerait encore difficile de trouver des lieux dans Paris avec ce même esprit de liberté à l'expérimentation et qui ne gravitent forcément pas autour d'une logique de consommation. D'après *Yes We Camp*, l'idée était de créer un espace différent des espaces publics existant dans Paris et en même temps un espace favorisant l'échange et la mise à l'épreuve d'idées, tant pour le public et les résidents que pour les associations pilotes. Ce travail de conception et de concertation s'est fait en incluant les associations locales et entreprises qu'il y avait déjà sur le site, ainsi qu'avec les résidents.

⁴³⁴ PLATEAU URBAIN, « Meet-Up Urbanisme Temporaire ».



⁴³⁵Le site des Grands Voisins où travaillent environ 1000 personnes, 600 y habitent et circulent environ 500 à 1500 visiteurs par jour.⁴³⁶

Accueillant, utile et inclusif sont trois mots clés souvent employés par l'équipe de gestion des Grands Voisins. Tel que l'exprime leur site web⁴³⁷ et tel qu'il est mentionné dans différents entretiens avec le staff, les trois associations de pilotage des Grands Voisins cherchent à cultiver un nouvel espace public qui se caractérise non seulement par le mélange des utilisations, mais aussi par la recherche d'une autre façon de vivre la ville et de susciter des opportunités pour que différents publics se rencontrent. Les trois structures, l'Association AURORE, Plateau Urbain, et *Yes We Camp*, coordonnent des activités destinées à des publics variés. Ils veulent inclure tout d'abord le public habitant sur place qui est premièrement un public économiquement précaire ou éloigné de l'emploi, ensuite aux habitants de l'arrondissement, et finalement aux familles, aux seniors, aux jeunes Parisiens en général.

Au quotidien, l'association Plateau Urbain accompagne des porteurs de projets postulant pour occuper temporairement les lieux des Grands Voisins dans la demande de

⁴³⁵ T. SCHEPMAN, « Les "Grands voisins", village solidaire et fertile en plein Paris - Oui ! Le magazine de la Ruche Qui Dit Oui ! » *op. cit.*

⁴³⁶ « Modèle économique – Les Grands Voisins », <http://lesgrandsvoisins.org/leprojet/modele-economique/>.

⁴³⁷ « Les Grands Voisins – Fabrique de biens communs », <http://lesgrandsvoisins.org/>.

conventions d'occupation temporaire nécessaires qui leur permettront de tester et de développer leur activité professionnelle sur place. Plateau Urbain s'occupe de trouver des occupants temporaires, principalement dans le domaine des arts, de la culture et de l'entrepreneuriat social, dans des espaces non affectés. Créée en 2013, cette association a développé une expertise en remplissant les espaces urbains vacants avec des projets temporaires d'entrepreneuriat social, culturel, artistique ou solidaire. Ils partent du fait qu'il y a une grande quantité de friches en région parisienne qui attendent des projets de développement et de ce qu'il y a une forte demande d'espaces par des petites structures et des prix d'immobilier pour la plupart inaccessibles pour ces organisations. Le fait d'utiliser des espaces non affectés comme des espaces d'expérimentation temporels, à bas prix, permet d'exploiter de nouvelles possibilités d'usage et remplace le paiement du gardiennage et d'entretien pour un espace vide. Simon Laisney, directeur et fondateur de l'association affirme qu'en faisant la connexion entre le monde des grandes immobilières et le monde associatif et de l'économie sociale et solidaire en Ile de France ils s'affrontent et résolvent trois difficultés : premièrement, celle de l'existence des espaces vacants pendant une période étendue ; deuxièmement, celle de soutenir à des petits entrepreneurs et à la création d'entreprises tout en cherchant, troisièmement à proposer une manière plus dynamique de programmer la ville pour qu'elle soit plus proche des habitants.⁴³⁸ Concrètement, leur travail peut résider en la définition des prix à payer par les porteurs des projets, parler et convaincre les différents propriétaires et les institutions gérantes du lieu – le Conseil d'aménagement et de l'intérieur notamment – et faire le lien entre les différents acteurs pour constituer une occupation temporaire en Ile de France. En plus du co-pilotage des grands axes du projet, sur les Grands Voisins, ils s'occupent de gérer l'occupation temporaire des 250 structures associatives, tant en ce qui concerne leur admission et leur installation sur le lieu que dans la mise en norme et la maintenance technique de l'espace occupé. Leur choix d'admission des occupants des Grands Voisins se fait en fonction de ce qu'ils considèrent que peuvent apporter les différents porteurs à l'ambiance animée, engagée et amicale du lieu et au projet global des Grands Voisins en tant qu'un projet se

⁴³⁸ L'ATELIER CENTRE DE RESSOURCES REGIONAL DE L'ESS, *Plateau Urbain : faciliter l'accès à des bureaux vacants pour le secteur culturel et associatif* - YouTube, Youtube, 2016.

voulant inclusif, solidaire et attirant pour les parisiens.

De son côté, l'association AURORE se spécialise dans l'hébergement d'urgence, l'insertion, le soin et la santé. L'intérêt de l'association est de mettre à l'abri des publics qui sont en situation de grande précarité. La structure gère actuellement environ 200 sites d'hébergement d'urgence en Ile de France. Sur le site des Grands Voisins, elle s'occupe de l'accueil des hébergés d'urgence et gère un programme de création d'emploi, d'insertion pour les hébergés et s'occupe également de l'accueil des structures associatives et entrepreneuriales résidentes en faisant le suivi de la gestion financière, technique et administrative du site. Avec *Yes We Camp*, ils coordonnent ensemble la communication externe et interne et, ce qui est le plus intéressant pour ce travail, ce qu'ils appellent « l'animation de la communauté des Voisins ».⁴³⁹

5.2 À l'intérieur de Yes We Camp

Comme pour Plateau Urbain, l'initiative de *Yes We Camp* est née de l'idée de « s'occuper des espaces abandonnés dont la ville n'arrive pas à prendre soin »⁴⁴⁰. Sur son profil chez helloasso.fr, *Yes We Camp* se définit comme « [...] un rassemblement de personnes unies par l'envie de créer, intervenir dans l'espace urbain, susciter des rencontres, expérimenter, partager, révéler des points de vue et donner le goût à chacun d'investir les espaces qu'il pratique au quotidien. »⁴⁴¹ Le collectif est né en 2013 à Marseille, lorsqu'un groupe d'architectes, urbanistes, artistes, charpentiers, jardiniers et bricoleurs bénévoles se sont réunis pendant les événements qui s'organisaient autour de la ville, qui avait été élue Capitale Européenne de la Culture cette année-là et se préparait à recevoir une forte affluence de touristes. Les fondateurs, l'artiste et designer Éric Pringels et l'architecte et artiste Olivier Bedu ont eu l'idée de faire un camping pour accueillir des

⁴³⁹ ASSOCIATION AURORE, PLATEAU URBAIN et YES WE CAMP, « Livret d'Accueil Les Grands Voisins ». Livret d'accueil des Grands Voisins.

⁴⁴⁰ Elena, Manente dans Zazie TAVITIAN, « Le projet fou des Grands Voisins dans le 14e : logements sociaux, bar-restaurant, serres et camping... »

⁴⁴¹ YES WE CAMP, « YES WE CAMP | HelloAsso », <https://www.helloasso.com/associations/yes-we-camp>.

touristes et, simultanément, de profiter de l'espace de l'Estaque au nord de la ville. Le projet de camping s'est converti en un village éphémère alternatif et artistique qui y est resté pendant sept mois, après lesquels le collectif a attiré l'attention des différentes municipalités – notamment la Mairie du 14^e à Paris – et a reçu des commandes publiques pour des projets divers d'intervention temporaire dans l'espace urbain tels que l'aménagement de friches pour les ouvrir au public, la création de lieux de convivialité pour des biennales et des festivals, entre autres.

En gardant la même envie d'investir et d'ouvrir des espaces urbains délaissés au public, le collectif a passé l'année 2014 à formuler le statut, la mission et l'identité de l'association. Pendant l'été de cette année-là ils ont été invités à ouvrir au public une friche clôturée à Aubervilliers pour y créer un espace récréatif en aménageant le lieu et en créant un programme d'activités avec et pour les habitants ainsi que de jeter les bases pour que les habitants continuent à investir le lieu de façon durable après le départ du collectif. L'année d'après, en préparation pour l'occupation de Saint-Vincent de Paul à Paris, ils ont fait une résidence dans les Cévennes pour la création d'une épicerie de village qui, en plus de produits de première nécessité, de boissons et de nourriture, proposerait des animations diverses, tels que des banquets ouverts, du cinéma en plein air et des ateliers dans un endroit où l'épicerie la plus proche était à 30 minutes en voiture. Le mélange d'usages, de publics, un accueil chaleureux et des espaces conviviaux bricolés par les habitants se sont mués en des marques identitaires du collectif, qui a choisi de travailler en s'orientant « sur les questions du vivre ensemble, en concevant et en construisant des espace-temps qui le favorisent »⁴⁴².

La maire du 14^e, Carine Petit, ayant connu le travail de *Yes We Camp* à travers sa cousine qui était bénévole lors du camping de 2013, a exprimé le désir de trouver un porteur de projet pour aménager l'espace parisien et le rendre agréable et ouvert au public. Au moment où ils ont accepté l'invitation de la Mairie du 14^{ème} arrondissement à Paris de venir co-piloter un projet d'occupation temporaire qui incluait le réaménagement et l'ouverture

⁴⁴² Aurore RAPIN et LANGLOIS, AMANDINE, « Interview d'Amandine Langlois à Aurore Rapin - Yes We Camp ».

au public d'un hôpital de 3,4 hectares dans le quartier de Port Royal, le collectif s'est mis à réfléchir avec les deux autres associations pilotes, l'association AURORE et Plateau Urbain, à la façon de transformer cette friche en un espace qui pourrait accueillir des publics variés, et en même temps de créer une dynamique de voisinage et de partage entre les structures et les personnes qui y résident. En juillet 2015, *Yes We Camp* s'est donc intégré au projet de l'ancien hôpital Saint-Vincent-de-Paul, à la gestion du site à côté de l'association AURORE, qui était déjà installée avec ses bureaux et un centre d'hébergement de 300 personnes.

Afin de se procurer les moyens de participer au projet, le collectif a posé un dossier de demande de subvention à la Mairie de Paris avec l'aide de l'association AURORE et de la mairie du 14^{ème} arrondissement. En parallèle ils préparaient un projet pour lequel ils avaient été payés. Ce projet finalement n'a jamais abouti, et bien qu'avec le moral bas, suite aux demandes de la mairie du 14^{ème} de commencer à préparer le site en leur assurant qu'ils auraient la subvention, ils ont commencé les travaux à Saint-Vincent-de-Paul avec leurs propres moyens. Nonobstant, l'appel d'offre a été rejeté au conseil de Paris, au motif d'un soupçon de manque de transparence du fait qu'il était en dehors des procédures normales d'appel d'offre du gouvernement municipal.⁴⁴³ À ce stade-là, *Yes We Camp* avait déjà dépensé 60,000 euros dans les travaux et une partie importante de ses membres étaient déjà installés sur le site, où ils travaillaient et logeaient en même temps. Ils ont réfléchi à la façon de procéder. S'ils continuaient, ils devaient couper le budget mais toujours garder une quantité minimum pour pouvoir aménager et ouvrir le lieu. L'association AURORE a accepté de repousser la date de paiement du loyer pour qu'ils puissent continuer à fonctionner. Finalement la subvention promise n'est jamais venue et *Yes We Camp*, étant déjà installé sur le site, s'est résolu de continuer. L'équipe avait envie de continuer et, avec la gratuité de l'utilisation des espaces, ils prévoyaient de faire rentrer de l'argent en vendant des boissons au bar qu'ils avaient restauré. « S'il n'y a pas de marché ou de subventions, on le fera parce que ça nous fait plaisir et pas parce qu'on doit le faire quoi. [...] Cela nous a vachement enlevé de pression aussi le fait de ne pas avoir la subvention »⁴⁴⁴, dit Aurore

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*

Rapin, par rapport au fait d’opter pour l’autofinancement. En l’espace de quelques mois, *Yes We Camp* et ses bénévoles ont entrepris de petites transformations physiques de différents espaces et des aménagements simples avec l’ingénierie du fait-à-la-main et du recyclé qui s’est avérée à la fois un choix et une nécessité. Des changements de rideaux et des lumières, du parquet flottant, du nettoyage et un peu de peinture leur ont suffi pour rendre ces espaces plus accueillants. L’association a conservé son état d’esprit et son *modus operandi* avec les habitants en créant un système de bénévolat et en faisant des appels à collaboration avec des associations de quartier et des écoles techniques de la région parisienne. C’est ainsi que l’ancienne lingerie est devenue le café/bar, épicerie du lieu, la médiathèque est devenue un espace pour des ateliers corporels, un espace jouxtant les bâtiments est devenu le camping et une cour s’est transformée en amphithéâtre. Nicolas Détrie et Aurore Rapin mentionnent qu’un intérêt du collectif était de faire mélanger des structures et des publics qui n’iraient pas ensemble forcément.⁴⁴⁵ Dans un style simple mais vivant, ils ont créé aussi des espaces extérieurs confortables et dynamiques avec du matériel de récupération, espérant ainsi favoriser les rencontres, la mixité d’usages et d’expérimentations sur le site temporaire. Une programmation quotidienne d’évènements et d’activités offertes gratuitement ou à des bas prix conduits avec la mission de faire participer le public au procès et aux contraintes de la transition en projet d’écoquartier, mais aussi (et surtout, d’après les membres des associations pilotes) d’essayer de faire tomber les barrières d’exclusion entre habitants du quartier, les résidents d’urgence, les associations résidentes et d’autres visiteurs.

5.2.1 *Modèle économique*

Les conditions d’occupation temporaire du site Saint-Vincent de Paul signalaient que l’association AURORE, en tant que locataire principale du site, allait pouvoir disposer des lieux gratuitement et à partir de 2016 allait devoir prendre en charge les différents frais liés au fonctionnement du site. Au début du projet, en 2015, l’association a aussi pris en charge une étude faite par l’association Plateau Urbain, qui l’a accompagnée dans la mise

⁴⁴⁵ Nicolas DETRIE et Juan LOPEZ-ARANGUREN, « Interview de Juan López-Aranguren à Nicolas Détrie - Yes We Camp ».

en disposition des lieux à utiliser temporairement. Outre une somme allouée par l'État à AURORE en raison de la création des espaces d'hébergement d'urgence (ce qui permet de payer la moitié de son fonctionnement sur les Grands Voisins), le projet des Grands Voisins n'a reçu aucun financement public et, par conséquent, les trois associations gérantes ont financé alors leurs propres activités par leurs propres moyens. L'association AURORE a perçu une participation des porteurs de projet et associations résidentes sur des « sous-conventions d'occupation précaire »⁴⁴⁶ qui lui a permis de trouver son équilibre financier à la fin 2017. Le fait que les loyers de ces associations soient récupérés par l'association AURORE, occupante et locataire officielle du lieu, a dû requérir de beaucoup d'inventivité de la part de Plateau Urbain et de *Yes We Camp* pour trouver leur modèle économique chez les Grands Voisins.

Le soutien financier pour le démarrage manquant, l'équipe de *Yes We Camp* a dû trouver des ressources autrement, ce qui signifiait arranger un plan pour dormir sur le site et se servir de l'ancienne lingerie de l'hôpital pour la convertir en un restaurant/bar qui les aiderait à percevoir des revenus, par la vente des boissons et de la nourriture en tant que par la location hebdomadaire (lundi et mardi) des locaux, tout ceci avec la vision de garder les prix à l'intérieur des Grands Voisins accessibles au plus de monde possible. Pourtant, leur situation d'autofinancement les faisait aspirer à être complètement solvables. Après avoir géré le bar pendant les premiers mois de leur occupation aux Grands Voisins, ils ont graduellement diversifié leur offre. L'été 2016 ils ont ouvert un camping l'été et le printemps 2017, une auberge de jeunesse.

Yes We Camp assure sur ses propres fonds le fonctionnement de son équipe permanente et ses outils de communication, la signalétique du site, les installations artistiques et divers équipements ludiques ainsi que la programmation culturelle des Grands

⁴⁴⁶ Les différentes dépenses de fonctionnement comprennent les charges d'électricité, d'eau et d'Internet, la maintenance des bâtiments et espaces verts, la gestion de déchets et la sécurité du site. Ces frais correspondent à un montant de 2,6 millions d'euros. À 200€/m²/an chacune, le total des participations correspond à 1,2 million d'euros. *Modèle économique – Les Grands Voisins*, <http://lesgrandsvoisins.org/leprojet/modele-economique/>, (consulté le 23 mai 2017).

Voisins. L'équipe de travail du collectif a dû évidemment être flexible et mouvante. Mais comme la logique de l'économie circulaire applique une démarche sobre par rapport à l'utilisation des ressources (tant matérielles comme humaines) et demande une certaine participation de l'extérieur, cela implique, dans le cas de Yes We Camp, une équipe permanente qui habite en majorité sur place et le choix de laisser de côté une certaine stabilité économique pour revenir au SMIC et à des conditions de vie relativement précaires pour toute l'équipe. Le directeur de l'association, par exemple, n'a eu un contrat que trois ans après avoir travaillé bénévolement. Au début des travaux, l'équipe comportait une vingtaine d'actifs, dont 10 salariés, et se divisait entre ceux qui étaient sur le terrain et d'autres qui travaillaient sur des projets ponctuels. Au moment de notre étude de terrain (mi-2016), dans le collectif il y avait six salariés en CDI, deux contrats aidés, quatre CDD, des actifs qui bénéficiaient du chômage et des incertitudes sur le fait qu'ils pourraient embaucher d'autres salariés ou prolonger les contrats.⁴⁴⁷ L'équipe a fait appel encore à ceux qu'ils appellent « les experts », des collègues qui venaient travailler pour des missions ponctuelles ou pour donner des consultations. En tout, Yes We Camp rassemblait en mi-2017 une soixantaine de collaborateurs âgés entre 20 à 45 ans, artistes, étudiants et professionnels provenant des disciplines d'urbanisme, graphisme et architecture principalement, mais aussi des diplômés en management, ingénierie, commerce et communication, des artistes et des régisseurs de spectacle, du domaine culturel, audiovisuel et événementiel, des artisans, des menuisiers, des jardiniers et même des cuisiniers. Le collectif a toujours adopté la polyvalence non seulement en équipe mais aussi individuellement, du fait qu'ils renforcent la capacité de chaque membre d'exercer des tâches, compétences et rôles multiples pendant leur semaine de travail. Chaque membre doit, par exemple, dédier six de ses heures de travail hebdomadaire au bar du site (La Lingerie), et, selon la saison, six heures au camping du site.

L'expérience des Grands Voisins a appris autant à l'association Yes We Camp qu'à ses collaborateurs, dont la Mairie du 14^e arrondissement, Plateau Urbain, et AURORE, et a permis d'éclairer les problèmes économiques dès le début. Le succès subséquent du

⁴⁴⁷ Aurore RAPIN et LANGLOIS, AMANDINE, « Interview d'Amandine Langlois à Aurore Rapin - Yes We Camp »..., *op. cit.*

projet, d'après différents acteurs publics, des médias et du public ne doit pas faire oublier le fait que l'association a eu une situation très précaire au début du projet et qu'un projet d'une telle dimension était bien une prise de risque. « Sur l'argent qu'on a réussi à générer nous-mêmes, c'est plutôt un motif de fierté et c'est clairement un motif d'indépendance »⁴⁴⁸, remarque Nicolas Détrie.

Penchée vers l'économie sociale et solidaire autant ou peut-être plus qu'envers l'architecture, l'association est toujours en recherche d'un modèle économique durable. Pour l'instant, ils sont en train de faire l'expérience d'un autofinancement à l'échelle associative, toujours en gardant des valeurs d'intérêt général, collectif et commun.

5.2.2 *Le choix d'habiter le lieu*

En juillet 2015, des actifs de *Yes We Camp* ont déménagé dans le bâtiment Jalaguier du site Saint-Vincent-de-Paul, qui abritait déjà 300 personnes et les bureaux AURORE. Au début, ceci a été à titre temporaire, vu que ces espaces devaient être loués à des associations. Au mois d'avril 2016, après y être restés pendant 9 mois et en regardant le progrès que l'équipe avait fait jusqu'à ce moment-là, ils ont négocié avec AURORE le fait que *Yes We Camp* pouvait officiellement habiter sur place afin de pouvoir vraiment s'intégrer au projet, s'approprier de l'espace, être plus nombreux et continuer de s'investir sur le projet. Le fait d'habiter sur place importait pour la création de cet espace de travail et de cohabitation puisque cela rapprochait les concepteurs de l'espace des utilisateurs (soit de provenant de l'extérieur que de l'intérieur), ce qui servait à brouiller les lignes et à les mettre tous dans la catégorie d'habitants du quartier éphémère, au lieu de les séparer entre hébergés d'urgence et actifs de l'association. Pour Oscar Landais, paysagiste et responsable de l'agriculture urbaine chez *Yes We Camp*, le fait d'habiter ensemble aidait à créer des rythmes de vie et d'énergie cohérents à l'intérieur de l'équipe, composant un facteur important de cohésion. Il explique, par exemple, que le fait de bien avancer un chantier était directement lié aux bonnes conditions d'énergie qu'ils s'étaient créées les jours

⁴⁴⁸ N. DÉTRIE sur Bastien SIMON, *Les Grands Voisins - Septembre - Bilan et Phase 2*, YouTube, 2016.

précédents. Les bons moments passés ensemble leur permettaient d'être dans un rapport plus intime entre eux, ce qui créait de bonnes conditions d'énergie pour pouvoir avancer plus rapidement malgré des obstacles divers (économiques, mauvais temps, manques d'autorisations, etc.).⁴⁴⁹ D'un autre côté, le fait d'habiter ensemble ne pouvait pas être durable. Zofia Basista, auto-nommé « architecte-pâtissière » chez *Yes We Camp*, considère que, pour les premières étapes du projet, celles de conception, de construction et de création de communauté, le fait d'habiter ensemble a beaucoup aidé le progrès du projet ; par contre, après la première année, elle considère qu'elle aurait pu faire le même travail en habitant ailleurs et que, même si c'est facile d'avancer en habitant sur place, c'est aussi beaucoup plus fatigant.⁴⁵⁰ Cette situation d'immersion dans laquelle les membres de *Yes We Camp* se sont introduits principalement par nécessité s'est avéré par ailleurs prouvé être aussi un élément contribuant à diminuer le stigma de marginalité des hébergés d'urgence.

D'un côté, ce projet temporaire avait pour but de préparer les habitants du quartier au prochain projet d'écoquartier mais, à mesure que le projet avançait dans la création d'une communauté des voisins, il s'est ajouté l'envie d'essayer de trouver une continuité dans la dynamique qui se construisait sur le site. La Mairie avait la volonté de partager le processus décisionnel avec les habitants du quartier et de pousser la programmation de résidence sociale. Ce projet intermédiaire d'usages mixtes qui incluait, bien qu'à une échelle réduite, un hébergement d'urgence pouvait aussi faire l'expérience d'un modèle qui pourrait fonctionner et qui pourrait s'appliquer au projet futur et même se répandre. L'équipe de Mme Petit était consciente du scepticisme d'alors autour de la question du logement social mais, en même temps, ce type de projets représentaient une chance d'aborder la question concrète, et potentiellement de convaincre les sceptiques. De cette façon, le projet des Grands Voisins pourrait aider à la conception ; et quelque part dans ce mode d'habitation temporaire, il y avait une perspective de la part des élus, tel que l'adjoint à la Mairie du 14^e arrondissement Florentin Letissier et la maire, Carine Petit, l'affirment,

⁴⁴⁹ Oscar LANDAIS et Valentina MARTINEZ, « Interview avec Oscar Landais - *Yes We Camp* ».

⁴⁵⁰ Zofia BASISTA et Valentina MARTINEZ, « Interview avec Zofia Basista - *Yes We Camp* ».

de faire évoluer la manière de construire la ville.⁴⁵¹ Le projet constituait aussi la première fois qu'un nombre si grand d'équipes travaillaient ensemble et qu'un site temporaire hébergeait autant de personnes en situation de difficulté, et autant d'artistes comme concepteurs du site ils considèrent que cette situation a développé encore plus rapidement le vivre ensemble.

5.2.3 Collectif d'urbanistes de l'éphémère

Le fait que le projet dans lequel ils se sont investis pendant deux ans allait disparaître ne préoccupait pas les membres des associations pilotes. Pour *Yes We Camp*, le matériel allait être démonté et réutilisé pour d'autres installations dans les autres endroits qu'ils allaient occuper. L'équipe d'urbanistes/animateurs n'avait pas d'inquiétude sur l'aspect temporaire du projet. Ayant en tête une temporalité de deux ans pour les structures créées, la portée de l'occupation du site s'est penchée sur les effets des rencontres et des imaginaires créés. « Le temporaire-durable, ça dépend de l'échelle dans laquelle tu parles - tout est temporaire en gros. C'est juste une question d'échelle de temps. Notre échelle de temps, elle est très courte pour l'instant », remarque Aurore Rapin.⁴⁵² Les membres de *Yes We Camp* considèrent que l'aspect éphémère de l'espace abaisse le seuil pour l'expérimentation, et fait que les choses ont lieu de façon plus rapide et moins exigeante. Par exemple, l'aménagement des anciennes salles de garde de l'hôpital en un espace de vie pour les résidents hébergés du site a pris sept mois et s'est fait avec la participation des bénévoles provenant de l'intérieur et de l'extérieur des Grands Voisins. Le bâtiment Lelong, qui n'avait pas été mis à disposition au début du projet, a été réaménagé en quatre mois pour devenir un espace d'accueil pour des étudiants en arts plastiques et des artisans de diverses spécialités.

⁴⁵¹ AMANDINE LANGLOIS, et Florentin LETISSIER, « Interview d'Amandine Langlois à Florentin Letissier ». Restitution interview Florent Letissier et Carine Petit.

⁴⁵² Aurore RAPIN et AMANDINE LANGLOIS, « Interview d'Amandine Langlois à Aurore Rapin - Yes We Camp »..., *op. cit.*

Conçues à l'échelle du temporaire, les constructions sont moins structurées, plus flexibles et ouvertes. Le temporaire utilise du matériel pour embellir l'espace et l'attention sur toutes les ressources immatérielles produites sur le site et qui restent sur le site. Pour Chloé Juglard, stagiaire chez *Yes We Camp*, travailler dans un temps condensé, où conception, construction, gestion et démontage se passent dans l'espace de quelques mois, donne une liberté d'expérimentation et nécessite d'arriver à des solutions de façon rapide. Le temps entre-deux permet⁴⁵³, même dans un laps de temps resserré, de croiser des disciplines, d'explorer des échelles différentes de durée, de construire des relations entre les gens. C'est souvent *l'ambiance* et *l'état d'esprit* qui est évoqué lors des réunions de concertation et de pilotage du projet comme étant réussis ; aussi les élus réfléchissent-ils sur les façons de garder ces qualités pour le futur écoquartier. Même temporaire, l'espace-temps créé a déjà un impact important pour les habitants du quartier. « En général, les riverains ne voient jamais d'un bon œil la réalisation d'un programme ambitieux d'aménagement urbain », accorde Carine Petit, maire du 14^e arrondissement, « mais cette occupation temporaire a favorisé une appropriation du projet par les gens du quartier. »⁴⁵⁴

On constate qu'une conception différente de la temporalité permet d'accorder une importance particulière aux relations et expériences dont les gens qui ont participé et fait l'expérience du lieu garderont le souvenir. Aurore Rapin, ainsi que les autres membres de *Yes We Camp*, croient que ce projet d'entre-temps qui est celui des Grands Voisins a la capacité de trouver des croisements différents de ceux noués par des projets de longue durée. « La portée sur l'imaginaire, la portée sur la pédagogie, la portée sur la rencontre avec l'autre, la portée sur l'instant présent, elle est super importante [...] C'est un peu l'inverse de l'agence, où en gros, tu es dans le projet à outrance [...] Là, juste pour les souvenirs et les moments que ça va créer, moi je trouve que ça vaut le coup. »⁴⁵⁵

⁴⁵³Entre le temps où le site était un hôpital et le temps où il est reconstruit pour devenir un quartier de ville.

⁴⁵⁴Laetitia VAN ECKHOUT, « Quand les friches se transforment en laboratoires de la ville », *Le Monde.fr*, 9 juin 2017, http://www.lemonde.fr/smart-cities/article/2017/06/09/quand-les-friches-se-transforment-en-laboratoires-de-la-ville_5141230_4811534.html.

⁴⁵⁵Aurore RAPIN et AMANDINE LANGLOIS, « Interview d'Amandine Langlois à Aurore Rapin - Yes We Camp »..., *op. cit.*

En tant qu'architectes, ils sentent que la partie de construction est limitée, et c'est pour cela que *Yes We Camp* se verrait plus comme une équipe de gestionnaires de projet, en participant non seulement à la construction mais aussi à la création et à la gestion d'un endroit de vie. Rapin déclare qu'elle préfère faire partie de tout le procès – depuis la conception jusqu'à l'occupation et au démontage – et en étant concepteurs et gestionnaires du projet du début à la fin, et s'immerger complètement dans le projet. Le style de construction est généralement à bas coût et de face qui permet de construire rapidement et facilement avec des bénévoles.

5.2.4 Mode d'organisation interne

La gouvernance à l'intérieur des Grands Voisins ainsi que les relations extérieures sont décidées entre les trois associations pilotes, qui constituent des comités d'organisation différents où au moins un membre de chaque association est représenté. Des facteurs constitutifs, dont des ressources limitées ou d'autres contraintes organisationnelles ou administratives, le choix d'une organisation horizontale et un groupe hétérogène avec des jeunes actifs ou des étudiants provenant de différents domaines créatifs, ont conduit à choisir une organisation horizontale et souple. Afin de pouvoir fonctionner avec de faibles ressources financières, le collectif a accueilli une diversité de statuts. Presque la moitié est composée de salariés et l'autre moitié de l'équipe comporte des stagiaires, des personnes effectuant un service civique, des volontaires étrangers qui travaillent avec eux en échange d'un logement (par le biais de la plateforme Helpx), des collaborateurs provenant des écoles d'architectes et des bénévoles provenant de toute la région parisienne. Ils essaient de garder un équilibre entre les dynamiques mono-tâches et multi-tâches des membres de l'équipe. D'un côté, indique Antoine Talon, le mono-tâche n'est pas stimulant et, d'un autre côté, le stress d'avoir trop de projets ne permet pas aux membres de développer ce qu'ils ont envie de faire, ni de finir ce qu'ils sont en train de faire non plus. Ils découvrent une façon de travailler multimodale - l'équipe s'agrandit ou se rétrécit selon les besoins et sans beaucoup de barrières pour le faire, les tâches aussi - et le style de travail multifonction mais équilibré permet d'essayer de garder une spécialité pour chaque membre et une

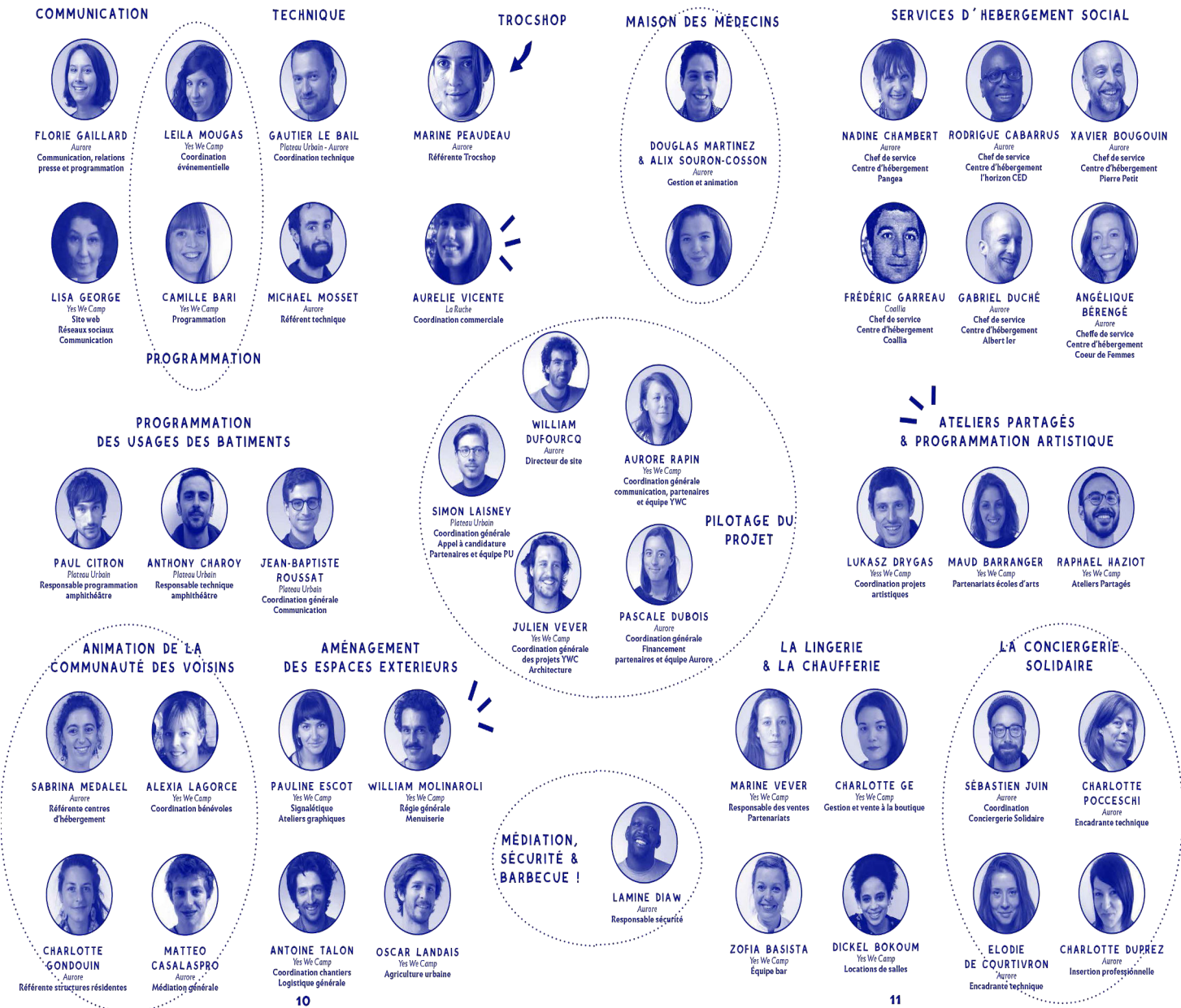
opportunité de création ainsi que des tâches de maintien de l'association et a pour résultat que le projet avance.

Dès le tout début d'un projet, lorsque le collectif s'investit dans un espace vacant pour le rendre habitable et ouvert au public avec les travaux d'aménagement, *Yes We Camp* met en œuvre la constitution et les règles de fonctionnement du collectif. La matérialisation du projet temporaire requiert la mise en place de « dispositifs structurants et ritualités », selon le sociologue urbain Julien Joanny⁴⁵⁶, permettant de renforcer et de maintenir les liens entre les membres. Parmi les dispositifs structurels utilisés par l'association pour planifier les tâches, les permanences et le programme hebdomadaire, on observe des outils pour rendre la communication interne plus fluide. Des dispositifs divers qui soutiennent les règles de fonctionnement de la communauté ainsi que la gestion pratique du lieu avec le planning des tâches et des permanences des membres une fois par semaine dans chaque station de service au public (Lingerie, Buvette et Camping). Principalement, des tableaux Excel pour la répartition des tâches, l'application Slack pour le courant de communication entre les membres des associations, et les conseils des voisins pour communiquer à la communauté les dernières nouvelles du lieu ainsi que pour répondre à des questions, écouter les éventuelles suggestions ou plaintes des voisins et ainsi limiter les brèches de communication et les conflits assurent le bon fonctionnement des activités et des relations des riverains avec les Grands Voisins.

Pendant les réunions régulières, l'équipe planifie les activités de la semaine suivante et convient de la mise en œuvre de nouveaux projets, ajuste ou définit les projets en cours pour assurer la continuité des objectifs des Grands Voisins. Ils restent critiques sur leurs outils de gestion et leurs projets qu'ils sont susceptibles de modifier, d'ajuster ou de déclarer comme terminés à tout moment, suivant en cela le principe que toute activité ou aménagement sur le site doit rester « beau et utile ». C'est dans l'action que le collectif réaffirme et peaufine sa mission, trouve ses envies et déploie ses compétences. Chaque membre peut tester les différentes tâches et par la suite se spécialiser dans celles dans

⁴⁵⁶ Julien JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires »..., *op. cit.*

lesquelles il se sent le plus à l'aise. Les tâches sont partagées selon une horizontalité générale mais il existe tout de même des positions de gestion et de coordination générale pour les membres qui se sentent les plus compétents en gestion et en développement d'outils de communication interne. L'organigramme, tel qu'observé en 2016 avec les postes de coordination et l'assignation générale de tâches (même si elles restent flexibles) de *Yes We Camp* et de ses collègues des associations copilotes est le suivant :



457 Organigramme des Grands Voisins. *Yes We Camp, Association AURORE et Plateau Urbain*

457 ASSOCIATION AURORE, PLATEAU URBAIN et YES WE CAMP, « Livret d'Accueil Les Grands Voisins ».

Presque la moitié des heures de travail de l'équipe sont dédiées à faire des « shifts » au bar et au camping, des tâches qui ne font pas partie de la spécialité de chacun. Aurore Rapin rappelle que, pour *Yes We Camp*, il est important d'avoir toujours une part de création dans ce qu'est fait. C'est pour cela que, même si presque la moitié du temps du travail de l'équipe est dédiée à des activités exclusives pour faire rentrer de l'argent, la partie création occupe l'autre moitié du temps où les membres se consacrent à des tâches consistant à rendre l'espace plus beau, plus agréable et plus convivial, à créer des outils de travail plus fonctionnels, une communication plus efficace pour toutes les parties prenantes ou des activités et dispositifs de socialisation et de partage.

Yes We Camp a aussi créé des rituels internes, notamment les repas de midi tous les jours de la semaine avec l'équipe (incluant les bénévoles), les réunions hebdomadaires de planification d'équipe, des activités de ce qu'ils appellent « team-building » en dehors du site et avec AURORE et Plateau Urbain, le conseil des voisins, et les soirées en compagnie d'autres *résidents et voisins*. On observe que l'un des outils les plus utilisés pour créer du lien est la réunion, tant informelle que formelle. Tous les jours, les membres de *Yes We Camp* se réunissent, soit entre eux soit avec les associations co-pilotes, pour s'informer du progrès des projets parallèles, se coordonner ou simplement pour mieux se connaître. C'est le moment où le *qui fait quoi* devient plus clair et les idées de création sur le site se discutent. « Les réunions sont pour nous autant de tentatives de cultiver du commun et de produire de l'intelligence collective », nous dit David Vercauteren.⁴⁵⁸ Ce rituel est aussi une occasion pour l'équipe de se rappeler le sens de leur travail et de se relier, tant de façon affective que professionnelle. Les réunions aident à donner un rythme de travail au collectif, qui se répercute sur les liens affectifs entre les membres qui vont créer la cohésion du groupe, réaffirme ou affine les objectifs et la cohérence du projet, ce qui, enfin, garantit l'efficacité.

Au-delà de ses rituels et de ses structures de communication, d'organisation et de cohésion, la dynamique chez *Yes We Camp* est assez fluide et les projets toujours en

⁴⁵⁸ David VERCAUTEREN, *Micropolitiques des groupes*, Forcalquier HB Éditions. P. 81.

mouvement et en évolution. Un jour, une terrasse en dehors de la Buvette (cantine à l'extérieur) est construite et, une semaine après, il est décidé d'ajouter un toit avec des plantes. En gardant la volonté d'avoir toujours des espaces un peu différents et accueillants, l'équipe travaille de façon peu planifiée mais toujours incrémentale. L'intention est de s'ouvrir aux idées que les membres veulent tester, et de définir des responsabilités pour accomplir ces tâches. Pendant les réunions hebdomadaires, par exemple, les différents pôles de création (notamment l'équipe de la programmation, l'équipe d'aménagement des espaces extérieures, l'équipe de l'agriculture urbaine, l'équipe du camping, etc. qui sont souvent dirigées par les membres salariés) proposent des missions pour la semaine et le reste des membres de l'équipe décide dans quel pôle chacun veut travailler pendant cette semaine-là. Il y a toujours de la place pour des initiatives, des idées, et des collaborations interdisciplinaires. Tant le lieu que la dynamique de *Yes We Camp* ont une certaine souplesse qui les rend résilientes. Marine Vever, co-coordinatrice du projet chez *Yes We Camp*, estime que la motivation se manifeste et persiste dans le fait que chacun travaille de façon autonome (même si c'est en gardant un cadre général de règles de fonctionnement de l'équipe) et également dans le fait de développer du travail qui « a du sens » pour la création de la ville de demain et les façons de vivre avec les autres.⁴⁵⁹

5.3 Yes We Camp et l'urbanisme de très près ou comment créer une communauté selon des objectifs sociaux et de solidarité

Yes We Camp réfléchit et inclut dans sa réflexion la question consistant à tenter de « mettre de l'humain » dans ses interventions. Ceci par le biais de l'action et en essayant des installations différentes pour voir ce qui fonctionne et ce qui ne fonctionne pas, en essayant de mélanger les usages, les publics et les frontières. « On le dit clairement », insiste Nicolas Détrie, « on ne fait pas de la concertation. [...] Nous on peut raconter comment ça se passe au quotidien, avec l'expérience du terrain, essayer de faire passer, de tester des choses ».⁴⁶⁰ Cette priorité donnée à l'action s'oriente aussi vers l'idée de *faire*

⁴⁵⁹ Marine VEVEY et Valentina MARTINEZ, « Notes d'interview de Valentina Martínez à Marine Vever ».

⁴⁶⁰ N. Détrie sur B. SIMON, *Les Grands Voisins - Septembre - Bilan et Phase 2...*, op. cit.

contagion (selon Nicolas Détrie) ou d'inspirer aux usagers une certaine curiosité pour investir l'environnement direct, ce qui sort du champ d'action habituel des collectifs d'architecture du fait de l'existence d'un complément d'action sociale accordée à la création des espaces. Il ne s'agit pas seulement de créer des espaces à partager mais aussi de créer et de maintenir une communauté autour d'un même espace.

En concevant le cycle de vie entier d'un lieu temporaire, depuis la conception de l'espace jusqu'à la gestion des usages de cet espace et, à la fin, la restitution du lieu, le collectif embrasse une définition plus ample du terme urbaniste, architecte ou même animateur culturel. Aurore Rapin l'a commenté lorsqu'elle a été interviewée : elle a l'impression d'inventer son propre métier, qu'elle définit comme « urbaniste-concierge » et mentionne un article sorti sur le site CityLab qui, pour elle, résonne avec ce que l'association fait et ce qu'ils essaient de faire sur le site des Grands Voisins.

L'article *How 'Maintainers', not 'Innovators', Make the World Turn* (en français « Comment les 'mainteneurs' et non pas les 'innovateurs', font tourner le monde ») est le compte-rendu d'une conférence tenue par deux professeurs du Stevens Institute of Technology qui soutiennent que ce sont les *mainteneurs* (ceux qui opèrent la maintenance) qui tiennent le cours du changement et non pas les innovateurs.⁴⁶¹ Du point de vue de ces experts, le terme *innovation* est surutilisé et surestimé au point qu'il est dénué de sens. L'idée d'innovation qui résout tous les problèmes de la société est fautive du fait que la transformation ne va pas de soi et qu'il faut de l'entretien et du soin – de la *maintenance* - derrière toute innovation pour qu'elle puisse permettre une transformation dans le temps. Rapin s'inscrit dans cette idée-là et considère que c'est cette notion d'entretien qui est importante dans le type de travail que *Yes We Camp* fait. En tant qu'urbaniste, Rapin tient le rôle de concepteur et de développeur d'espace et dessine un espace correspondant aux différents publics et aux divers usages qu'il va accueillir mais aussi, en tant que concierge,

⁴⁶¹ Laura BLISS, « Forget "The Innovators": "Maintainers" Conference Advances Alternative History of Technology - CityLab », 8 avril 2016, <https://www.citylab.com/design/2016/04/how-maintainers-not-innovators-make-the-world-turn/477468/>.

elle est profondément liée au lieu, elle en prend soin et le surveille d'une certaine façon pour que les activités et les échanges entre les occupants se passent bien. L'organisation du travail requiert une certaine horizontalité mais une horizontalité structurée, avec un chef de projet (Rapin) et des membres permanents du staff qui dirigent mais qui font aussi des tâches de ménage et de maintien comme les autres. C'est cette élasticité des rôles des membres du collectif de *Yes We Camp*, la mission de créer un endroit en dehors du commun et l'immersion de temps complet de l'équipe qui sont à l'origine d'une expérience différente qui crée un lieu hétérogène et distinct.

On observe une pensée de l'espace liée à l'émergence d'une certaine façon de fabriquer la ville par le bas. « Pour *Yes We Camp*, être citoyen veut dire avoir envie de participer et de contribuer au monde qui est en train de se construire aujourd'hui »,⁴⁶² souligne Aurore Rapin. Le projet des Grands Voisins représente ainsi pour ses concepteurs une tentative de mener des projets d'espace qui essayent d'aller un pas plus loin dans le participatif, l'inclusif, le solidaire, le citoyen dans le territoire urbain, tout en s'éloignant des logiques institutionnelles et descendantes qu'ils considèrent comme devenant de moins en moins pertinentes pour concevoir la complexité et le dynamisme des espaces publics, ou mieux, communs. Sur les Grands Voisins, les actions que *Yes We Camp* dirige pour y arriver cela se focalisent sur 4 pôles :

- Des constructions expérimentales : Le principe des infrastructures temporaires de *Yes We Camp* est qu'elles soient « innovantes, fonctionnelles et inclusives »⁴⁶³. De ce fait, ils cherchent à expérimenter des matériaux de construction tels que du matériel de récupération ou à inventer des usages différents pour des objets quotidiens, des nouvelles structures architecturales et surtout des méthodes plus participatives de construction, ouvertes autant à des amateurs qu'à des professionnels. Le fait de faire soi-même donne lieu à un travail moins normé et

⁴⁶² Aurore Rapin sur INJEP - L'OBSERVATOIRE DE LA JEUNESSE ET DES POLITIQUES DE JEUNESSE et ALLISS SCIENCES SOCIETES, *Yes We Camp... à l'hôpital Saint-Vincent-de-Paul on Vimeo...*, *op. cit.*

⁴⁶³ YES WE CAMP, « Yes We Camp – Apportez vos merguez, on s'occupe du reste », <http://yeswecamp.org/>.

ouvert. Cette démarche a été suivie depuis le début du projet des Grands Voisins, notamment pour l'aménagement de la Lingerie.

- Des pratiques urbaines éco-citoyennes : Sous le motif de conduire des projets urbains dans le cadre d'une philosophie et méthodique écologique, ils cherchent à créer des espaces verts et à appliquer une logique environnementale à leurs équipements, notamment avec des toilettes sèches, l'utilisation de la permaculture pour leurs jardins et potagers, des chauffe-eau solaires, la valorisation des déchets et le recyclage des matériaux et d'autres solutions écologiques d'ingénierie sanitaire *low-tech*.⁴⁶⁴
- Insertion/Apprentissage : En conjonction avec AURORE, *Yes We Camp* bénéficie constamment de la participation des hébergés en insertion sur ses chantiers de construction et organise des ateliers pédagogiques sur la création du mobilier et des techniques d'écologie urbaine. Le *dispositif des premières heures* mis en place par AURORE permet cette coopération entre les chantiers différents sur le site, gérés par *Yes We Camp* et les jeunes en insertion. Un exemple récent se voit dans Les Comptoirs, un projet commun facilité et accompagné par AURORE et *Yes We Camp* de préparation et vente de plats faits par une équipe composée des cuisiniers professionnels et des non-professionnels en insertion, qui sont les résidents des logements d'AURORE. Ils considèrent que ce projet permet d'expérimenter le partage de savoir-faire, l'insertion et le travail effectués ensemble entre les résidents et l'équipe de cuisine de la Lingerie.
- Implication locale : L'insertion dans un espace urbain délaissé signifie, pour *Yes We Camp*, l'opportunité de s'insérer dans une communauté et de travailler dans leur projet en lien direct avec les locaux. Aux Grands Voisins, cette implication non seulement prend place dans le fait d'habiter sur place et de vivre au quotidien les réalités complexes que présente un projet d'occupation temporaire de cette

⁴⁶⁴ INJEP - L'OBSERVATOIRE DE LA JEUNESSE ET DES POLITIQUES DE JEUNESSE et ALLISS SCIENCES SOCIETES, *Yes We Camp... à l'hôpital Saint-Vincent-de-Paul on Vimeo...*, *op. cit.*

dimension-là. L'implication des voisins, des artistes et des associations locales a toujours été un point important du fonctionnement de l'association qui croit que c'est de cette façon que les habitants pourront s'approprier des lieux éphémères qu'ils activent. L'expression artistique et la création d'opportunités de partage sont des éléments-clés de l'esprit de *Yes We Camp* qui profite de la convivialité créée pour continuer les dynamiques de co-création avec les habitants. Mais s'agissant d'implication, une autre démarche est celle de servir de plateforme pour les associations résidentes et de quartier qui veulent organiser des activités ou avoir un lieu pour s'exprimer. L'implication locale est pour *Yes We Camp* un processus continu qui relie les 4 pôles ensemble. Ce processus se déroule généralement en trois phases :

- Se rencontrer, discuter et recueillir des envies : Lors des premières visites de la friche, l'équipe rencontre les acteurs principaux, discute avec les habitants et les associations du quartier pour présenter leurs idées et écouter les souhaits des différentes parties prenantes
- Dessiner et semer : Ensuite, la partie du nettoyage, débroussaillage et aménagement du lieu en poursuivant la communication avec les voisins et la définition de la programmation pour le site.
- « Construire, expérimenter et faire vivre », constitue la dernière et la plus importante partie du processus d'occupation temporaire chez *Yes We Camp*. Cette partie du processus consiste à faire participer les différents acteurs à la création du lieu et, par ce biais, à s'approprier le plus possible le projet.⁴⁶⁵

Ces 4 pôles font l'effet d'un espace plus expérimental et axé sur les relations qui peuvent se tisser sur le site. Ce qui différencie ce lieu d'un quartier résidentiel ou de bureaux ou même d'un squat artistique se base, pour une partie importante, en ses infrastructures pensées pour des activités de socialisation diverses. Parmi les équipements physiques conçus pour soutenir les processus de voisinage et l'intégration de la population

⁴⁶⁵ YES WE CAMP, « Yes We Camp – Apportez vos merguez, on s'occupe du reste »..., *op. cit.*

du quartier, trois infrastructures importantes fournissent le cadre de ces réunions et symbolisent les espaces chaleureux de vie quotidienne permettant de produire des échanges significatifs : Les espaces extérieurs, la Lingerie et les espaces intérieurs.

Les espaces extérieurs : Une des premières priorités qui rendraient l'espace des Grands Voisins différent et accueillant pour les différents publics est d'avoir une identité visuelle cohérente et une signalisation permettant aux visiteurs et aux résidents de naviguer librement et facilement. Selon le directeur de *Yes We Camp*, Nicolas Détrie, cela différencie cet endroit d'un squat d'artiste formalisé. Il s'agit aussi de garder l'espace pour sa grande majorité piétonnier, installer des espaces de détente et en général un lieu propice à la créativité et invitant pour les gens. En plus, l'association a dédié diverses espaces à la végétalisation et à l'agriculture urbaine (une serre d'aquaponie, des jardins et potagers partagés et un poulailler) ainsi que des espaces de sport avec des possibilités d'emprunt d'équipement pour différentes activités sportives et jeux à l'extérieur. L'association a aussi créé un espace camping en été pour les touristes en proposant des tarifs abordables et différentes possibilités de dormir, soit dans des tentes, des hamacs ou des cabanes.

La Lingerie : L'ancienne lingerie de l'hôpital Saint-Vincent de Paul est devenu un bar-restaurant tenu par *Yes We Camp* et qui représente sa source principale d'entrées financières, est l'épicentre des rencontres sur Les Grands Voisins. Il a été conçu pour servir de centre de relais, de détente et de réunion et accueille tous les résidents et visiteurs du site sous forme de bar, salle à manger, salle de réunion et divertissement. Un tableau semainier affiché à l'entrée de la Lingerie avec toutes les activités par jour ouvertes aux résidents et aux visiteurs.

Les espaces intérieurs de convivialité et apprentissage : *Yes We Camp* et ses bénévoles ont aménagé des espaces intérieurs qualitativement différents tels qu'un amphithéâtre et un magasin général où ont lieu de débats et de conférences, une médiathèque où l'association propose aussi des ateliers corporels tels que le shiatsu et le yoga, une maison de médecins qui constitue un lieu de convivialité pour les hébergés d'urgence et, dernièrement, une auberge de jeunesse « de poche » en complément de l'espace camping. Le dernier bâtiment

restauré, le bâtiment Lelong est le fruit d'une collaboration entre les bénévoles, les stagiaires de l'école d'art et les organisations de premier plan des Grands Voisins pour créer un espace dédié aux productions artistiques ouvert au public afin de faire connaître différentes techniques graphiques – telles que la menuiserie, la sérigraphie, le développement des photos argentiques et la métallographie – et d'assister à des cours gratuits ou à bas prix assurés par des diplômés récents, des étudiants et des professeurs bénévoles provenant d'universités des arts visuels et des écoles techniques. Cette initiative nommée « les ateliers partagés » offre également des facilités pour des conférences, des séminaires et des débats sur différents sujets de réutilisation de matériaux. Le bâtiment abrite également un cinéma de quartier - ou le cinéma des Grands Voisins - dans son ancien amphithéâtre montrant une émission hebdomadaire de films rares et alternatifs, de documentaires, de courts métrages à faible coût.

Avec la vente de nourriture et de boissons à la Lingerie, ainsi que la location occasionnelle de l'espace pour les événements et les revenus du camping et de l'auberge, *Yes We Camp* pourraient se maintenir, mais aussi continuer à investir dans les différents domaines et activités des Grands Voisins. À partir de la deuxième année, la phase d'intégration s'était approfondie pour accueillir et accompagner les résidents dans leur séjour et créer l'environnement nécessaire pour que le sens de la communauté puisse se développer. Pour cela, AURORE et *Yes We Camp* ont conçu une série de mécanismes intangibles, en plus des physiques, pour faciliter l'intégration des résidents sur place ainsi que l'échange entre eux et les visiteurs du site. « Le temps de la réflexion, on utilise les espaces dans un esprit de solidarité » dit Pascale Dubois, coordinatrice du projet des Grands Voisins dans l'association Aurore.⁴⁶⁶ Parmi les instruments intangibles développés, nous trouvons - et ce sont doute là les vraies innovations - les éléments suivants (qu'on exploitera pragmatiquement dans la partie subséquente) :

- Des outils de communication interne : Ces outils sont au bénéfice des résidents, qu'il s'agisse d'individus ou d'organisations, et des travailleurs sociaux. Comme on l'a

⁴⁶⁶ INJEP - L'OBSERVATOIRE DE LA JEUNESSE ET DES POLITIQUES DE JEUNESSE et ALLISS SCIENCES SOCIETES, *Yes We Camp... à l'hôpital Saint-Vincent-de-Paul on Vimeo...*, *op. cit.*

mentionné, les feuilles de calcul partagées Google Drive ainsi que l'application Slack sont utilisées quotidiennement parmi le personnel pour maintenir une coordination et communication fluides.

- Des rituels : Le déjeuner des voisins mensuel, un conseil des voisins est organisé pour toutes les associations et les individus résidents afin d'échanger les points de vue sur ce qui fonctionne et ce qui est à améliorer dans le site. Cela représente aussi une opportunité d'échange et de convivialité pour les résidents. Les associations et les habitants du quartier sont aussi bienvenus au conseil des voisins. Les associations, au début sceptiques, se sont finalement ouvertes à l'idée de l'occupation temporaire. Les rituels de rencontre servent à faciliter la cohabitation et les relations entre les différents acteurs.
- Des plateformes pour des collaborations entre les résidents : Plateau Urbain et *Yes We Camp* ont conçu une carte interactive en ligne décrivant le site des Grands Voisins pour aider les résidents et même les visiteurs à disposer d'un aperçu des organisations résidentes pour faciliter la recherche de collaborations potentielles ou de prestataires de services au sein de communauté.
- Des incitations à participer en direction des résidents : En tant que communauté, Les Grands Voisins incite les organisations résidentes à contribuer à la communauté des voisins en proposant un atelier mensuel ou une autre activité qui serait utile aux résidents ou aux visiteurs du site. Des artistes et dessinateurs résidents travaillent souvent avec les résidents d'urgence pour monter les différentes infrastructures du lieu, par exemple. L'idée, selon *Yes We Camp* et AURORE, est que tout le monde contribue au projet, car il ne s'agit pas seulement d'un espace de coworking, ils devraient également participer à la construction et à la création de la communauté.
- Des consultants en intégration : En plus des différentes activités organisées pour l'ensemble de la communauté de Grands Voisins, AURORE et *Yes We Camp* ont chacune embauché des animateurs internes avec la mission spécifique d'accompagner

les résidents d'urgence pour leur permettre de se sentir à l'aise sur le site, de s'intégrer et de s'engager sur place dans les différents et activités en cours.

- Un agenda hebdomadaire : L'agenda hebdomadaire des Grands Voisins est organisé par *Yes We Camp* et comprend une série d'activités récréatives telles que des concerts, des ateliers, des débats, des projections cinématographiques et des soirées à thème ouverts à toute la communauté à l'intérieur et à l'extérieur des Grands Voisins. Les activités sont dirigées par des professionnels au sein des réseaux de solidarité du collectif, mais aussi par divers artistes et professionnels français ou internationaux. Sur l'agenda, les *mardis pros* où l'on peut assister à des ateliers de professionnalisation ; les *mercredis engagés* qui permettent aux voisins d'organiser des présentations, projections et débats sur des sujets militants ; les *jeudis alternatifs* qui constituent un programme de débat, échange et apprentissage sur des idées innovantes en ville et vers une société en transition. Deux fois par mois, on retrouve aussi des formations sur l'économie sociale et solidaire assurées par une association résidente.

- Des modes alternatifs de création de richesse :
 - Monnaie locale : le concept « billet-temps » (projet de temps) a été incorporé au cours de l'été 2016 avec l'idée de promouvoir davantage la solidarité entre les résidents et les visiteurs. Cette initiative contribue à inciter les habitants et les visiteurs à faire du bénévolat dans les différents aménagements des Grands Voisins (le bar, les jardins, le camping ou la maison des résidents) en échange de billets-temps (d'une valeur de 15 minutes, 30 minutes ou 1 heure) qui peuvent être utilisés pour acheter de la nourriture ou des boissons à la Lingerie, un atelier ou une classe, ou des articles dans le magasin local d'occasion, Le Trocshop.
 - Le café suspendu : le principe du « café suspendu » est d'inviter quelqu'un à prendre une tasse de café en achetant deux tasses de café ou deux repas et en prenant juste une tasse. Le café supplémentaire acheté sera noté sur un tableau pour qu'une personne à faible revenu puisse en disposer à tout moment.

- Cantine solidaire : Également un mécanisme conçu en coopération par *Yes We Camp* et AURORE dans lequel, une ou deux fois par semaine, les repas à la Lingerie sont préparés, servis et vendus par des personnes en réinsertion sociale et professionnelle qui sont stagiaires dans le secteur de la restauration et de l'hôtellerie. Ce principe a été ensuite développé plus amplement dans le projet succédant des Comptoirs, pour lequel un site spécial avec cuisine et séparé de la Lingerie a été aménagé par l'équipe de *Yes We Camp* et qui contribue à l'offre de restauration des Grands Voisins. *Yes We Camp* a également proposé de partager le service au bar et les revenus d'une soirée avec les structures associatives au sein des Grands Voisins - ou même en dehors de celui-ci - qui avaient besoin de recueillir des fonds pour une certaine occasion.
- Des collaborations avec les écoles d'architecture et les universités techniques : *Yes We Camp* accueille des étudiants et des apprentis pour collaborer à l'aménagement des différentes zones extérieures, du camping et des potagers urbains, ainsi que des artisans en formation ou des artistes qui voudraient proposer ou expérimenter de nouvelles idées ou transmettre leurs compétences aux Grands Voisins. Ils ont accueilli, par exemple, un coiffeur en formation, Lou le coiffeur, qui occasionnellement venait donner des coupes de cheveux gratuites à l'extérieur de La Lingerie, ou des architectes étudiants qui ont créé une structure artistique qui gardait l'énergie solaire et produisait de la lumière pendant la nuit.
- Le couscous à prix libre du mercredi soir : en visant à inclure des personnes de toutes les classes sociales, cet événement hebdomadaire offre un couscous à prix libre avec des jeux de société et dans une ambiance confortable.

attention médiatique⁴⁶⁸, l'équipe de gestion des Grands Voisins réfléchit à la phase 2 de cette occupation temporaire et à la façon d'aller plus loin dans l'idée d'une « ville généreuse et enrichissante » en continuant à co-construire un espace qui peut être vu comme un espace extérieur et intérieur d'expérimentation en constante évolution. « Nous avons réussi la phase d'innovation urbaine et nous entrons maintenant dans la phase d'innovation sociale »⁴⁶⁹, expliquait William Dufourcq, directeur des activités chez AURORE au sein de Les Grands Voisins. Selon le directeur de *Yes We Camp*, Nicolas Détrie, « cette espèce de coloration expérimentale participative, [...] j'ai envie d'appeler ça un espace *autorisant*, un espace invitant, épanouissant mais tous les dispositifs qui ont été mis sur place... il y a beaucoup en fait, le fait de faire cohabiter ces publics différents, que l'espace extérieur soit traité de manière différente, [aussi bien que] la programmation, [...] ça a réussi à susciter une envie d'adhésion et de participation »⁴⁷⁰

La mission du lieu est indiquée par son nom. Les associations co-pilotes du site font un effort pour construire et maintenir un effet égalisateur et des processus de voisinage et de vivre ensemble qu'ils considèrent difficile d'obtenir ailleurs. Aurore Rapin assure que, même s'il existe déjà des collaborations entre des structures publiques et privées, ce sont normalement des grosses structures qui ont accès à ce type de collaborations, alors que les petites associations n'ont pas le même accès à ces opportunités. « Faire qu'il y ait des choses qui se passent, qu'il y ait des liens qui se créent plutôt que d'attendre on ne sait pas quoi, quelle prudence ou quel risque. »⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Parmi d'autres exemples: « Temps forts – Les Grands Voisins », <http://lesgrandsvoisins.org/leprojet/tempsforts/>. Romain LESCURIÉUX, « Paris: «Les Grands Voisins», un village dans la ville où coexistent startups, artisans et migrants », 25 février 2016, <http://www.20minutes.fr/paris/1793743-20160225-paris-grands-voisins-village-ville-o-coexistent-startups-artisans-migrants>. Constance DIVE, « Les Grands Voisins, une belle leçon de vivre ensemble - Meet in », *Meet-in.fr*, 24 avril 2017, <https://meet-in.fr/les-grands-voisins/>.

⁴⁶⁹ William Dufourcq on Bastien SIMON, *Les Grands Voisins - Septembre - Bilan et Phase 2...*, *op. cit.*

⁴⁷⁰ Nicolas DÉTRIE, *Ibid.*

⁴⁷¹ Aurore RAPIN et AMANDINE LANGLOIS, « Interview d'Amandine Langlois à Aurore Rapin - Yes We Camp »..., *op. cit.*

Cet espace qui loge des personnes en situation vulnérable mais qui accueille aussi de l'entrepreneuriat solidaire, des créateurs, des artisans et des artistes divers caractérise un nouveau genre d'espace public qui se marque non seulement par la mixité d'usages mais encore par la rencontre et le partage d'une manière différente d'expérimenter la ville. « En réalité ce n'est pas la mixité encore pleine mais c'est mettre en place les conditions pour que la mixité puisse se faire, ce qui est vraiment différent. Et ça a marché », commente William Dufourcq, coordinateur général d'AUORE chez les Grands Voisins, quant à l'objectif du site de créer des espaces pour que les gens puissent se côtoyer. Ces conditions ont rendu possibles des rencontres spontanées qui ont abouti à des nouveaux projets spontanés. Les chantiers partagés organisés par *Yes We Camp*, par exemple, ont attiré des gens travaillant à l'intérieur du site aussi bien que des résidents et des bénévoles de l'extérieur. Pour Peter, résident en insertion professionnelle, le fait d'assurer des actions bénévoles chez *Yes We Camp* lui a permis de commencer une carrière de cuisinier. En décembre 2017 il avait commencé des études de restauration et était impliqué dans le projet des Comptoirs créé en collaboration entre AUORE et *Yes We Camp* pour et avec les résidents faisant des formations dans la restauration. Le projet des Comptoirs, lui, est aussi une création spontanée surgie du projet de la cantine solidaire, encadré par AUORE, et permettant de salarier des personnes pour des activités en cuisine notamment. La collaboration a été tellement positive que les associations co-pilotes ont décidé de créer un projet exclusif pour les résidents en insertion professionnelle. L'approche adaptée aux résidents est également un aspect qui leur a permis d'avancer sur cet objectif de mixité sociale.

À une échelle locale et avec le contexte de mixité et d'échange entre professionnels de différents domaines, l'ambiance créée par l'équipe d'urbanistes permet de poser des questions sur la façon de construire et de vivre la ville. « Si faire se rencontrer les gens, discuter des sujets qui parlent de voir comment la société se transforme et puis comment elle prend sa forme physique, si ce n'est pas de l'urbanisme, je ne sais pas ce que c'est que l'urbanisme »⁴⁷², affirme Aurore Rapin.

⁴⁷² *Ibid.*

5.4 Des liens pour l'avenir : rapport de forces entre les acteurs des Grands Voisins et les institutions publiques

Au cours de l'occupation temporaire du site, les associations porteuses des Grands Voisins se sont réunies régulièrement avec les acteurs qui participent à la construction du quartier futur pour se concerter sur l'avancement progressif de l'occupation temporaire et les pas à suivre pour faciliter l'éventuelle transition. Parmi ces acteurs, on retrouve le futur aménageur du quartier la SEM Paris Batignolles et l'établissement public foncier de l'Île de France, la Mairie de Paris, la Mairie du 14^e arrondissement de Paris et l'Assistance Publique-Hôpitaux de Paris. Des réunions régulières entre ces acteurs ont eu lieu dans le but de continuer à informer les parties prenantes du progrès du projet et, plus récemment à partir du succès du projet, d'essayer de trouver des possibilités de continuité pour le projet d'aménagement qui suit. Ces réunions ont fortement contribué à créer des liens entre les organismes qui travaillent sur le lieu et à renforcer le processus de co-construction du lieu.

Florentin Letissier, adjoint à la mairie du 14^e arrondissement, chargé du développement durable et de l'économie sociale et solidaire, qui, avec l'adjointe chargée en urbanisme, a suivi de près le projet temporaire de Saint-Vincent-de-Paul, considère que, même si ce sont les élus qui ont défini les priorités politiques (un projet sur des lignes écologiques, de solidarité et de mixité sociale) pour que ce projet ait eu lieu, ce sont les acteurs sur place des Grands Voisins qui ont saisi le projet et ont le plus fortement contribué à faire le succès du site éphémère. M. Letissier admet qu'au début les élus ne se sont pas beaucoup préoccupés du projet temporaire puisque leur but était de défricher l'espace et de donner accès au public pendant qu'ils se concentraient sur la définition du projet pérenne d'écoquartier. Les élus savaient que l'occupation temporaire allait permettre d'avancer la concertation mais M. Letissier remarque que le projet a tellement bien fonctionné que cela a démarré une discussion sur des éléments dont les aménageurs du futur écoquartier pourraient s'inspirer. « Déjà cela a crédibilisé la faisabilité d'une occupation temporaire réussie », remarque le fonctionnaire. Pour *Yes We Camp*, ainsi que pour les autres associations de pilotage des Grands Voisins, la stratégie d'action se limitait au temps de l'occupation temporaire. Le fait de faire avancer le projet pérenne représentait une conséquence inattendue, même s'ils avouent que c'était un rêve de voir évoluer un grand

projet de ville à partir des idées et des expérimentations qui avaient été développées pendant une occupation temporaire. Des projets comme la semaine de développement durable sont un exemple des idées qui se sont dégagées de ces réunions et de la bonne volonté qui s'est manifestée entre la mairie d'arrondissement, la mairie de la ville et les porteurs du projet des Grands Voisins.

L'esprit en général chez les acteurs qui font partie du projet se traduit par l'assurance partagée que ce type de programme peut se décliner dans d'autres contextes. Au cours des deux années d'occupation, ils ont cherché à développer des indicateurs qualitatifs et quantitatifs qui serviraient à cerner les éléments qu'il serait le plus souhaitable de transférer dans des occupations temporaires futures. Durant la dernière année d'occupation et suite à de nombreuses réunions avec le comité d'évaluation des Grands Voisins, les acteurs responsables de l'aménagement ont exprimé leur intention de reproduire au maximum l'ambiance et les liens créés entre les habitants, les associations résidentes et les hébergés d'urgence des Grands Voisins. Yannick Beltrando, architecte mandaté sur le futur écoquartier, révèle que, même si les clauses établies lors du mandat du projet d'aménagement – et avant même de concevoir une occupation temporaire – l'empêchent de travailler main dans la main avec les porteurs du projet temporaire⁴⁷³, il a porté son attention sur des alternatives qui rendraient possible de garder des liens entre ce qui se passe pendant l'occupation temporaire de Saint-Vincent-de-Paul et la construction de l'écoquartier. Ayant suivi attentivement le projet temporaire depuis le début et à partir du succès qu'il a eu auprès des habitants et des élus, est venue la volonté de chercher à reproduire, même en partie, cette ambiance de communauté et de voisinage qui caractérise Les Grands Voisins. Ceci pourrait se faire en commençant par créer une place pour de

⁴⁷³ D'après la maire du 14^e arrondissement, Carine Petit, c'est un pouvoir public qui définit à un certain degré les règles et directives de l'aménagement d'un nouveau quartier de ville mais elle dit aussi que ce qui définit la relation entre l'aménageur et l'occupant intermédiaire, c'est ce qui est prévu dès le départ et qui est donc écrit dans le cahier des charges pour éviter des objections de l'opposition. Pour le cas du site Saint-Vincent-de-Paul, il a été décidé tardivement qu'il y allait avoir une occupation temporaire, ce qui limitait les transferts entre ce qui se construisait pendant l'occupation temporaire et le projet futur. Carine PETIT et LANGLOIS, AMANDINE, « Interview d'Amandine Langlois à Carine Petit, maire du 14^e arrondissement à Paris »..., *op. cit.*

petites structures associatives et des entrepreneurs débutants de l'économie sociale et solidaire dans l'écosystème. Pour cela, il fallait revoir les plans de construction des bâtiments et trouver une façon d'intégrer des espaces pour des activités créatives collectives à des prix abordables. La solution à laquelle ils sont arrivés était de créer des « cours anglaises », un espace un sous-sol qui n'est pas adapté au logement mais qui pourrait convenir à des bureaux à des prix abordables ou des espaces pour des activités associatives et d'animation. La Lingerie, lieu central pour le site, est un autre des éléments qu'ils chercheront à recréer dans le nouvel espace.

Mélanie Van Waveren, directrice de Paris Batignolles Aménagement, futur aménageur de l'écoquartier, admet aussi que des changements ont été introduits dans le projet originalement pensé, résultat des observations menées sur ce qu'il était souhaitable de garder du projet des Grands Voisins. Ainsi, il a été décidé de destiner 5000 m² sur les 48000 m² prévus aux logements, à des commerces et des activités associatives et artisanales diverses, ainsi qu'une augmentation du double des espaces verts afin de créer des jardins partagés et même des fermes urbaines. Par ailleurs, pour assurer la mixité sociale, 30% de logements sociaux (sur lesquelles 30% destinés aux prêts locatifs sociaux pour des gens avec des revenus très modestes) sont planifiés et il y aura aussi une coopérative de voisins⁴⁷⁴ pour instaurer une dynamique d'habitat participatif.⁴⁷⁵

Même si la relation entre les associations porteuses du projet des Grands Voisins et les autorités locales est de coopération, *Yes We Camp* considère que le fait d'être finalement autofinancés et non pas subventionnés par la ville leur a donné une autonomie de décision et d'action. En revanche, du côté de la Mairie, Florent Letissier considère que la subvention de la ville n'aurait pas forcément contraint l'autonomie de décision de l'association et que,

⁴⁷⁴ D'après Michelle Untersteller, membre de CoopSVP, la coopérative d'habitants - déjà installée sur Les Grands Voisins - est « un groupe d'habitants [qui] rassemble ses moyens financiers pour pouvoir emprunter dans une banque de quoi monter l'opération immobilière » *We Demain - Dans un ancien hôpital du 14ème arrondissement...*, <https://www.facebook.com/WeDemain/videos/vb.383057881705892/1685908101420857/?type=2&theater>, 6:00 (consulté le 10 octobre 2017).

⁴⁷⁵ Laetitia VAN EECKHOUT, « Quand les friches se transforment en laboratoires de la ville »..., *op. cit.*

au contraire, cela aurait pu les aider à aller plus loin. Il considère qu'un autre aspect les a empêchés d'aller plus loin, voire d'avancer davantage sur le projet pérenne, est le fait d'avoir été introduits en tant qu'occupants temporaires dans un projet d'écoquartier qui avait déjà été décidé et voté. Pour Letissier, le fait de faire des modifications significatives au projet d'écoquartier en raison de l'occupation temporaire représentait un conflit de légitimité par rapport à ce qui avait été promis par la Mairie du 14^e arrondissement lors des élections municipales. Le transfert ne peut donc pas se faire complètement à cause de la légitimité du projet promis à la population. Il ajoute, par contre, que la Mairie a émis le souhait de continuer à développer cette activité temporaire dans l'avenir afin d'assurer une continuité plus articulée. Selon les élus du 14^e arrondissement, ce type de projets offre des possibilités de se rapprocher de la population locale et même de se concerter avec des acteurs divers pour construire une ville plus proche des habitants.

Pour la ville de Paris, le projet des Grands Voisins a eu un tel succès que cela a offert de nouveaux leviers et possibilités de continuer à produire des espaces intermédiaires. L'équipe de la maire du 14^e arrondissement et de la Mairie de la ville reconnaissent qu'occuper temporairement non seulement prévient la dégradation des bâtiments vides mais aussi peut rendre moins vulnérable et plus utile un espace. De fait, ces occupations temporaires conventionnées entre les autorités publiques et différents acteurs associatifs du temporaire prolifèrent en Ile de France - et même dans d'autres villes telles que Marseille, Lille, Nantes, Bordeaux entre autres - au point où les administrations ont commencé à lancer des appels à projets divers pour soutenir ces initiatives. « Ce phénomène d'urbanisme transitoire se développe de façon institutionnelle, encadrée et visible », constate Cécile Diguët, urbaniste spécialiste à ce sujet.⁴⁷⁶

Lors d'une rencontre d'urbanisme temporaire organisée par la Mairie de Paris et l'équipe de Plateau Urbain, la question de l'expérience de l'urbanisme temporaire a été abordée comme constituant un modèle à perpétuer dans les villes pour tester de nouveaux usages des espaces, des modèles économiques de solidarité et des innovations dans le

⁴⁷⁶ *Ibid.*

terrain d'agriculture urbaine. Dans le paysage urbain français, ces tiers-lieux esthético-festifs d'urbanisme transitoire se propagent à grande vitesse. La halle Papin à Pantin, le Ground Control dans le 18^{ème} arrondissement de Paris, la friche Miko sur le canal de l'Ourcq, le 6B à Saint Denis, voire l'Estaque dans le nord de Marseille, la Cartonnerie à Saint Etienne et les halles dans l'île de Nantes sont quelques exemples des lieux qui font partie de cette vague de réactivation temporaire des espaces des cinq dernières années, de plus en plus acceptée, même encouragée et initiée par les mairies et proposant des divertissements variés en même temps que servant de levier pour des activités de création artistico-artisanale. Les logiques de consommation éthico-environnementales, une programmation festive et une restauration à des prix abordables dans des espaces amples, invitants et végétalisés, mélangeant des usages de travail, d'hébergement et de récréation sont des éléments communs de ce qui s'instaure comme un modèle réussi de projets urbains collaboratifs.

En même temps, des efforts pour inclure les populations précaires - celles qui occupent la plupart des squats - dans le projet urbain se répandent. Les centres d'accueil sont intégrés dans au moins deux grands projets d'aménagement prévus prochainement à Paris. Dans le cadre de l'appel à projets Réinventer la Seine, la Ville de Paris demande aux candidates d'inclure des centres d'accueil dans la conception de deux des vingt-deux nouveaux sites parisiens à réaménager, l'un place Mazas dans le 12^e arrondissement et l'autre à Ivry sur Seine. Ce sont quelques efforts pour faire décroître la stigmatisation effectuée autour de ces centres et les inclure parmi des populations mixtes, ainsi que le projet des Grands Voisins a réussi à le faire. La ville se sert du modèle créé par ce projet pour approfondir l'expérience de cohabitation de différents publics, dont des vulnérables. Les lauréats de l'appel à projets sont déjà en contact avec l'association AURORE pour collaborer avec eux dans l'élaboration et la gestion de l'espace d'insertion et de solidarité du site qui inclura des animations assurées en partie par les résidents ainsi que des services de FabLab et d'autres projets communs à l'organisation desquels autant la communauté locale que les résidents d'AURORE prendront part de l'organisation.⁴⁷⁷ « *Co-élaborer* »

⁴⁷⁷ *Ibid.*

avec les résidents d'AURORE et avec les futurs usagers de ces nouveaux sites ainsi que mélanger logement et tiers-lieux d'activités économiques et associatives diverses, faire vivre les lieux avant même le début des travaux, tout cela fait maintenant partie des idées qui gouvernent les nouveaux projets de lieux urbains. Ces lieux de création et de vie commune de quartier doivent aussi permettre à des personnes en insertion d'avoir leur place et de s'investir de façon similaire à la façon dont cela a été fait aux Grands Voisins.

Cette évolution vers l'installation de centres d'accueil dans les nouveaux tiers-lieux parisiens se reflète seulement une collaboration positive entre la Mairie de Paris et les gestionnaires de ces centres d'accueil, il semble aussi que cette expérience d'immersion des Grands Voisins ait eu des répercussions positives sur les gens accueillis. William Dufourcq, directeur général de l'association AURORE aux Grands Voisins remarque une évolution extraordinaire auprès des résidents pendant cette expérience d'occupation temporaire du site de Saint-Vincent de Paul. Alors que l'association était déjà habituée à avoir des centres dans des sites éphémères, la particularité des Grands Voisins a été expressément le fait d'être en contact avec les différentes populations venant sur le site pour travailler, faire du bénévolat ou s'amuser. Pour Dufourcq, la mixité a été un facteur-clé pour les gens en insertion qui, de par leur situation de sans-papiers, ne sont pas autorisés à travailler et, par conséquent, n'ont pas accès à tout un cadre de vie à commencer par le logement, en continuant par la sécurité sociale et les services de santé, et c'est ainsi que se pérennise leur marginalisation. Le fait d'être dans un contexte où ils ont la possibilité de côtoyer d'autres personnes et où ils sont accompagnés et progressivement intégrés dans un contexte de travail et d'avoir la possibilité de participer à des activités rémunératrices, contribue à réduire l'exclusion, ce qui effectivement crée un socle pour améliorer leur situation globalement : « Les personnes se remettent dans une logique de travail, » affirme Dufourcq, « [...] pour les résidents soit les sortir un peu d'un entre soi, de leurs situations et des structures qui peuvent être très fermées [...] c'est hyper bénéfique d'avoir d'autres activités, d'autres partenaires sur le site pour sortir du social pur. »⁴⁷⁸

⁴⁷⁸ William DUFOURCQ et Amandine LANGLOIS, « Interview avec William Dufourcq - Association AURORE ».

Les échos positifs ont également eu des répercussions dans les médias, la population locale, les autorités publiques et les réseaux professionnels des urbanistes. Avec une couverture médiatique étendue⁴⁷⁹, les pilotes des Grands Voisins, proposait de nouvelles manières mixtes et ouvertes de faire occuper des sites temporairement constituent un précédent dans les projets urbains esthético-participatifs, solidaires et innovants en France. Ce type de projets s'adapte peu à peu au mode de fonctionnement pour la ville de Paris et, après le succès des Grands Voisins, il existe une volonté des élus de continuer à cultiver cette dynamique d'occupation temporaire. Une influence directe du projet, la Charte en faveur du développement et de l'essaimage de l'urbanisme transitoire du 26 août 2019 signée par des acteurs publics et privés de l'immobilier en Île de France confirme un intérêt pour continuer à mettre en disposition des espaces vacants à des fins d'intérêt général.

Une des dernières conséquences de cette relation positive a été le prolongement du projet à la phase 2.0 où, après la date stipulée de fermeture du lieu temporaire, il y aurait une deuxième saison d'une durée de 26 mois qui, commencée au mois d'avril 2018 utilisera un tiers de l'espace de Saint Vincent-de-Paul avec une place, quoique plus réduite, réservée aux résidences d'urgence. Cette deuxième phase a entraîné un deuxième appel à candidatures pour de nouveaux occupants temporaires. Les associations ont prévu aussi de garder le lieu ouvert au public dans la mesure du possible pendant les mois de transition à la nouvelle phase et pendant que l'équipe de *Yes We Camp* démonte les installations extérieures, le camping, le cinéma, les ateliers partagés et le restaurant extérieur Les Comptoirs et reconfigure ces espaces communs pour la phase suivante. Ainsi, l'expérimentation continue pendant cette sorte *d'interstice de l'interstice*⁴⁸⁰ qui, selon le communiqué de presse de la Mairie de Paris, « permettra d'assurer une continuité et une

⁴⁷⁹ « Parutions – Les Grands Voisins », <http://lesgrandsvoisins.org/actus/parutions/>.

⁴⁸⁰ Nous rappelons l'interprétation de l'interstice, selon Edward Soja, d'Henri Lefebvre comme le lieu intermédiaire où se concilient le monde réel et le monde réel et le monde des imaginaires et de représentations. Le tiers-espace de fait est un espace qui naît au milieu, dans l'espace de fragmentation et de réarrangement de structures qui est l'interstice. Encore Homi Babha, voyait l'interstice comme un espace qui se situe au milieu et au-delà des espaces traditionnels. L'interstice pour Lefebvre est aussi une marge de liberté disponible à l'individu face à l'État. Homi BHABHA, *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

cohérence entre l'occupation temporaire et le futur projet ». La ligne de préfiguration du futur écoquartier est plus présente à partir de cette deuxième phase (dans la première phase il s'agissait principalement de réactiver un site vide, sans que ce qui se fasse sur place n'ait forcément des répercussions sur le projet futur), où les dynamiques *d'activation* et *d'appropriation* des espaces publics sur la base de microactions et d'usages « productifs, solidaires, culturels ou innovants » continuent à être explorées dans le but de produire un nouvel écoquartier fidèle à l'histoire du lieu et aux désirs et besoins des voisins, visiteurs et riverains qui ont participé et continuent à faire part de sa création.

5.5 Conclusion du cas d'étude Les Grands Voisins : une pépinière d'expérimentation inédite dans Paris

Une série de conditions favorables ont été réunies pour faire émerger et réussir l'expérience des Grands Voisins. En commençant par la spécificité d'un espace vacant d'une taille aussi importante que celle de l'ex-hôpital Saint-Vincent de Paul (3,4 hectares) dans Paris, suivie par les envies des élus, les propriétaires et les aménageurs de ce terrain de le rendre utile et d'en profiter pour semer des idées de solidarité et de conscience environnementale, ensuite par l'installation d'urbanistes et d'associations professionnelles du temporaire (même si ce fut à un degré restreint), ce qui a engendré la fréquentation d'une panoplie d'associations et de petits entrepreneurs parisiens et franciliens ainsi qu'un travail d'animation et d'ouverture du site au public pour enfin métamorphoser cet espace en une pépinière d'expérimentations sans précédent dans la ville.

Les Grands Voisins est devenu en plus de deux ans d'existence de sa première saison à la fois un lieu d'expérimentation de vie collective entre des personnes en situation d'urgence et des acteurs de l'économie sociale et solidaire, des artisans, des artistes ; un chantier participatif de transmission entre amateurs et professionnels de différents domaines artistico-artisanaux et un lieu de vie de quartier sur la base d'activités gratuites ou à des prix abordables cherchant à créer une dynamique d'appropriation collective du lieu. Les trois meneurs principaux du projet, l'association AURORE, *Yes We Camp* et Plateau Urbain, au début seulement concernés par l'animation de l'espace pendant le temps

limité précédant la construction d'un quartier de ville, ont fini par contribuer au projet futur et par créer des porosités entre leur projet temporaire et le projet pérenne d'écoquartier ; ils ont involontairement balisé le terrain pour l'instauration de plus de modalités d'occupation temporaire et de partenariats entre des collectifs qui se professionnalisent dans ces nouveaux modes d'occuper des lieux à la façon artistico-artisanale et des acteurs publics et grands aménageurs urbains.

Actuellement un des plus grands projets d'urbanisme transitoire et expérimental en Europe, le projet transitoire, initialement confié à une association d'hébergement de personnes en situation vulnérable, l'association AURORE, se déploie par nécessité de couvrir des charges d'entretien et de fonctionnement en un projet également d'accueil de petites structures socio-entrepreneuriales ayant besoin des espaces de travail à prix bas, mené par l'association Plateau Urbain. L'espace est donné la vitalité et l'ambiance nécessaire pour être ouvert et accueillant au grand public parisien mais aussi à des publics spécifiques pouvant apporter de la mixité sociale et assurer des propos hospitaliers dans un sens ample. Un programme culturel mais aussi de gestion malléable à l'interne, poussant des projets d'économie collaborative, contributive et alternative à l'intérieur de l'écosystème, fait écho à des actes de décroissance et de solidarité. Le projet impacte le projet pérenne qui le suit, et on décide de garder certaines structures qui constituaient l'attractivité principale du lieu – dont la Lingerie, café/bar et lieu principal de rencontres et d'interactions sur le site.

L'inconsistance ou l'absence de financements inspire des solutions marchandes d'autofinancement, typiquement sous la forme de services de restauration, de conseil ou de rentre d'espaces de bureau. « Favoriser l'insertion par la mixité sociale » est l'objectif des porteurs, qui partagent la gestion et la vente d'aliments avec les hébergés et résidents du quartier temporaire. D'autres dispositifs de retour à l'emploi pour les hébergés sont mis en marche sur le site, notamment une conciergerie solidaire, une boutique des voisins et des postes de cuisine dans le bar donnent un socle pour donner continuation au projet d'insertion, de mixité sociale et de rencontre du quartier éphémère.

Pendant une période de 5 mois, on a visité le site, fait des bénévolats sur les différents chantiers et lieux de socialisation du site, assisté à des réunions de l'équipe de Yes We Camp, étudié des documents et des outils internes de communication et mené divers entretiens avec les membres du collectif aussi bien que les collègues et partenaires du projet. Un avant et un après Les Grands Voisins se remarque dans la trajectoire des trois associations gérantes. L'association AURORE, notamment, prévoit de rediriger sa stratégie d'insertion des personnes vulnérables dans des espaces qui, comme Les Grands Voisins, ont mélangé les publics. Plus qu'inclure les résidents dans l'animation et le maintien du site, elle les a incorporés comme un élément remarquable pour l'animation et la vie du site. Quant à *Yes We Camp*, riche de son succès sur le site des Grands Voisins, il prépare une nouvelle occupation temporaire à Nanterre. L'objectif pour eux aussi est d'occuper, mais en conservant ce sens de l'humain et d'inclusion des groupes créatives, défavorisés et émergents. Enfin, l'activité de Plateau Urbain, évolue à la recherche de coopérations à différentes échelles auprès des acteurs publics et privés qui pourraient répandre et normaliser l'activité de l'occupation temporaire. Leur plateforme et leurs expériences dans l'urbanisme temporaire leur ont permis de se construire un réseau, autant d'acteurs associatifs que de propriétaires privés et d'acteurs intermédiaires de l'occupation temporaire – comme *Yes We Camp*, Bellastock, Soukmachines ou Allô la lune - qui deviennent spécialistes de la réhabilitation et de l'animation de ce type de lieux et qui ont recours à du matériel de réemploi, à des designs d'aménagements simples et modulables et qui développent des modèles économiques plus coopératifs.

Dans le chapitre suivant, on tentera d'analyser les facteurs provoquant cette ébullition d'acteurs du temporaire et de l'alternatif urbain. Animer une expérience hétéroclite de la ville, guidé par des principes d'esthétique pour dégager des nouveaux imaginaires, d'action directe et d'inclusion, constitue sans doute l'élément commun des interventions.

Chapitre 6 : Analyse du cas du collectif *Assemble* à Londres

Un style épuré, une échelle de couleurs pâles et des décors simples, parfois mal assortis et visiblement bricolés, une police claire, grande et neutre, résume l'esthétique des lieux créés par le collectif britannique *Assemble*. Leur choix d'un visuel clair et bricolé reflète l'envie du groupe d'amis hobbyistes-devenus-architectes-professionnels ainsi qu'ils se définissent de faire des lieux invitants, ouverts, modulables pour un grand public.

Le nom *Assemble* – en anglais un verbe à l'impératif (assembler) et non pas un substantif – désigne bien l'esprit et la culture interne d'un groupe d'enthousiastes de l'urbanisme. « *Assemble* est la combinaison des intérêts et des capacités de ses membres [...] Et c'est ainsi que nous voyons la pratique architecturale. Les gens sont très intéressés par l'idée que nous venons de l'extérieur de la profession et que cela change notre façon de travailler, mais pour nous, l'architecture est une église au sens large et les gens y ont des intérêts divers. [...] Cela témoigne de la diversité et de la malléabilité de l'approche architecturale de chacun »⁴⁸¹, expliquent Amica Dall et Giles Smith, membres du collectif londonien.

Spécialisés dans la conception de structures et d'espaces de loisir et de création mais aussi de lieux de vie commune, d'espaces invitant à l'utilisation et à la fabrication, les lieux et installations d'*Assemble* produisent un questionnement sur ce qui fait actuellement l'espace public et sur ce qu'il en est des espaces urbains disponibles à l'utilisation libre des citoyens. À la prédominance d'espaces de loisir privatisés et commerciaux, ils répondent par une gamme de propositions expérimentales d'espaces accueillants, installés dans des endroits délaissés de la ville, faits avec des matériaux réutilisables, à des temporalités variables et pour des utilisations ouvertes. *Assemble* travaille avec des matériaux de récupération (des déchets de démolition, de la mousse reconstituée) et souvent dans des lieux abandonnés (une station-service abandonnée, un

⁴⁸¹ Beatrice GALILEE, « Assemble – Chicago Architecture Biennial », *Chicago Architecture Biennial Website*, 21 septembre 2015, <http://chicagoarchitecturebiennial.org/exhibition/participants/assemble/>.

recoin sous un viaduc routier) pour développer des sites ingénieux et apportant de la valeur à l'environnement immédiat. Opérant principalement dans les villes britanniques, ils ont fait l'objet d'une demande constante depuis qu'ils ont commencé comme un groupe d'amis avec des envies de bricoler. Actuellement, ils sont référencés comme un collectif influent de jeunes architectes, transformant la façon de penser et de construire les lieux publics urbains.

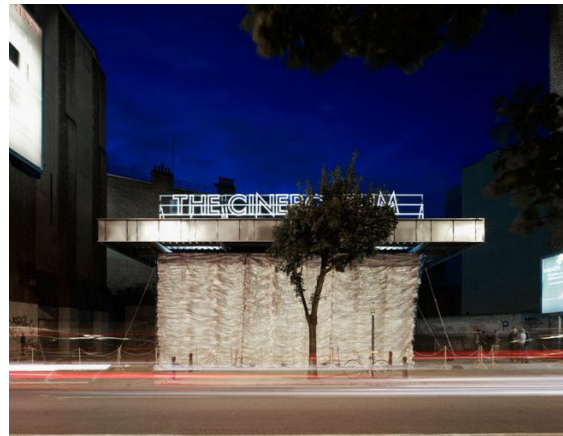
6.1 Du temporaire au durable par le biais du malléable : Cineroleum, Folly for a Flyover et le Square de New Addington

L'histoire commence dans l'Angleterre d'après la crise économique de 2008. L'économie stagnait et cela se voyait en particulier dans l'augmentation d'espaces délaissés dans la capitale anglaise ; les stations à essence parmi ces espaces. Un groupe de jeunes amis récemment diplômés, la plupart architectes, se réunissent sur leurs temps libres pour penser des projets de construction d'espaces ludiques, urbains, différents et capables d'« apporter de la valeur »⁴⁸² à leur environnement immédiat, au moins au niveau de l'interaction sociale.

Leur première idée a été de convertir une station-service désaffectée à Londres en un cinéma temporaire pendant l'été 2010. Ils ont trouvé un promoteur immobilier qui était ouvert à la proposition d'utiliser temporairement le site de cette ancienne station à essence, à condition que ce soit le collectif même qui prenne la responsabilité de financer et d'assurer toutes les mesures de sécurité. Avec 4000 stations-service désaffectées au Royaume-Uni, le groupe d'amis voyait ce projet de cinéma expérimental comme l'expérience d'une potentielle réutilisation plus large de ces espaces peu ou non utilisés dans les villes britanniques. Ils se sont ainsi mis d'accord pour réunir 50 livres chacun, ont assuré une subvention d'art de 2000 livres et avec une armée de volontaires – la plupart des amis, des collègues et de la famille – ils se sont mis à réutiliser du matériel bon marché, donné ou de récupération pour fabriquer les différentes installations et décorations du cinéma. Conscients de leur budget restreint, ils faisaient tout à la main. Ils ont aussi utilisé des systèmes de production de bas niveau, repliables et faciles à faire, à reproduire et à

⁴⁸² CCAchannel, *An interview with Assemble*, s.l., 2016.

adapter. Des bénévoles pouvaient venir et, facilement adhérer, adapter et même proposer des améliorations dans la méthode de fabrication et, de cette façon, s'intégrer directement et devenir agents actifs du projet. Le projet impliquait aussi le dessin de costumes, la programmation des films, et la gestion d'un bar à l'intérieur du cinéma. Avec une machine à pop-corn, un bar décoré à l'ancienne, un programme de films classiques, le *Cineroleum* faisait honneur à l'expérience des palais de cinéma d'antan en même temps qu'il célébrait l'expérience sociale d'aller au cinéma. À la fin du film, la sortie du public devait se dérouler comme une sorte de performance. Lorsque les rideaux constituant les murs de la salle de cinéma se levaient à la fin de la séance, le public, alors exposé aux passants de l'extérieur, devenait instantanément interpréter cette performance qu'était la sortie du *Cineroleum*.



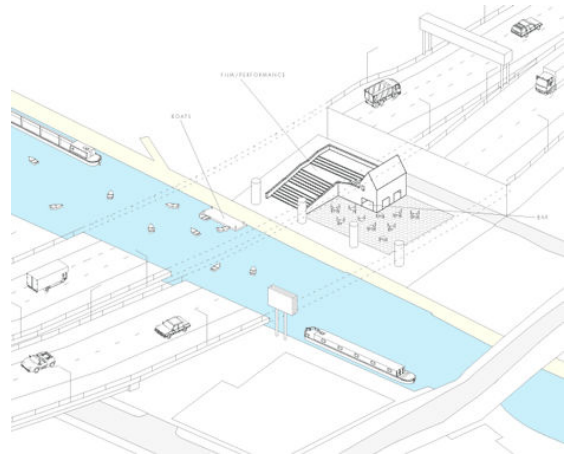


Dès la fin du premier mois, le *Cineroleum* a été connu du jeune public londonien et le groupe d'amis entrepreneurs, dès lors appelé *Assemble*, a émergé comme proposant des interventions dans la ville. Pour Anthony Meacock, un de ses membres, le *Cineroleum* a contribué aussi à cimenter en eux ce désir de mobiliser leur propre capacité d'action et d'influence dans leur ville en même temps que de concevoir de nouvelles façons de partager et de transmettre cette liberté d'action et d'influence aux gens. Désormais, leur moteur et leur passion se tournèrent vers la création d'interventions et la construction d'espaces qui seraient susceptibles de devenir des lieux, même pour un temps limité. Pour *Assemble*, la conception des lieux urbains va vraiment au delà d'un projet de construction. Ils s'intéressent à la façon dont ils sont programmés, dont ils sont habités et dont ils sont absorbés par leur environnement immédiat, et intégralement dédiés au fonctionnement de ces espaces d'intervention urbaine. Suite au succès de *Cineroleum*, *Assemble* chercha à explorer comment concevoir collaborativement des lieux urbains en se posant des questions « très humaines sur ce que signifie d'habiter une ville et [commencent] à explorer et à soutenir des moyens permettant aux gens de les transformer et de commencer à former leur propre avenir spatial »⁴⁸⁴.

⁴⁸³ « The Cineroleum - Assemble », <https://assemblestudio.co.uk/projects/the-cineroleum>.

⁴⁸⁴ COLUMBIA GSAPP, *Assemble Lecture (Fran and Paloma)*, 2016.

Traduisant leur enthousiasme pour la co-construction de lieux festifs intermédiaires, ils installèrent une maison farfelue dans le fossé entre deux autoroutes. *Folly for a Flyover*, le nom de ce lieu d'été, fut aussi construit durant les temps libres des membres d'*Assemble* et avec l'aide d'une centaine de bénévoles. Le cinéma/bar/salle-événementielle accueillit plus de 40000 visiteurs pendant ses six semaines d'ouverture durant l'été 2011.⁴⁸⁵



486



Ces deux premiers projets réussis furent certainement à l'origine de l'intérêt pour le travail d'*Assemble* qui reçut par la suite des invitations à produire et à gérer des installations temporaires dans plusieurs espaces urbains en Angleterre. Leur premier projet commissionné, la revitalisation du square principal de New Addington, fut pour eux l'occasion de tirer les leçons de leurs installations temporaires précédentes et de les tester. L'objectif pourtant fut d'après eux à moitié réussi, vu que les animations et les installations visant amener les habitants à se réapproprier de l'espace et à s'intéresser à son exploitation n'eurent qu'un effet transitoire. Aussitôt *Assemble* parti, le square s'est retrouvé aussi vide qu'il l'était avant. Ils ont compris que le travail de réappropriation devait se faire

⁴⁸⁵ Piers Taylor, « Built to last | RIBA », *The RIBA Journal*, septembre 2014, Culture.

⁴⁸⁶ « Folly For a Flyover - Assemble », <https://assemblestudio.co.uk/projects/folly-for-a-flyover>.

nécessairement de façon endogène à la population et qu'à l'avenir leur rôle devrait se limiter à assister et à accompagner ces processus de réappropriation et de revitalisation plutôt à les diriger ou initier. Suivant cette ligne de pensée, ils sentaient qu'ils devaient éviter d'utiliser des termes comme *participation*, *engagement*, *consultation* et *communauté locale* dans leur vocabulaire de travail afin d'éviter de tomber sur des dynamiques paternalistes et descendantes. En enlevant ces préconceptions, ils se rendaient plus sensibles à la population avec laquelle ils travaillent. « La participation n'est pas quelque chose qu'on peut faire, on ne peut pas la provoquer »⁴⁸⁷, explique Amica Dall quant au choix d'éviter d'utiliser ces termes. C'est ainsi que, dans le projet suivant, *Granby Four Streets, Assemble* s'est concentré sur le dessin des structures physiques et sociales qui visaient à laisser une trace immatérielle plus durable : faire en sorte que les espaces créés ou se revitalisés soient le produit des processus collaboratifs, simples et ouverts, en mettant en place une sorte de « structure sociale » avant ou avec la structure physique du lieu.

6.2 Granby Four Streets d'Assemble Studio - une expérience de réappropriation esthétique du lieu de vie

En été 2015, Assemble reçoit la nouvelle qu'ils avaient été nominés pour le prix Turner, le prix d'art contemporain le plus prestigieux en Grande-Bretagne, pour leur travail de 4 ans concernant la revitalisation collaborative du quartier Granby dans la ville de Liverpool. *Granby Four Streets*, le projet pour lequel ils ont été nominés pour le prix Turner, avait été pensé d'abord comme un projet de réhabilitation à bas budget de maisons abandonnées.

Plusieurs efforts d'embellissement avaient précédé un projet concret pour restaurer le quartier de Granby – une des communautés les plus pauvres du Royaume-Uni –, longtemps abandonné après la démolition de la plupart de ses maisons de style victorien. Après une série de plans de rénovation descendante qui avaient échoué, il ne restait que 70 résidents dans une zone de quatre rues comportant 200 maisons. Un groupe de résidents

⁴⁸⁷ P. TAYLOR, « Built to last | RIBAJ »..., *op. cit.*

commença à mener des actions ingénieuses de défrichage, plantation, peinture et des actions en vue de récupérer les rues. L'idée était de promouvoir un processus de revitalisation du quartier collaboratif et à petit budget. Un processus qui serait mené par les résidents de la communauté et par le biais d'une série de petits gestes continus dans le temps. Au début, c'étaient des jardinières guérilla (*guerilla gardening*)⁴⁸⁸ et des appels à repeindre d'anciens bâtiments, puis des marchés de quartier, ensuite la rénovation de maisons et d'espaces publics abandonnés. En 2011, ils s'associèrent en une fiducie foncière communautaire⁴⁸⁹, leur permettant d'avoir accès à 10 propriétés désaffectées afin de les restaurer et de les mettre en vente ou en location à des prix accessibles pour la communauté locale. Ils invitèrent ensuite *Assemble* à s'ajouter aux efforts de revitalisation de la fiducie et, avec l'aide de Steinbeck Studios, une société d'investissement social souhaitant développer des logements sociaux dans la zone, ils misent en marche un projet de rénovation progressive de ces propriétés délogées. La majorité du processus de réhabilitation de ce projet de 5 ans, toujours en cours, s'est fait avec de petits projets ouverts et s'accroissant périodiquement : réparation et réadaptation de matériaux déjà existant dans les maisons désoccupées. Un esprit de débrouillardise et de bricolage se vit tout au long du projet. *Assemble* et ses collaborateurs choisissent d'utiliser au maximum les matériaux déjà présents dans les maisons et de travailler avec des matériaux à bas coût afin de rétablir le caractère des maisons longtemps négligées et de les reconverter en logements abordables pour les résidents. Ensuite, les travaux dans le quartier évoluèrent vers des projets de

⁴⁸⁸ Le *guerilla gardening*, ou guérilla potagère en France, est un mouvement d'activisme politique débutant à New York (et après se repandant dans plusieurs villes en Amérique et en Europe) menant des actions de végétalisation d'espaces publics afin d'inciter les gens à se réapproprier de leur quartier et de réintroduire de la nature dans des espaces abandonnés. Le mouvement s'aligne aussi au mouvement écologiste, à la défense de la permaculture et du droit à la terre.

⁴⁸⁹ Structure juridique qui rend possible la propriété communautaire d'un terrain. Cet instrument a son origine dans le mouvement des droits civiques aux Etats-Unis et accorde le pouvoir de décision sur le devenir d'un territoire à une communauté. Les membres élisent un conseil d'administration tournant qui dirige les activités de la fiducie au quotidien. Dans le cas de la fiducie foncière communautaire de Granby, un tiers est composé des résidents du quartier de Granby 4 Streets, un tiers d'habitants de la région plus étendue de Toxteth et l'autre tiers de professionnels disposant de réseaux ou de compétences dans la ville sur lesquels ils peuvent s'appuyer pour mener à bien leurs tâches. COLUMBIA GSAPP, *Assemble lecture at GSAP event...*, *op. cit.*

création, de davantage d'investissement et d'efforts collectifs pour renouveler et embellir les espaces publics du quartier.

En affirmant l'intention de soutenir la vision des habitants de Granby et de s'appuyer sur le travail déjà accompli par les résidents locaux, *Assemble* propose divers projets courts pour encourager et nourrir le processus de construction collaborative et créative menée au quotidien par les habitants du quartier. Ainsi, des formations sont proposées aux habitants afin de les engager à continuer à rénover des maisons abandonnées dans leur quartier. Ces formations sont assurées par l'équipe d'*Assemble* mais également par les bénévoles mêmes des projets de rénovation du quartier. « Nous voulions, d'une certaine manière, rapprocher des outils de production de ceux qui étaient intéressés à faire des transformations dans leur quartier. L'idée était de pouvoir contribuer à faciliter le rapprochement de l'habitant par le biais d'un intérêt pour un investissement direct »⁴⁹⁰, explique Frances Edgerly quant à la démarche d'*Assemble* à Granby.

Progressivement, l'intérêt pour la zone commença à augmenter et les logements abordables récemment réhabilités commencèrent à se repeupler. Le projet fut présenté devant le conseil municipal, ce qui l'aida à se légitimer devant les autorités publiques, à éviter de nouvelles démolitions de propriétés, et à se faire reconnaître comme une approche progressive et collaborative lui permettant également d'obtenir des aides financières et d'entrer dans d'autres réseaux.

⁴⁹⁰ Alistair HUDSON, F. EDGERLY et A. FLETCHER, « L'Internationale Dialogues- Granby: Collecting working and making in a post-democratic society on Vimeo »..., *op. cit.*



491

Récompense Turner : une plateforme pour l'œuvre performative de Granby Four Streets

L'abord graduel d'optimisation de ressources locales, le collaboratif, le dessin d'espaces, les systèmes d'échange et les modèles « alternatifs » de pratique créative collaborative ont attiré l'attention des médias aussi bien que du jury du prix Turner. Sans doute l'annonce de leur nomination pour le prix Turner a-t-elle créé une controverse à l'intérieur du monde de l'art.⁴⁹² Les membres d'*Assemble* ne se sont jamais proclamés artistes et, en même temps, tant dans leur approche des matériaux et des espaces que dans leur choix pour des processus collaboratifs et temporaires de construction, ils vont au-delà

⁴⁹¹ « Granby Four Streets - Assemble », <https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-four-streets-2>.

⁴⁹² Ce ne fut pourtant pas la première fois qu'une nomination au prix Turner provoqua controverse. L'œuvre de deux vaches coupées en deux et mises dans une solution de formaldéhyde de Damien Hirst, lauréat du prix Turner en 1995, a aussi provoqué des vives protestations. L'œuvre du primé de 1998 a également choqué le public à l'époque. Même si l'œuvre d'*Assemble* n'était pas provocatrice en soi, la question de la légitimité artistique se pose quant à ce type de pratique que le jury du prix Turner choisit de récompenser en les primant par-dessus des pratiques d'artistes « professionnels ». Deutsche WELLE (WWW.DW.COM), « Turner Prize logic baffles not just the British establishment | DW | 07.12.2015 », *DW.COM*, <https://www.dw.com/en/turner-prize-logic-baffles-not-just-the-british-establishment/a-18898880>.

de la pratique architecturale traditionnelle – au moins celle en vigueur jusqu’à il y a 8 ans. Le projet a finalement été primé par le jury du prix Turner, qui a choisi de récompenser le pragmatisme ludique et débrouillard ainsi que la mise en œuvre collaborative mêlant architecture, design et art dans *l’œuvre performative d’Assemble*. C’était la première fois que le prix Turner était accordé non pas pour une œuvre d’art spécifique, mais pour une procédure de création artistique, le travail artistique se faisait à la fois avec une communauté et en faisant partie de la communauté. La qualification de l’art – ou bien de l’embellissement, de l’esthétisation – a en l’occurrence servi d’outil de régénération et de recours permettant aux membres de la communauté de s’impliquer dans la régénération de leur quartier et de le réapproprier.

Car le collectif choisit de réinvestir les fonds obtenus par le prix Turner dans des initiatives supplémentaires qui dynamiseraient le projet de Granby. Dans ce contexte d’appréciation du patrimoine existant, le Granby Workshop agit en tant qu’entreprise sociale indépendante consistant en un atelier de production et de vente de produits récupérés et restaurés des maisons Granby. L’atelier emploie des artisans et des travailleurs locaux pour gérer la marque des produits Granby. Une partie des recettes de la vente de ces objets permet aussi de nouveaux projets de réhabilitation dans la communauté, tels que le *jardin d’hiver*, dont l’aménagement débouche sur une maison commune pour les résidents du quartier, contenant aussi une auberge et une salle de conférences et pouvant rapporter des entrées pour le fonctionnement de la fiducie.

Pour *Assemble*, les projets supplémentaires rendus possibles grâce à la récompense du prix Turner et aux autres soutiens que la communauté a reçus depuis assurent la continuité de l’action créative et collective à Granby, en même temps qu’ils contribuent fortement à faire vivre le processus quotidien de reconstruction du quartier. Des projets participatifs, des événements et des rencontres sociales s’organisent régulièrement pour faire se rencontrer les habitants et développer les capacités de la fiducie en tant que plateforme pour des activités économiques locales, sociales et créatives innovantes dans le quartier.



493

Vu de l'extérieur –par les médias, par exemple, l'expérience de Granby a été le fruit d'un travail communautaire qui reçoit l'aide d'un collectif d'architectes pour récupérer des espaces désaffectés de leur quartier. Vu de l'intérieur, le travail d'équipe entre la fiducie communautaire de Granby, l'investisseur social Steinbeck Studios et *Assemble* a soutenu économiquement une partie importante du travail et de l'organisation du projet communautaire. Selon Xanthe Hamilton, fondatrice du financeur social, Steinbeck Studios, « le projet aurait pu échouer sans le prêt de Steinbeck Studios, un "assemblage de subventions" et la vision d'*Assemble* »⁴⁹⁴. Le partenariat entre ces trois organisations révèle une approche complexe, organisée et à multiples facettes. Alistair Hudson, membre du jury du prix Turner et l'un des principaux défenseurs de la nomination d'*Assemble* pour le prix, défend le projet comme un exemple d'*art utile*, du fait qu'il est proche des populations et a un rôle conducteur dans la rénovation de son environnement immédiat. Pour lui, ce type

⁴⁹³ « Granby Workshop - Assemble », <https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-workshop>.

⁴⁹⁴ Hamilton, Xanthe, 2016 “*Granby 4 Streets: The Ideals of Specificity and Scalability in a Social and Architectural Endeavor.*” Londres, London Festival of Architecture, cité par Stephen PRITCHARD, « Complexity, uncertainty & scalability: How Assemble's Granby 4 Streets won 2015 Turner Prize », *COLOURING IN CULTURE*, 17 novembre 2016, <http://colouringinculture.org/blog/assemble-complexity-uncertainty-scalability>.

de projets est issu d'une tradition artistique qui prône des usages plus démocratiques et universels de l'art. Cet art pour Hudson a, naturellement, une partie activiste où l'artiste entend que cet art soit utile et bénéfique pour une communauté ou au moins qu'il n'ait pas d'effet négatif. Dans ce qu'il appelle la « repensée de l'esthétique en tant que système universel de transformation », une intention désintéressée détermine, de fait, une partie conséquente de l'expérience esthétique de l'œuvre. L'esthétique est ainsi écologique, ou écosophique (dans le langage de Félix Guattari, qu'on détaillera dans la partie suivante), puisqu'elle s'imprègne et façonne tous les domaines de la vie quotidienne.⁴⁹⁵ Ainsi, l'élément activiste se discerne dans le projet de renouveau holistique de Granby. Alimenté au début par la lutte contre la démolition du patrimoine du quartier, contre la gentrification corporative, pour la restauration démocratique des endroits longtemps oubliés mais aussi de récupération du sentiment de fierté et de solidarité autour des espaces communautaires, verts et de logement dans ce quartier, le projet est monté par des bénévoles et leur travail reste prédominant tout au long de projet. Même les concepteurs et les organisateurs travaillent bénévolement une bonne partie du temps. Or, comme l'affirme Alistair Hudson, le fait même de se réunir pour créer, pour discuter des façons d'améliorer les manières actuelles de faire, et de se représenter soi-même dans des constructions de cette sorte, est en réalité une démarche activiste, qui devient inévitablement un outil politique. En ce moment particulier de polarisation politique de la société actuelle, ces recours à l'action constructive deviennent soudainement un véhicule pour faire « naviguer le système autrement ».⁴⁹⁶

6.3 De la mise à disposition des espaces à l'établissement d'organisations qui les font vivre

En tant qu'agence d'architecture, *Assemble* exprime vouloir mettre en question la nécessité de construire un bâtiment. « Vous n'avez peut-être pas besoin d'un bâtiment, ce n'est peut-être pas le problème ici », questionne Paloma Strelitz, membre du collectif, « être impliqué plutôt est essentiel », dit-elle. Peut-être ne faut-il pas toujours tout raser et

⁴⁹⁵ Alistair HUDSON, F. EDGERLY et A. FLETCHER, « L'Internationale Dialogues- Granby: Collecting working and making in a post-democratic society on Vimeo »..., *op. cit.*

⁴⁹⁶ *Ibid.*

reconstruire à neuf, peut-être en tant qu'architectes leur rôle commencerait-il par juger ce qu'il en est des structures sociales qui habitent ces lieux et trouver des solutions des structures physiques qui pourraient continuer à revitaliser le tissu social. Une esthétique visuelle cohérente les intéresse parce qu'elle encadre le projet de lieu, elle va faciliter l'interaction parce qu'elle encourage l'échange et installe une ambiance et une émotion liée au lieu. Le fait-à-la-main, le collaboratif, le choix de structures physiques qui correspondent bien aux dynamiques et rituels sociaux qu'ils ont l'intention d'inspirer au sein de ce lieu sont importants pour *Assemble* et pour leur génération d'urbanistes multidisciplinaires.

La méthode de création de lieux d'*Assemble* implique la constitution d'une association gérant le projet du lieu à plus long terme. Composée dans sa majorité par des résidents locaux et observant une structure collaborative et semi-horizontale, l'association *ad hoc* permet surtout de faciliter la transmission du projet aux habitants, de servir à l'autonomie du projet et, enfin, d'assurer la continuité du projet. C'est pour cette raison que le collectif choisit souvent des partenaires du projet qui se sentent capables travailler avec les associations ou organisations qui se créent dans le cadre du projet du lieu, qui se sentent à l'aise avec le projet, qui le comprennent et qui veulent continuer à le faire vivre. Leur collaboration avec la fiducie communautaire de Granby est un exemple notoire mais le *Blackhorse Workshop* et le *Baltic Street Adventure Playground* figurent aussi parmi leurs créations d'organisations communautaires.

6.3.1 *Blackhorse Workshop*

Le projet *Blackhorse Workshop*, un atelier public de fabrication à Walthamstow au nord de Londres, vise à cultiver et à diffuser une culture de fabrication et de réparation en créant un espace propice à l'apprentissage par la pratique. L'atelier *Blackhorse* commence comme une idée pour un espace de production accessible, une sorte de *FabLab* avec des experts sur place, fournissant de l'aide et du conseil aux novices de la construction. Le projet s'appuie aussi sur le riche patrimoine artisanal de la région et obtient une subvention de l'état, ce qui lui permet de fournir des cours et d'élargir sa gamme d'équipements et son

programme d'activité. *Blackhorse Workshop* accueille actuellement une centaine de petits entrepreneurs ou amateurs qui l'utilisent comme lieu de production. Le lieu s'entend comme une ressource pour la communauté de fabricants et de curieux. Un café-brasserie et une boulangerie, des marchés mensuels de confection et de producteurs locaux attirent des publics divers, locaux aussi bien que des quartiers voisins. Avec un accès ouvert et des ressources collectives, il continue à recevoir l'intérêt et l'aide d'associations diverses qui achètent du matériel pour le louer à bas prix au public. Comme pour le projet de Granby, du square d'Addington et de *Folly for a Flyover*, l'atelier Blackhorse est une solution d'utilisation intérimaire étayée par une vision à moyen ou long terme. La vision à plus ou moins court terme est que l'atelier Blackhorse s'associe avec d'autres ateliers d'accès ouvert pour former un réseau et répandre la notion.⁴⁹⁷

6.3.2 *Baltic Street Adventure Playground*

Le *Baltic Street Adventure Playground* à Glasgow en Écosse est une autre de ces initiatives fonctionnant à la fois comme une organisation et comme un espace de jeux produits en collaboration avec des enfants, leurs familles et des professionnels du jeu. Cherchant à répondre au besoin d'un espace de jeu sécuritaire et accessible à tous, cette initiative d'aire de jeux veut aussi permettre aux enfants de façonner un environnement ludique. Ici comme dans tous ses autres projets, *Assemble* met en avant un mode de travail collaboratif pour créer et entretenir la structure physique et sociale de jeu. « Les enfants sont encouragés à s'auto-organiser tandis que les travailleurs du jeu maintiennent un environnement sécuritaire et stimulant, qui évolue constamment en fonction des besoins croissants des enfants, de leurs rêves et de leur capacité à apporter des changements », décrit Frances Edgerly.⁴⁹⁸ Ici aussi la prise de risque et l'expérimentation sont des caractéristiques prépondérantes de la dynamique qu'*Assemble* cherche à promouvoir dans l'espace de jeu.

⁴⁹⁷ « Blackhorse Workshop - Assemble », <https://assemblestudio.co.uk/projects/blackhorse-workshop>.

⁴⁹⁸ COLUMBIA GSAPP, *Assemble lecture at GSAP event...*, op. cit.



6.3.3 Yardhouse

L'espace de travail du collectif dans une banlieue londonienne suit la dynamique des cultures de co-construction et de recherche créative dans les interstices de la ville. Après les Jeux Olympiques de 2012, et suite à la crise financière, une quantité importante de bâtiments vides a été disponible dans la capitale anglaise. Un des terrains situés à l'extérieur de la ville a été proposé à *Assemble* par la société de développement de l'héritage

olympique (*Olympic Legacy Development Corporation*) et c'est ainsi que le collectif y a installé son bureau et atelier de production, Sugarhouse Studios. Depuis son ouverture, le site a fonctionné autant comme un espace de travail pour les organisateurs que comme un espace ouvert au public comprenant un café et une pizzeria pendant l'été ainsi que d'autres initiatives telles qu'un cinéma d'art, un atelier de construction pour les enfants, un espace d'exhibition et un lieu accueillant des soirées et des événements festifs divers. De plus en plus, *Assemble* voulait renforcer le rôle de ce site en faisant un lieu de vie communautaire dans une zone post-industrielle de Londres. Cherchant à connecter des gens des métiers de l'artisanat, de l'art, de la technologie et de l'architecture, le *Yardhouse* qu'ils ont construit sur le terrain a été prévu pour devenir un espace de travail abordable pour des travailleurs indépendants dans le secteur créatif. Représentant pour eux un revenu passif, l'idée était aussi de générer des dynamiques de socialisation pour faciliter les rapports entre les occupants de l'espace. L'espace est invitant et incorpore des éléments esthétiques avec des matériaux simples, faits à la main avec des couleurs joyeux. Le pragmatique, le généreux, l'ouvert, le collaboratif, le spontané et l'expérimental se conjuguent dans le quotidien des activités que le lieu offre aux visiteurs.



Le Yardhouse d'Assemble⁴⁹⁹

6.4 Assemble et ses espaces de gestion démocratique flexible : de l'art, de l'architecture, de l'organisation communautaire et de tout ce qui se trouve entre les trois

Mobilisant un design « basé sur des principes de durabilité et générosité » comme « vecteur permettant d'améliorer les relations sociales et culturelles dans des quartiers en difficulté », l'approche architecturale d'*Assemble* se diffuse dans une catégorie d'actions mixtes visant à répondre à ce qu'ils observent comme une « déconnexion typique entre les habitants de la ville et les processus par lequel les lieux urbains sont créés »⁵⁰⁰. À travers une pratique collaborative et multidisciplinaire, ils souhaitent mieux connecter la pratique architecturale de conception d'espaces urbains pour la vie quotidienne. « Aujourd'hui, les architectes sont principalement des personnes qui se rencontrent autour d'une table pour prendre des décisions, mais qui n'ont jamais à faire avec les gens pour qui ils font de l'architecture »⁵⁰¹, déclare Giles Smith, membre du collectif.

⁴⁹⁹ « Assemble Studio Creates Architecture That is Ad Hoc, Handmade, and Community-Driven », <http://www.metropolismag.com/October-2015/New-Talent-Assemble/>, p.

⁵⁰⁰ « Theatre on the Fly | ASSEMBLE », http://assemblestudio.co.uk/?page_id=9.

⁵⁰¹ *Soziale Architektur - Kollektiv Assemble - Designer, Architekten und Künstler*, coll.« Daserste.de », 2016. Min 2:30.

Assidus dans la pratique directe et le recours à des structures physiques joyeuses, esthétiques et malléables pour formuler des questions liées à l'exploration et à la réappropriation de la ville, *Assemble* n'est pas complètement un collectif d'architectes⁵⁰², ni d'urbanistes, et même après avoir gagné le plus prestigieux prix d'art contemporain en Grande Bretagne, il ne se sent pas non plus compétent pour parler de sa pratique en tant qu'étant de l'art. « Nous sommes des fans d'art, d'architecture et de tout ce qui se trouve entre les deux et avons un respect pour les praticiens des deux »⁵⁰³, exprime Paloma Strelitz. De fait, *Assemble* situe peu son travail dans le marché de l'art, ils ont du mal à se proclamer artistes. « C'est drôle, car nous ne contrôlons pas cette perception de nous, artistes ou non. Pour nous, ce n'est pas si important que cela : c'est une discussion académique. Nous sommes plus intéressés à faire de bons projets »⁵⁰⁴, note un autre de ses membres, Louis Schulz. Hésitant à se percevoir comme des artistes visuels ou plastiques, ils assumeraient mieux peut-être le rôle d'interprètes (ou *performers* en anglais) d'une sorte de performance continue de fabrication, de réparation, d'organisation, de mise à disposition, dont le processus – et non pas le résultat fini – est l'essence de leur création. De plus, il y a une flexibilité dans leur façon de travailler, majoritairement en recherche expérimentale, et ils semblent être à l'aise avec des circonstances incertaines, soit un budget limité, un espace improbable ou des conditions sociales limitées. Amica Dall affirme que « quand on travaille avec l'art on n'est jamais trop sûr du produit final. Il n'est jamais défini. On travaille avec une stratégie et des groupes différents mais on est conscient du processus principalement. »⁵⁰⁵

De fait, la distinction d'*Assemble* par le prix Turner a pris par surprise le monde de l'art, certains critiquèrent ce choix en exprimant notamment : « la seule soirée de l'année

⁵⁰² Parmi ses membres, seulement une partie comprend des architectes de formation, et aucun d'entre eux n'est pleinement qualifié. L'autre partie des membres est formée d'anthropologues, philosophes, professionnels de théâtre et des métiers de construction.

⁵⁰³ COLUMBIA GSAPP, *Assemble lecture at GSAP event...*, *op. cit.*

⁵⁰⁴ Charlotte HIGGINS, « Turner prize winners Assemble: "Art? We're more interested in plumbing" », *The Guardian*, p.

⁵⁰⁵ B. GALILEE, « Assemble – Chicago Architecture Biennial »..., *op. cit.*

où un artiste en arts visuels pouvait être célébré et son travail présenté à un public plus large, le jury avait semblé déclarer que son propre art était hors de propos. »⁵⁰⁶ D'autres ont eu un point de vue plus neutre sur ce basculement de l'attention du jury vers le travail communautaire. « Je pense que cela a changé la nature du Turner Prize car je ne pense pas que ce soit de l'art moderne »⁵⁰⁷, mentionne l'auteur Muriel Gray. Tandis que d'autres commençaient à parler de l'extension de l'art aux questions de la vie quotidienne. « C'est le Turner Prize le moins égoïste, prétentieux ou autoréférentiel que j'aie jamais vu », dit le critique d'art de la BBC Will Gompertz, lorsqu'il fait l'éloge de la façon dont non seulement *Assemble* mais tous les nominés ont exploré les « défauts et recoins oubliés de notre quotidien »⁵⁰⁸. Pour Alistair Hudson, membre du jury, la pratique d'*Assemble* est héritière d'une longue tradition d'art travaillant pour remédier aux maux sociaux. Il cite le Bauhaus et le mouvement des *Arts and Crafts* dont la figure de William Morris – activiste social, designer et artiste anglais de renom – est cité pour défendre l'art et la fabrication artisanale à usages *humanisants*, comme une des sources de ce type d'art.⁵⁰⁹

En effet, le choix constant d'actions directes et soutenues, le travail collaboratif avec des matériaux pauvres et de récupération, imaginant des instruments pour faire se développer un projet de lieu, est le cachet distinctif d'*Assemble* et c'est ce côté actif, d'expérience directe, *performative* en anglais (qui décrit à la fois le fait d'effectuer une action comme le fait de jouer ou interpréter) qui, sans doute, les rapproche d'une expérience artistique. Toute action collaborative avec des matériaux pauvres ne saurait certes être qualifiée d'action artistique. Pourtant, ici, on est en présence d'un travail : majoritairement *processuel*, *œuvré*, façonné à son contexte, une expérience esthétique de production, qui se constitue dans des circonstances de production et de réception spécifiques, qu'on détaillera dans la partie suivante, notre dernière partie.

⁵⁰⁶ C. HIGGINS, « Turner prize winners Assemble »..., *op. cit.*

⁵⁰⁷ « Liverpool houses win Turner Prize », p.

⁵⁰⁸ « Liverpool houses win Turner Prize », 7 déc. 2015.

⁵⁰⁹ C. HIGGINS, « Turner prize winners Assemble »..., *op. cit.*

En utilisant leur agence d'architectes, ils rendent visibles des contradictions dans les différentes formulations d'appartenance. Parmi une petite chaîne de projets d'urbanisme temporaire – une aire de jeux, un théâtre temporaire, un espace de danse transitoire, des projets de réaménagement provisionnel d'espaces publics – la galerie de Goldsmiths, même s'il est exclu de la catégorie d'urbanisme temporaire, essaie de suivre la cohérence et l'esprit des structures éphémères de la pratique d'*Assemble*. Faite aussi avec des matériaux simples, la galerie est pensée comme une ressource publique d'art contemporain, toujours avec une générosité de détails artisanaux, avec la claire intention de produire un espace permettant du temporaire et du malléable à l'intérieur de sa structure physique permanente.⁵¹⁰ « Dans chaque projet, nous essayons de trouver de nouveaux moyens ou méthodes pour réaliser des moments de beauté et des moments spectaculaires avec le moins d'argent possible »⁵¹¹, affirme Matthew Leung, membre du collectif.



512

Comme ses membres, les intérêts d'*Assemble* sont diversifiés, parfois ils opèrent comme des architectes et designers et d'autres fois comme des « plombiers ou militants », ainsi que l'affirme une des membres, Maria Lisogorskaya. « Une grande partie de notre

⁵¹⁰ « Goldsmiths CCA - Assemble », <https://assemblestudio.co.uk/projects/goldsmiths-centre-for-contemporary-art-2>.

⁵¹¹ *Soziale Architektur - Kollektiv Assemble - Designer, Architekten und Künstler...*, op. cit.

⁵¹² Maquette de la galerie Goldsmiths, projet de conception d'une nouvelle galerie d'art ouverte au publique COLUMBIA GSAPP, *Assemble lecture at GSAP event...*, op. cit.

travail est basée sur les opportunités que nous avons de développer le travail d'architecte, de designer et d'artiste. Nous sommes complices d'un système de problèmes à grande échelle, il est important que les gens de chaque pratique et de chaque domaine réfléchissent à cela. »⁵¹³ Ils sont souvent commissionnés par l'organisation *Create London*, qui commande des œuvres d'art en différents endroits de l'est de Londres, une des régions considérées des plus économiquement précaires de l'Angleterre. Croyant en l'idée d'encourager les citoyens et les artistes à façonner la ville, *Create London* cherche à trouver des espaces pour permettre aux gens de rencontrer de l'art plus facilement dans leur quotidien. « *Create* existe pour explorer les moyens par lesquels les artistes peuvent contribuer à la vie des citoyens. Nous aidons les artistes à établir des liens plus étroits avec les communautés grâce à un programme de projets ambitieux. »⁵¹⁴

Assemble opère par le biais de la mise en commun de savoir-faire et s'appuie sur l'aspect performatif pour redynamiser des espaces vacants. Mais le groupe a appris à penser et agir sur les processus de réactivation des lieux avec prudence, en n'oubliant pas qu'il s'agit de processus principalement endogènes. Sur le projet du *Cineroleum*, par exemple, *Assemble* a voulu faciliter l'appropriation du lieu par les utilisateurs en mutualisant le plus possible le processus de construction avec les bénévoles.

Le cas du projet *Granby Four Streets* a poussé plus loin encore ces directives d'appropriation et de création du commun. Dans ce cas, la contribution d'*Assemble* représentait principalement un soutien aux processus communautaires qui étaient déjà en marche. L'important dans leur investissement consistait non seulement à contribuer à la re-esthétisation de ces lieux oubliés mais aussi aux processus de création d'un rapport émotionnel et de réappropriation du lieu, de façon à ce que cet enthousiasme puisse faire

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ Ils le font principalement en commandant des installations à leur réseau d'artistes. Ils s'intéressent également à des projets créatifs qui parlent aux habitants locaux et dont la création et l'entretien collaboratif constituent la pierre angulaire. Ils créent des emplois pour chacun des projets commandités. Des studios et ateliers de création gratuits ou à des prix abordables, des bourses pour des programmes d'apprentissage et d'autres ressources d'accès à la création font partie des activités de cette organisation. « About Us - Create London », <http://createlondon.org/about-us/>.

émerger d'autres projets à l'avenir. « Le modèle est beaucoup plus sérieux en termes de ce qu'il est dit du type de bon modèle pour le développement des villes, du niveau de soins et d'investissement que les gens ont dans leur environnement. C'est très inspirant d'être ici, c'est un endroit très puissant »⁵¹⁵, déclare Fran Edgerly concernant la communauté de Granby. Le modèle de la fiducie permet de garder le pouvoir de décision et d'action dans la communauté, aussi bien qu'il fournit un modèle économique viable pour la subsistance du projet. Parmi les leçons de ce projet gagnant, on peut noter que ces investissements collaboratifs temporaires ont pu aboutir à des expériences significatives pour les différentes personnes qui les ont vécues, et que précisément l'expérience significative (lire *affective*) du vécu dans le lieu a pu laisser une trace persistante et susceptible de conduire vers d'autres possibilités d'action directe et engagée.

Fonctionnement interne

À l'intérieur du groupe, un ensemble de principes et de règles sont institués pour que l'ambiance de liberté et d'expérimentation soient maintenues. Même si le travail n'implique pas nécessairement de vivre ensemble, le groupe opère comme une sorte de cohabitation. Par exemple, ils établissent un roulement pour préparer les repas pour le groupe. Plus un membre prend de repas au bureau, plus il cuisine. C'est aussi un indicateur pour déterminer qui est actif dans le groupe, selon Matthew Leung, autre membre d'*Assemble*. Dans l'esprit consistant à respecter les individus, ils décident de ne pas avoir de manifeste et préfèrent se faire entendre par le biais de leurs projets concrets. Lorsqu'ils reçoivent une proposition de projet, ils font tourner le mail pour que chacun ait l'occasion d'exprimer son opinion ou son intérêt pour la proposition. « Notre travail est un reflet de ce que les gens [du groupe] veulent faire »⁵¹⁶, affirme Leung.

Ils considèrent aussi que le succès des projets se juge à la quantité de temps, d'attention et d'énergie investie et c'est pourquoi ils limitent la quantité de projets

⁵¹⁵ TATE, « Turner Prize 2015 artists: Assemble », *Tate*, <https://www.tate.org.uk/whats-on/other-venue/exhibition/turner-prize-2015/turner-prize-2015-artists-assemble>.

⁵¹⁶ C. HIGGINS, « Turner prize winners Assemble »..., *op. cit.*

commissionnés qu'ils acceptent et ont décidé aussi de ne pas nécessairement élargir le groupe de travail. Selon les périodes, l'équipe est composée de 15 à 20 membres. Ils considèrent important que chaque individu poursuive ses propres intérêts en dehors d'*Assemble* – que ce soit en donnant des cours à côté, en des études, ou en travaillant à d'autres projets d'architecture – car cela contribue à élargir les compétences et les discussions sur les activités du groupe. À l'époque où on a mené nos entretiens avec eux, seul un des membres travaillait pour le collectif à temps complet, les autres travaillaient à côté en tant qu'enseignants ou dans d'autres projets d'architecture. À propos de ce sujet, Lewis Jones, membre d'*Assemble*, commente que « [C'est]une joie de travailler dans un groupe où il n'est pas impératif d'assumer autant de travail que possible et de gagner autant d'argent que possible, mais d'avoir une vision à long terme et l'opportunité de faire un travail passionnant.»⁵¹⁷ Le mode de travail ressemble à celui de *Yes We Camp*, avec la différence qu'ils acceptent bien moins de bénévoles dans les réunions du collectif.

D'habitude, ils travaillent en mini équipes de 2 à 5 personnes par projet et se réunissent tous une fois par semaine pour parler des aspects généraux des projets et du fonctionnement global de l'agence. Les membres choisissent de travailler dans un ou deux projets à la fois, et le groupe décide des différents mécanismes à mettre en place pour récompenser l'implication sur plusieurs projets. Ils discutent aussi souvent des autres dispositifs qui leur permettront de garder leur culture ouverte et horizontale. Ils se sont mis d'accord, par exemple, pour être payés en tant qu'indépendants et mettre une partie de l'argent dans un pot commun. De temps en temps, ils organisent des retraites à la campagne pour discuter plus en profondeur des questions qui résultent des projets. Ces retraites leur permettront de se rencontrer en tant qu'amis, de pouvoir parler plus ouvertement des envies, des défis et des idées qu'ils voudraient tester et également de repenser la façon dont ils investissent leur temps. Parfois ils vont s'y investir énormément et pendant plusieurs mois ou même années (comme dans le cas de Granby ou de l'aire de jeux à Glasgow), et d'autres fois ils vont trouver des solutions plus standardisées, pragmatiques et économiques de dédier leur temps aux projets ; ils sont conscients qu'il faut trouver un équilibre. Ils

⁵¹⁷ CCACHANNEL, *An interview with Assemble*, 2016.

s'intéressent aussi à la possibilité de s'impliquer dans des discussions à plus grande échelle sur ce qui se passe dans la ville.

En ayant étudié dans université de prestige, ils reconnaissent qu'ils viennent d'un certain contexte privilégié mais, comme tels, ils testent leur pouvoir d'action et d'agencement et agissent avec le désir de construire quelque chose de valeur et de pertinence. Que ce soit une galerie publique d'art au sud de Londres voulant devenir une nouvelle ressource publique pour les arts ou la création d'un restaurant qui serait une alternative saine au poulet frit à but non lucratif dans une banlieue londonienne, *Assemble* garde son horizontalité à l'intérieur du groupe, son goût du fait-à-la-main et du communautaire en espérant que les projets très locaux et à petite échelle dans lequel ils s'investissent en faisant participer le public à la discussion sur la pratique contemporaine de l'art, l'usage et l'appropriation des espaces.

En tant que praticiens et professionnels dans le domaine d'architecture, ils développent une façon de travailler ouverte et respectueuse du contexte et de l'expérience vécue des gens pour lesquels et avec lesquels ils travaillent. Cette disposition et cette sensibilité pour le « durable et généreux » conduisent leurs créations et le projet esthétique d'*Assemble*. Dans le projet de Granby, par exemple, du design des pièces qui se vendaient dans le Granby Workshop au design du programme d'activités du jardin d'hiver communautaire, l'intention était de rétablir un « sentiment d'unicité et de soin ». ⁵¹⁸ Les systèmes de conception et les processus de production étaient pensés pour introduire le hasard, de façon à ce que chaque pièce produite pour la décoration ou chaque résultat du processus soit unique. Ils instaurent, de cette façon, un contrepois symbolique aux projets de rasage et de rénovation de quartier qui avaient été planifiés par les autorités publiques auparavant.

⁵¹⁸ Alistair HUDSON, F. EDGERLY et A. FLETCHER, « L'Internationale Dialogues- Granby: Collecting working and making in a post-democratic society on Vimeo »..., *op. cit.*



Source : Oazarts Magazine

6.5 Conclusion du cas d'étude de l'action d'Assemble sur Granby Four Streets

Pour chercher à « remédier à la déconnexion entre les citadins et les forces qui gouvernent comment la ville se fait », *Assemble* recourt à l'improvisation, à l'expérimentation dans les interstices de la ville, au collaboratif, au fait-à-la-main ; l'idée est de raconter l'histoire de la ville d'une façon un peu inhabituelle, sans nécessairement rédiger un manifeste ou contester ouvertement ce qui se fait traditionnellement.

Les temps-espaces d'*Assemble* sont connus pour être imaginatifs, cogérés et destinés à restaurer un lien social ou culturel dans un quartier de ville ou une communauté. Le collectif s'associe aux résidents et aux organismes locaux pour entreprendre des projets qui puissent être une excuse pour inviter à converser et pousser à s'interroger. En observant leur pratique, on a l'impression que leur travail concerne moins ce qui est physiquement construit. Le travail d'*Assemble* touche au temporaire et à l'interstitiel mais reste plus proche du malléable, de l'équitable, du collaboratif et de l'économique. Il semble que le travail social – interactionnel – vient en premier, et l'esthétique en sort comme un surplus.

Leur premier projet, *Cineroleum*, entendu comme un test, découvre le potentiel que représente de récupérer des structures délaissées pour un usage public. Le projet était

financé en grande partie par les propres membres d'*Assemble* mais ils ont eu aussi une petite subvention et récupéré une partie de leur investissement avec les entrées du bar du cinéma éphémère. Depuis ce premier projet expérimental, le collectif s'accorde sur le principe de tout faire à la main et de prendre des décisions de façon horizontale. Ils s'intéressent aux projets ouverts et, si possible, en dehors des logiques hiérarchiques, à des transformations urbaines en gestes simples et à la création de lieux dans les interstices de la ville. Des théâtres, des ateliers d'artistes, des logements, des squares, *Assemble* explore différentes possibilités du temporaire.

Leur investissement dans le quartier de Granby, leur collaboration la plus reconnue, permet de constater de leur processus d'apprentissage dans l'urbanisme esthétique-engagé. Un quartier qui, pendant des décennies, peinait à recevoir des aides publiques pour l'aménagement d'un lot important de maisons et d'espaces délaissés a trouvé une solution de réhabilitation dans la fiducie communautaire de Granby, menée pendant les 5 dernières années par des résidents locaux des membres du collectif *Assemble* et l'entreprise sociale Steinbeck Studios en vue d'aider à construire des maisons durables et abordables pour et avec la communauté. L'approche des Granby 4 Streets permettait d'intégrer de multiples points de vue dans la planification du quartier et dans la construction de logements. L'entreprise sociale communautaire, le Granby Workshop (ou atelier Granby), a été créée ultérieurement pour continuer à employer des artisans et artistes locaux aidant à remettre à neuf ou à fabriquer des meubles et des objets décoratifs provenant des gravats de ces vieux édifices. Le projet se développe et adopte deux nouvelles maisons, qui ont été transformées en serres communautaires ou ce qu'ils appellent *jardins d'hiver*, prévues également comme des espaces de rencontre pour la communauté et fonctionnant éventuellement aussi comme des espaces d'accueil d'artistes en résidence.

Leur image dans les médias est celle d'un groupe de créateurs *grassroots* mais aussi entrepreneuriaux, sans prétentions, intéressés par l'art, le design et l'architecture qui s'engagent dans une tendance récente d'urbanistes artistes socialement engagés.⁵¹⁹ « Est-

⁵¹⁹ Mark BROWN, « Urban regenerators Assemble become first “non-artists” to win Turner prize », *The Guardian*, p.

ce que c'est vraiment de l'art ? » Plusieurs continuent à se poser la question lorsqu'ils analysent le travail d'*Assemble*, spécialement à Granby. Le fait que le collectif minimise le côté *artistique* de leur travail et se concentre surtout sur la discussion du travail d'expérience partagée, collaborative, pragmatique et affective de leurs temps-espaces alimente aussi le questionnement de leur catégorisation en tant qu'artistes. Ce qui est certain est que le projet de Granby continue à être cité par autant des institutions du monde d'art⁵²⁰ que dans d'autres milieux comme un exemple d'une bonne pratique de travail en dehors des institutions, avec les citoyens, de l'apprentissage à travers l'action directe, qui commence à inspirer des changements dans les pratiques d'urbanisme et de planification urbaine dans les villes occidentales. Le débat que la récompense Turner a déclenché à partir de 2015 semble marquer un jalon dans la discussion sur les limites de l'art et du design socialement engagé.

Entretemps, le collectif continue à entreprendre des projets qui se veulent fortement ancrés dans la réalité immédiate. Leur art est de fait assez ignorant du marché de l'art. Opérant des fois en tant qu'architectes, parfois à l'opposé de l'architecture – en contournant la construction d'un bâtiment –, pour *Assemble*, l'*œuvre performative* est en effet moins focalisée sur la structure physique finie et davantage sur la série d'actions par lesquelles l'espace se dessine, se construit et s'habite - c'est pourquoi ils s'assurent du fonctionnement d'une organisation gérante, comme à Granby, ou chez leur *Blackhorse Workshop* ou chez leur *Baltic Street Adventure Playground*.

Les projets d'*Assemble* opèrent selon une sorte d'esthétique de « soin » ou, selon Alistair Hudson, membre du jury du prix Turner, une esthétique en tant que système plus ou moins transformateur de la structure écologique. Pour *Assemble*, le travail esthétique est noué à une sensibilité au contexte dans lequel ils s'insèrent, mais aussi à l'expérience du travail d'ensemble dans un cadre semi-horizontale, avec des heures de travail dédiées pour mener selon la méticulosité et la rigueur même les tâches les plus simples. « Le médium est un peu hors propos. Dans notre pratique, le même degré de soin ou d'attention

⁵²⁰ Le Tate Modern et le Van Abbemuseum étant parmi les musées qui ont exposé la pratique d'*Assemble* mais également d'autres comme le Kunsthaus Bethanien.

est accordé à la conception de pizzas qu'à la conception d'un type de bâtiment ou à la manière dont les gens s'organisent et se comprennent.»⁵²¹ La façon de travailler d'*Assemble* parle à une génération qui recherche plus humanisme et solidarité dans le travail. De fait, le mouvement consistant à développer des lieux de *possibles* se répand et trouve de plus en plus de soutien dans les milieux académiques. Comme pour les Grands Voisins, les décideurs de la ville et des grandes institutions de culture sont comme tombés sous le charme de l'urbanisme temporaire et de ces lieux polyvalents et malléables dans la ville. La Biennale d'architecture de Venise de 2018 a exposé les projets de « lieux de liberté » (*Freespaces*) comme une tendance influente de l'architecture de l'avenir. On en reparlera dans la partie suivante.

Malgré un contexte urbain axé majoritairement sur le profit, *Assemble* semble rencontrer peu d'obstacles dans sa volonté de continuer à créer des installations publiques collaboratives. En même temps, il n'est pas encore question que ce type de projets deviennent la norme au Royaume Uni. Le collectif continue à expérimenter et à aiguiser ses compétences pour construire des espaces culturels collaboratifs dans les villes britanniques. Il est conscient de la nécessité de penser au côté commerçant de leur activité pour pouvoir survivre et également conscients de ce que l'aspect commercial importe plus aujourd'hui que le propos initial d'engagement. Un membre du collectif, Anthony Meacock, critique les projets vendus comme participatifs, culturels, intégrés dans leur territoire de type « branché » avec un visuel bricolé fait tout exprès pour attirer le jeune public « bobo » et où la participation du public se réduit à sélectionner des détails du visuel parmi un ensemble de conditions déjà structurées par les administrateurs du lieu. Selon Meacock, une distinction entre la notion de participation et celle de *collaboration* avec le public s'impose quand on vise un objectif social et une expérience d'appropriation par les utilisateurs des lieux voulus inclusifs, innovants et participatifs. À la différence de la participation, la collaboration confère du pouvoir aux personnes avec lesquelles on travaille, soit le public. En étudiant la stratégie, le fonctionnement et le discours des

⁵²¹ Frances Edgerly dans A. HUDSON, F. EDGERLY et A. FLETCHER, « L'Internationale Dialogues- Granby: Collecting working and making in a post-democratic society on Vimeo »..., *op. cit.* 11:33 -11:35

collectifs comme *Yes We Camp* et *Assemble*, nous constatons leur effort de s'éloigner de l'impulsion consistant à étiqueter les lieux qu'ils dessinent comme *participatifs* et de se concentrer sur ce qui pour eux pourrait susciter une vraie dynamique de collaboration avec les gens locaux et d'insertion du lieu dans le territoire. Le choix d'intensifier l'expérience de ces lieux par le biais du visuel et du collaboratif s'infuse donc dans leur structure interne et fonctionnement quotidien.

Quelques collectifs qui prônent des initiatives d'art action ou d'art engagé, tels que l'américain *Arts for Change*, soulignent le rôle intégral de l'esthétique dans l'art social et proposent même un ensemble de critères pour soutenir une compréhension plus complète de leurs œuvres en tant qu'art. Ils croient qu'il est impératif de répandre les manières de comprendre l'expérience esthétique et même des nouveaux prédicats esthétiques dans l'expression créative engagée. Avant d'engager cette discussion, on voudrait maintenant compléter notre corpus avec un échantillon de collectifs menant des mouvements similaires, travaillant parallèlement à *Yes We Camp*, *Plateau Urbain*, *Assemble* et d'autres associations pluridisciplinaires de l'urbanisme engagé, créatif et temporaire.

Chapitre 7 : Des mouvements parallèles de l'urbanisme artiste : ingénierie et pragmatique au service des processus de mise en commun et de réappropriation des interstices urbains. Al Borde/ ConstructLab/ Raumlabor

Souvent fatigués des contraintes institutionnelles qui caractérisent les mécanismes de participation citoyenne formulés par les institutions, des mouvements parallèles dans les lignes de l'urbanisme précaire, l'urbanisme collaboratif, l'urbanisme artiste et l'urbanisme transitoire prennent du poids dans le réseau décisionnel de la ville.

Le « fait à la main », l'improvisation, l'expérimentation sont quelques qualificatifs qui peuvent résumer les styles d'action des mouvements récents d'activation collaborative et récréative des espaces urbains vacants. Ils convergent sur l'activation des lieux qui ont la vocation d'être axés sur la communauté, inclusifs, dynamiques, sécuritaires et invitants. Ces groupes de constructeurs et de gestionnaires de l'urbanisme temporaire font partie d'une culture du *faire* prescrivant un sens ample du terme *utilisation du lieu*. On comprend que, plus que la création d'un site en tant que tel, c'est la conformation d'une communauté *endogène* qui le sous-tend, l'entretien et le fait vivre qui sous-tend lorsqu'on regarde des projets similaires d'urbanisme esthético-engagé et transitoire.

S'établissant souvent comme un réseau d'acteurs – usuellement bénévoles et amateurs – cherchant à explorer de nouvelles dynamiques urbaines de réactivation urbaine, de participation citoyenne et d'usages de l'espace public autant que des approches pour cultiver un espace urbain plus humain, les collectifs qu'on va présenter ici sont représentatifs du cadre de l'*urbaniste artiste* qu'on a précédemment évoqué.

Des affinités entre ces collectifs d'urbanisme éphémère créent des convergences entre les genres et entre les motifs d'action, qui se mêlent en un mouvement flou, fluide et dynamique, qui cherche peu à se définir et plus à continuer à agir et à produire des espaces de *possibilités* dans les villes. Les opérateurs des lieux urbains temporaires et créatifs commencent à créer des réseaux d'entraide, de discussion et de diffusion de nouvelles idées. Le collectif Bellastock organise notamment le festival BELLASTOCK depuis 2006, un festival annuel d'architecture expérimentale avec ce même objectif d'échange de

conseils, de discussion sur les enjeux et les nouvelles pratiques dans l'urbanisme expérimental, de création de potentielles relations de partenariat. Aussi sujet de la Biennale d'architecture de Venise de l'année 2018, et sujet d'actualité à travers divers terrains disciplinaires, des sites se transforment avec les usages transitoires et créent des environnements d'interaction et de rencontre.

Certains avec des logiques moins disruptives du marché que d'autres, les lieux entretenus par l'urbanisme collaboratif et transitoire ont aussi une présence solide dans les médias – sociaux et conventionnels –, une programmation active d'événements et des activités culturelles, des espaces accueillant différents usages. Non seulement les sites sont co-construits, mais ils deviennent progressivement des lieux de vie et avec l'usage ils s'ouvrent à des activités variées et accessibles à des populations diverses. Comme Les Grands Voisins, ils deviennent des lieux d'hospitalité et de solidarité, mais s'intègrent dans le tissu et le récit de la ville. À des échelles différentes, les lieux que proposent les urbanistes artistes offrent leurs propres modes de gouvernance et leurs propres cycles de vie.

7.1 Al Borde : Des espaces entre régulation et non-régulation

L'activité de l'architecte est intrinsèquement sociale pour le collectif Al Borde. Le groupe équatorien d'architectes Al Borde, fondé en 2007, s'est proposé de commencer des créations à bas budget, en essayant de profiter d'une situation de manque de ressources, en considérant non seulement l'argent mais aussi les compétences, l'expérience, l'espace utilisable, les actifs disponibles et le capital social des membres comme des atouts pour la réalisation de leurs projets. La « dimension humaine de l'espace »⁵²² est, pour eux, un sujet fondamental d'étude et un élément qu'ils décident de mettre au centre de leur pratique. « Tout ce que nous n'avons pas en argent, nous le convertissons en gestion »⁵²³. L'esprit *low budget* et le bricolé ne sont pas seulement un choix, ils sont une priorité pour l'équipe

⁵²² Pablo Ramírez, conservateur. AL BORDE, « Quienes Somos_Who we are », *Al borde*, 2017, http://www.albordearq.com/quienes-somos_who-we-are.

⁵²³ Katerina KLIWADENKO et Mario NOVAS, « Hacer mucho con poco_Do more with less. Documentaire », *Al borde*, 2017, http://www.albordearq.com/hacer-mucho-con-poco_do-more-with-less.

d'Al Borde. Se procurer les ressources matérielles minimales est, selon eux un geste esthétique et politique. C'est en pensant au-delà des ressources matérielles que l'équipe d'architectes considère que la dimension humaine se cultive au maximum. Le collaboratif et l'expérimental se revendiquent souvent dans le discours d'Al Borde, mais leur règle est de travailler avec le matériel et les ressources disponibles.



Casa de las camas en el aire. 2015 – 2017. Al Borde.⁵²⁴

Leur devise, « faire les choses sans craindre l'échec et sans espoir de succès » se reflète fortement dans un de leurs projets d'insertion les plus reconnus, l'école *Nueva Esperanza* (Nouvel Espoir) en Equateur. Dans une communauté rurale en Équateur, Al Borde intervient dans la construction d'une école communautaire non conventionnelle dans une communauté rurale de la côte équatorienne. Avec un dessin des architectes conforme à ce qu'ils ont appris des compétences de construction que la communauté possédait déjà, ils pouvaient faciliter l'assemblage et fusionner des activités diverses ou les agrandir si besoin. En deux ans, l'école a été si fréquemment utilisée que la communauté a décidé de l'agrandir sans l'aide des architectes d'Al Borde. « Nous n'avions jamais été aussi heureux d'être aussi inutiles », exprime Esteban Benavides du collectif Al Borde, contents que le

⁵²⁴ AL BORDE, « Quienes Somos_Who we are »..., *op. cit.*

dessin et la construction originaux aient été facilement assimilés par la communauté.⁵²⁵ Les architectes ont décidé de donner encore des outils à la communauté pour la construction de projets futurs. Ainsi ils ont créé l'organisme *Escuela de altos estudios espaciales Ultima Esperanza* (Écoles des hautes études spatiales Dernier Espoir). Pour eux, le fait de ne pas venir du « premier monde », où les choses sont beaucoup plus régularisées et où on doit demander plus d'autorisations que dans « l'adorable chaos du tiers monde », permet d'accorder beaucoup plus de place à l'expérimentation. La sur-régulation des pays du « premier monde » n'aurait pas rendu possible une partie importante des projets d'Al Borde en Amérique Latine.



Hacer mucho con poco. 2018. Documentaire sur le travail d'Al Borde en Amérique Latine.⁵²⁶

Ayant travaillé avec des musiciens, des artistes, des artistes de théâtre, des designers et d'autres professionnels créatifs, le collectif a un goût pour la multidisciplinarité. Ils considèrent leurs constructions *hybrides* et *multidisciplinaires*, afin que quiconque, sans distinction de discipline ou d'ethnie ou de classe socioéconomique, puisse faire partie du processus de coexistence et de création. Le *design collectif* des projets d'Al Borde se basent

⁵²⁵ « “Esperanzas”, un documental sobre la Escuela Nueva Esperanza de Al Borde », *ArchDaily Perú*, 28 mars 2015, <http://www.archdaily.pe/pe/764547/esperanzas-un-documental-sobre-la-escuela-nueva-esperanza-de-al-borde>.

⁵²⁶ K. KLIWADENKO et M. NOVAS, « Hacer mucho con poco_Do more with less. Documentaire »..., *op. cit.*

donc principalement sur l'intelligence collective d'une communauté d'utilisateurs futurs de ses lieux et se penchent vers des solutions qui peuvent être cohérentes avec les problèmes plus pressants de cette communauté. Al Borde admet que l'idée de collaborer vient d'un désir de réaliser ce qui est en dehors de leurs capacités ; en collaborant avec des gens, ils augmentent les capacités d'exploitation du projet et le font vivre « mieux ». Pour eux aussi, leur métier est dans le *faire*.⁵²⁷ Dans le *faire* et l'expérimentation, ils cherchent à trouver une méthodologie de résolution de cas. L'expérimentation n'est pas pour elle-même, mais dans ce qu'elle leur permet de trouver des meilleurs chemins de pensée pour résoudre des problèmes. « En faisant nous nous trouvons et en faisant nous ajustons la méthode. D'où, aussi, l'intérêt pour le multidisciplinaire, car nous ne sommes pas mariés à une méthode matérielle ou constructive. Nous travaillons avec ce qui est à portée de main, ce qui nous rend bons à rien ou, en d'autres termes, experts en rien. »⁵²⁸ Même sur le site du collectif, ils ne décrivent pas eux-mêmes leurs projets, mais ils citent des descriptions de leurs collaborateurs ou des médias et incluent des liens vers des articles et des références qu'ils considèrent comme décrivant mieux leurs projets. Leur projet *Casa en construction* expérimente des dynamiques économiques alternatives comme le troc et des ateliers écoles permettant de réunir des ressources pour la construction de maisons communautaires. Un autre projet parmi leurs « conceptions d'intérêt public », *Casa barrial 11 de mayo*, est un espace-atelier co-construit avec le quartier urbain *11 de mayo*, un des quartiers informels de la ville de Quito, atelier conçu pour avoir des discussions académiques avec les habitants sur les moyens pour sécuriser le quartier et pour envisager des processus différents de construction urbaine au niveau local. Leur directive d'action les amène également à penser des formats d'exposition différents. Chaque fois que le groupe d'architectes est invité à une exposition ou une biennale, ils en profitent pour monter un projet sur place, toujours dans le but de contribuer à des processus et à constructions que les gens sur place sont déjà en train de faire.

⁵²⁷ David Barragán, architecte Al Borde. UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, *Entrevista Al Borde Arquitectos*. et K. NOVAS, *AL BORDE*, 2016.

⁵²⁸ David Barragán. UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, *Entrevista Al Borde Arquitectos...*, *op. cit.*

En interne, Al Borde se gouverne de façon similaire à *Yes We Camp* et *Assemble*. N'étant qu'une équipe de quatre personnes, ils n'ont pas de hiérarchie et se partagent tous les rôles. Ils partagent des repas, et essayent d'équilibrer des journées de travail et de repos en ne travaillant que 4 jours par semaine. « Plus on passe de temps chez Al Borde, moins cela devient un travail et plus une pratique quotidienne. [...] On trouve des moyens de résoudre la vie avec peu, et on agrandit notre curiosité sur le monde et non pas sur une discipline. »⁵²⁹

7.2 ConstructLab : spécialiste de moments de construction horizontale, expérimentale et participative

Yes We Camp cite ConstructLab comme une de ses sources d'inspiration. Spécialisé en « méthodes de construction expérimentales, à petit budget et participatives et moments de construction collective dans le domaine élargi de l'architecture, de l'urbanisme et de l'art »⁵³⁰, le collectif berlinois de ConstructLab s'intéresse aussi à la dynamique de construction de lieux de vie et de nouvelles possibilités d'interaction par le biais de l'agir interstitiel. Intéressés par l'éphémère aussi bien que par le long terme, ils se rapprochent de leur site de travail en faisant des *permanences*, c'est-à-dire, comme *Yes We Camp* et *Assemble*, ils habitent sur le site, ou à proximité, et s'intègrent à la communauté d'habitants du quartier, en faisant des parties actives du projet de construction. Comme Al Borde, ConstructLab fait attention à une utilisation minimale ou alternative de matériaux de construction. Ils en appellent à l'*intelligence constructive* des matériaux eux-mêmes en travaillant selon des techniques *low-tech* et accessibles à d'autres personnes qui ne sont pas nécessairement adeptes de la construction. Pragmatisme et débrouillardise sont en jeu dans les projets de ConstructLab puisque, eux aussi, ils veulent créer des projets autour de logiques socialement et environnementalement justes.

L'association de *Moradores da Cova do Vapor*, créée en coopération avec la communauté de pêcheurs de Cova do Vapor, village en face de Lisbonne, a aidé à absorber et gérer des initiatives diverses de la communauté autour des infrastructures publiques et

⁵²⁹ Esteban Benavides, architecte Al Borde. K. NOVAS, *AL BORDE...*, *op. cit.*

⁵³⁰ « ConstructLab », *ConstructLab*, <http://www.constructlab.net/>.

des activités culturelles pour la communauté. ConstructLab a contribué à la cause en construisant une *Casa do vapor*, une structure-maison d'activités comprenant une bibliothèque publique, une cuisine, une salle de classe ou de réunions, un atelier de réparation de vélos, une rampe pour faire du skateboard, une aire de jeux et un four à pizza. Pendant quatre mois d'insertion et d'assimilation avec la communauté de Cova do Vapor, le collectif a ouvert le projet de construction à des adultes et des enfants, se fournissant en matériaux de récupération pour les structures physiques, elles aussi malléables et mobiles, admettant des permutations des espaces selon le besoin. Le projet a commencé sans aucune projection permanente, et a peu à peu évolué avec les usages que ses résidents lui ont trouvés. Parfois la *Casa* accueille des forums pour des discussions politiques, d'autres fois il devient une foire pour les enfants, d'autres fois encore il accueille des jeunes pour des soirées culinaires ou dansantes. Le projet est financé pour la plupart par l'association des résidents locaux et avec le temps se procure des petites subventions et des entrées grâce à la restauration. Aujourd'hui, le projet persiste comme un projet *commun* et autonome.



Casa do vapor. ConstructLab et les résidents du village de Cova do vapor, Portugal. Avril 2013 à

octobre 2013.⁵³¹

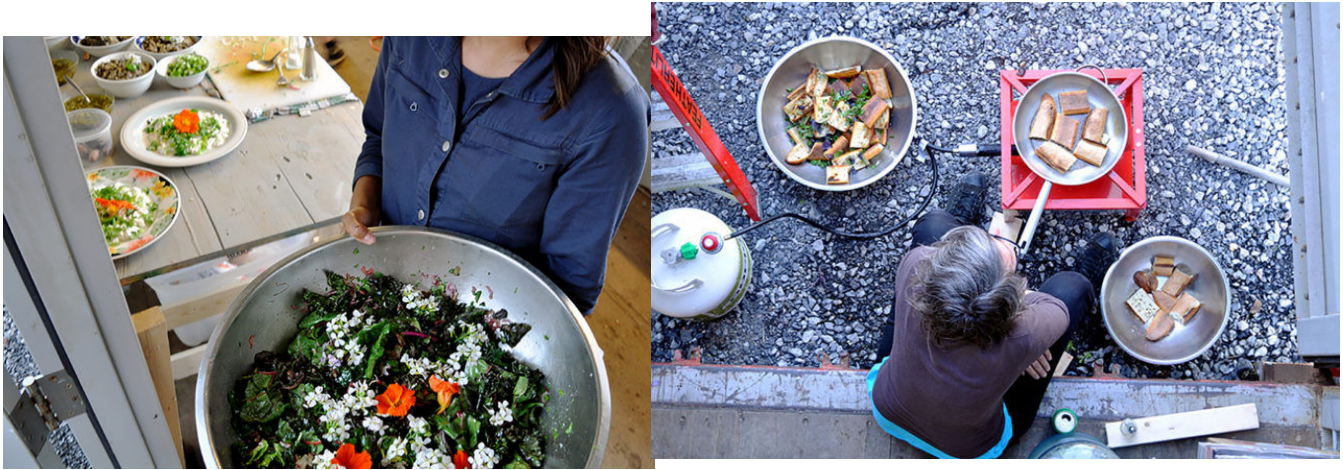
ConstructLab adhère à une devise de travail sur « des moments de construction collective dans le domaine élargi de l'architecture, de l'urbanisme et de l'art »⁵³². Ce qu'ils appellent leurs *Utopies Revendiquées* sont des espaces qu'ils ont contribué à construire et qui récupèrent ce qu'ils considèrent comme éléments de base pour l'interaction et la cohabitation : une cuisine, des toilettes, du wifi. ConstructLab considère la cuisine et l'acte de cuisiner et de manger en compagnie des autres comme l'espace-temps de la naissance d'une culture. L'esprit s'ouvre autour de la table et les conversations deviennent plus organiques. Les moments des repas sont des petits moments de célébration. ConstructLab procure ces moments et en fait une priorité à chaque étape de la construction. Plusieurs de ces projets se font autour du sujet des aliments et des repas, notamment le projet *Nourriture passe Nature* à Saint-Denis est un projet de cuisine à l'extérieur et de pratique expérimentale sur les champs agricoles de Zone Sensible ; une ferme urbaine située en banlieue parisienne récupérée récemment par un collectif d'artistes cherche à explorer des sujets liés à l'alimentation et à l'agriculture urbaine. Les artistes veulent faire du site un lieu de résidence et de recherche artistico-agriculturelle. Avec ConstructLab, ils invitent les habitants du quartier à participer à la conception du lieu et organisent des repas, des concerts, des débats et des activités artistiques autour de la cuisine extérieure qui sert d'agora.

Le projet du Refuge à Montréal, faisant partie du projet Mont Réel, est aussi une cuisine collective menée par des bénévoles. Mont Réel est un montage de projets collectifs et éphémères dans le campus de l'Université de Montréal et dans le parc de Mont Royal. Une structure de gradins en bois sert de point de rencontre pour des initiatives diverses de la communauté d'étudiants et de curieux de la ville de Montréal. En échangeant le mot *Royal* devenu « réal » dans Montréal par *Réel*, le quartier d'activités éphémère se veut accessible à la population mixte de Montréal. Des ateliers collaboratifs ont eu lieu pendant

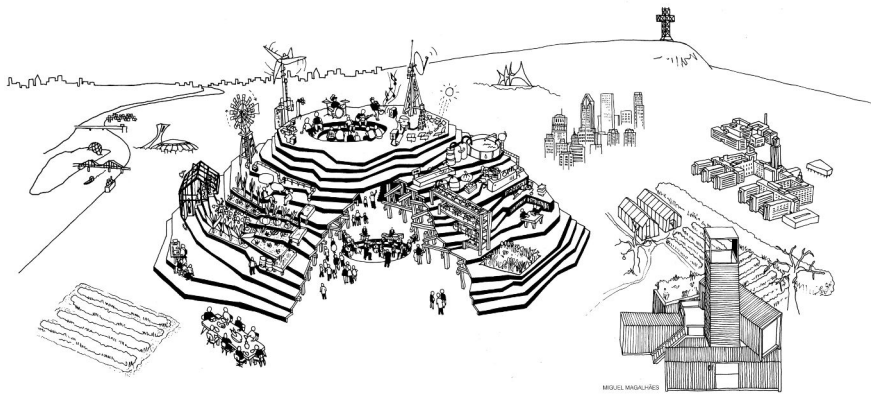
⁵³¹ Alex RÖMER, Patrick HUBMANN et Diana PEREIRA, « Casa do Vapor », *ConstructLab*, 2013, <http://www.constructlab.net/projects/casa-do-vapor/>.

⁵³² « ConstructLab »..., *op. cit.*

tout l'été 2017 pour la construction d'aménagements, l'animation d'ateliers et de performances, mais également des événements sportifs, des jeux de société, des activités de découverte et académiques ; des conférences sur des sujets politiques et des activités culturelles ont été organisées en essayant de couvrir le large éventail de goûts de la population montréalaise. Le projet a reçu l'aide de différentes institutions culturelles publiques et privées de la ville de Montréal et a accueilli aussi des artistes et des artisans internationaux.



Le Refuge. Montréal 2017



Mont Réel

*ConstructLab, L'Aire, AgrafMobile, Les commissaire anonymes. Montréal 2017.*⁵³³

⁵³³ *Ibid.*

Dans le projet le Mon(s) invisible, un parc ouvert temporairement dans la ville de Mons en Belgique a fait l'objet d'un programme d'activation et d'animation du parc géré par ConstructLab et des collaborateurs et résidents locaux. Une cuisine, des toilettes compostables, un four à pain, un sauna, une brasserie à bière mobile et une aire de jeux faisaient partie des structures créées par l'ensemble des acteurs réunis sur place. Les repas se partageaient aussi bien que les tâches d'aménagement, d'entretien et d'animation du lieu.



Le Mon (s) invisible : jardin suspendu. ConstructLab. 2015

En Espagne, ConstructLab a participé à la construction d'un parc agro écologique à l'invitation d'un collectif artistique intéressé par la justice sociale et environnementale. Comme dans les autres projets de ConstructLab, la mission incluait la rénovation d'une vieille structure physique et la gestion d'un programme d'activités sociales et culturelles autour du sujet de la permaculture, entre autres. La démarche d'insertion de ConstructLab impliquait certainement les activités de vivre ensemble caractéristiques du collectif, faire des repas ensemble, vivre sur place et participer aux activités des habitants.

« Comment accède-t-on à l'espace public ? » est un des questions qui poussent le

collectif à chercher des manières de communiquer avec des usagers des espaces et à potentiellement ouvrir le champ de ce qu'un usager peut faire dans un espace. Utiliser l'espace est, pour ConstructLab, aussi se l'approprier, le modifier, ajouter des détails, le reconstruire et le déconstruire de différentes manières. L'affection portée à un espace ou à un lieu est directement liée à l'implication des gens dans la durée de vie de ce lieu. Les espaces et structures de ConstructLab (et de ses collaborateurs locaux) sont faites pour produire cette affection. Une attention à l'apprentissage empirique, à l'échec et une relation collaborative avec des institutions diverses fait aussi partie de la démarche de ConstructLab, dont le travail est souvent cité dans des forums, des rencontres et biennales d'art, d'architecture et d'urbanisme participatif et alternatif.

Pour Alexander Römer, fondateur du collectif, le « domaine élargi » de l'architecture-urbanisme-art est un pari pour l'expérimental, le collaboratif et des constructions à faible budget dans la recherche de solutions plus durables et justes pour les villes de nos jours. Selon Römer, ce domaine élargi caractérisé par des projets à échelle réduite dans le temps, le budget et l'espace fonctionne comme une sorte de « pollinisation d'une culture de communs » où représentation et activité (et aussi un degré de disruption) convergent pour donner lieu à un résultat très applicable aux besoins quotidiens.⁵³⁴ ConstructLab commence par la conquête d'un espace, c'est-à-dire, par intervenir sur des sites afin de les ouvrir au public. Une fois l'espace est conquis, un processus de négociation de ses usages se met en marche par le biais d'interventions concrètes menées par le public utilisateur. L'espace se personnalise, se démocratise, devient une *agora*, autrement dit, un lieu de réunion. Ce lieu de réunion fait place à des exercices démocratiques. « Dans notre société individualiste actuelle, il est nécessaire de promouvoir et de reconfigurer la vie publique, ce qui peut être réalisé dans des lieux concrets tels que l'agora [...] ». C'est cette problématique que ConstructLab attaque par le biais de ses constructions participatives « Le geste de commencer un dialogue dans un espace éphémère peut devenir un rituel qui peut ensuite devenir une habitude, installant et renforçant l'agora physique par sa présence

⁵³⁴ « Museum of Arte Útil », *Van Abbe Museum*, <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/museum-of-arte-util/>. Et CONSTRUCTLAB, « Museum of Arte Útil: Tools », <http://museumartutil.nl>.

ou se déplaçant ailleurs, où elle peut être pratiquée de manière plus permanente. »⁵³⁵

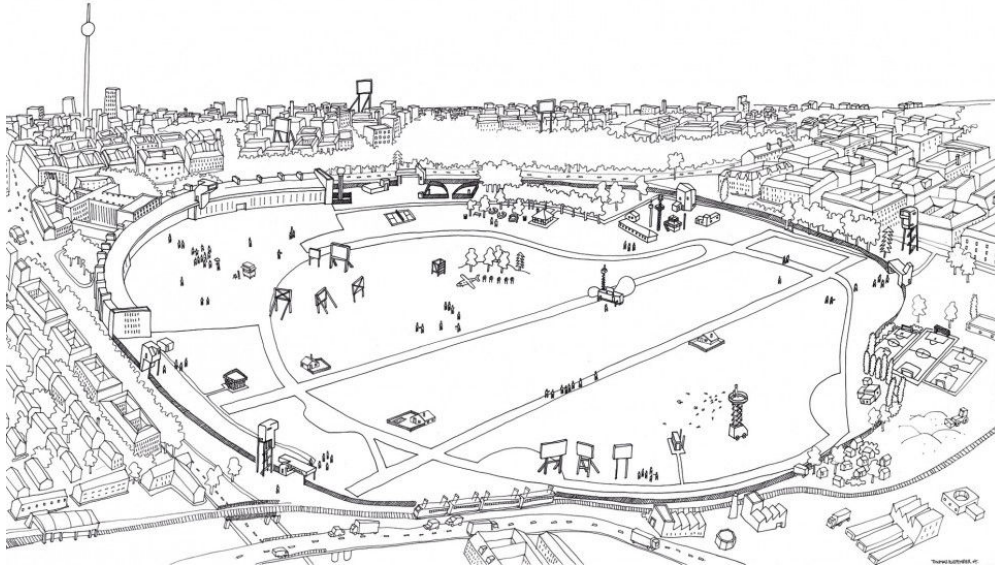
7.3 *Raumlabor* : modèle de construction d'espaces-temps collaboratifs en ville

Considérés comme les grands patrons de l'architecture expérimentale, un collectif multidisciplinaire depuis vingt ans mène et a mené des projets dans une trentaine de pays. Raumlabor se spécialise dans des endroits urbains qu'ils considèrent « difficiles ». Ils s'intéressent depuis leurs débuts à des lieux en transition ou abandonnés qui gardent un potentiel inexploré pour des utilisations collectives et pionnières. Raumlabor constitue un réseau d'architectes et constructeurs travaillant à l'intersection entre architecture, urbanisme, art et intervention urbaine. L'histoire de Raumlabor ressemble à celle de tous les autres collectifs présentés dans ce travail : un groupe d'amis qui se réunit sans programme ni manifeste spécifique, mais avec une envie commune de travailler sur le terrain urbain de façon plus libre et autonome. Ils trouvent des endroits oubliés de la ville où ils pensent pouvoir intervenir sans grande objection des autorités ou des propriétaires immobiliers et subventionnent leur pratique amateur en travaillant à temps complet dans des bureaux. Trouvant dans leur adaptabilité une force qui leur a permis de subsister et, éventuellement, de vivre du hobby de l'intervention urbaine, ils continuent à garder horizontalité organisationnelle, taille réduite et flexibilité de travail. *Raum* (espace en allemand) et *labor* (travail en latin) désignent le style de leur pratique de recherche et d'expérimentation sur ce qu'ils considèrent l'*espace*, une notion ample qui implique un aspect physique, temporel et symbolique. Le travail sur l'espace des *Raumlaborers* s'inspire d'une soif de l'expérimental, du hors cadre, du performatif et de l'artistique aussi.

Raumlabor récupère l'optimisme des années 1960 et 1970 dans la mission de changer le monde à travers des projets architecturaux « nourrissants » à petite échelle et dont la préoccupation profonde est celle du local. Leur terrain urbain immédiat, la ville de Berlin, et une affinité avec l'essor de cultures alternatives à la fin du siècle dernier, font naître des dialogues plus amples sur les décisions concernant les terrains longtemps

⁵³⁵ « ConstructLab »..., *op. cit.*

vacants. À Berlin, « le décor urbain est partie prenante de la contre-culture urbaine, il l'autorise et la privilégie »⁵³⁶. Leur investissement à Tempelhof, ancien aéroport à Berlin, adopte une posture éphémère et de moyen terme pour essayer de co-dessiner un lieu de vie avec les Berlinoises.



Aktivierende Stadtentwicklung Flughafen Tempelhof. 2007 – 2012. Raumlabor⁵³⁷

En réponse à un *masterplan* classique dessiné par les autorités municipales berlinoises, Raumlabor dessine un plan de micro-projets temporaires et d'utilisation progressive et obtient une commande de la part de la ville de Berlin pour mener le projet de réactivation du site. Pour imaginer la transition organique de l'ancien aéroport Tempelhof, Raumlabor travaille sur des petits projets pendant cinq ans. L'idée était de débiter un processus transformationnel qui pourrait continuer de façon autonome dans le moyen et long terme. Ce qu'ils appellent des « utilisations pionnières » ciblant une « croissance qualitative », une succession d'activités artistiques et culturelles « inhabituelles » a servi à développer des idées. Raumlabor a organisé des expositions et conférences diverses, des ateliers sur le terrain. Le groupe a recruté des scénographes, des musiciens, des ethnologues et sociologues pour traiter et résoudre des questions de tissage

⁵³⁶ Boris GRESILLON, *Berlin métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002. p. 124.

⁵³⁷ *Raumlabor* « Aktivierende Stadtentwicklung / Flughafen Tempelhof », <https://Raumlabor.net/aktivierende-stadtentwicklungflughafen-tempelhof/>, (consulté le 17 février 2019).

de liens sociaux et affectifs sur le lieu.

Raumlabor applique une interdisciplinarité sur mesure, c'est-à-dire que, sur chaque projet, leur équipe s'élargit et inclut des résidents experts et des professionnels qui unissent leurs forces pour mettre en place une offre plus large d'aménagements et de services que ce qu'ils pourraient avoir installé s'il n'y avait eu que les architectes de Raumlabor à travailler sur le site. Pour eux, les alliances avec les forces locales sont nécessaires pour comprendre les problèmes de base et pour commencer à tester des programmes intéressants pour les habitants, que ce soit en termes de constructions matérielles (un potager, par exemple) ou de structures organisationnelles. Malgré un intérêt réfléchi pour le fonctionnement social, Raumlabor garde l'architecture comme son médium de base. Un style de planning urbain dynamique utilise des approches incrémentales d'activation de lieux à usages mixtes. C'est, d'après eux, cet abord dynamique de l'espace urbain qui conduit à des quartiers résilients et dynamiques et à des projets plus adaptés à la situation réelle. L'architecture de Raumlabor est ainsi *mobile*, *malléable* et *interactive*. Elle se confronte à son contexte et s'insère dans des endroits à fort potentiel créateur, des vides utilisables dans le paysage urbain. « Nous réfléchissons à la manière dont notre pratique urbaine peut rendre la ville plus inclusive et d'une certaine manière plus ludique »⁵³⁸, affirme Christof Mayer, membre fondateur de Raumlabor. À divers moments, ce type de démarche est entré en conflit avec les autorités de la ville, sceptiques à l'égard d'une méthode non structurée. Le projet de Tempelhof est un exemple des longues discussions que Raumlabor a dû avoir avec les autorités de la ville sur la façon d'approcher le réaménagement des espaces urbains vides. Ils le disent, même après une longue et prolifique carrière, ils continuent à négocier leur place dans les plans de la ville. « Au sein de notre collectif, nous réfléchissons à la manière de répondre à des appels d'offre plus classiques tout en continuant à remettre en question la façon dont la ville est aujourd'hui produite. Ce n'est pas facile et, en définitive, je crois qu'il s'agit d'une histoire de

⁵³⁸ Cédric VAN DER POEL, « Raumlabor, coopération et responsabilité », *Espazium: Les éditions pour la culture du bâti*, TEC21-Tracés, 14 septembre 2016, <https://www.espazium.ch/raumlabor-cooproration-et-responsabilit>, coll.« Archi ».

confiance »⁵³⁹, exprime Christof Mayer, co-fondateur du collectif.

Raumlabor a un axe « interventions » où est exploré le temporaire. Ils installent des « atmosphères » afin de tester des champs d'action inédits sur ces emplacements. Le *Kitchenmonument*, par exemple, un de leurs premiers projets, est une structure gonflable et mobile qui devient un espace « pop-up » multi usages. Elle a été exposée lors de la biennale de Venise de 2010 et a fonctionné comme espace public pour des projections cinéma, des banquets, des conférences, des soirées dansantes, des expositions, même comme un camping. *The KNOT*, de 2010, est une autre de leurs structures temporaires. Laboratoire mobile de production et de représentation artistique qui fonctionne également comme un espace de dialogue dans l'espace public, *The KNOT* a voyagé dans plusieurs villes européennes et s'est adapté aux différentes situations urbaines autant dans les programmations culturelles proposées par les publics de chaque ville. La structure a servi de dortoir, café, espace d'exposition et de concerts, laboratoire, salle de classe et atelier de production parmi d'autres usages, tous avec le motif de servir de point de réunion et d'interaction sociale. Dans chaque ville, une équipe de bénévoles était chargée de décider de l'utilisation de l'espace et de gérer les activités qui allaient y avoir lieu, selon leurs envies. Ce format bénévole-usager-participant souhaitait « explorer ce qui reste des idéaux collectifs » en véhiculant des comportements de coopération alternative aussi bien que d'autonomisation économique, tout en évitant de tomber dans des dynamiques marchandes qui, d'après eux, contribuent à un isolement socioéconomique. « À l'intersection du réel et de l'imaginaire, *The KNOT* se trouve à un point de départ où un examen approfondi des relations entre l'individu, le groupe et le lieu de l'interaction est entrepris »⁵⁴⁰. L'« organisme vivant » de *The KNOT* vit à travers chaque lieu spécifique dans lequel la structure s'installe, se mêlant aux rituels quotidiens des habitants. Le choix du temporaire est pour Raumlabor aussi une question de la durée de leur implication. « Nous essayons toujours de ne pas nous retirer avant qu'ils soient parfaitement autonomes. »⁵⁴¹

⁵³⁹ Cristof MAYER en interview avec *Ibid.*

⁵⁴⁰ *Raumlabor* » *THE KNOT*, <https://Raumlabor.net/the-knot/>, (consulté le 18 février 2019).

⁵⁴¹ Cédric VAN DER POEL, « Raumlabor, coopération et responsabilité »..., *op. cit.*



The KNOT. Raumlabor. 2010⁵⁴²

La notion d'espace est toujours liée à la question de négociation, selon Raumlabor.⁵⁴³ Parfois, les projets se déroulent sans plan préconçu et avancent par incrémentation, comme pour le projet d'« École pour réfugiés », *die Gärtnerei* (le jardinier) qui commençait comme une collaboration afin d'improviser un jardin potager et un espace d'intervention pour des réfugiés et qui évolue au fil des années en un lieu d'inclusion et d'apprentissage autour du jardinage. Le projet démarre avec l'appropriation d'un terrain abandonné que Raumlabor, en collaboration avec des associations d'un quartier dans la zone de Neukölln à Berlin, investit pour faire un jardin potager, un café et une école de langues pour et avec les réfugiés habitant dans ce quartier. Sans avoir de programme précis et sans une claire direction d'inclusion sociale, le projet a progressivement évolué vers une intégration sociale à gouvernance collective. Aujourd'hui, même si la plupart de l'offre d'activités du lieu est adressé aux réfugiés, le lieu et les activités sont ouverts au public en général. Parmi les activités offertes, il y a des conférences aussi bien que des ateliers de construction et de jardinage, des cours d'allemand, et même des espaces de débat sur le « sujet chargé des « réfugiés » » dans ce lieu de rencontre et d'action. *Die Gärtnerei* fait partie des nombreux projets de connivence idéaliste. Même si ce n'est pas ouvertement, les projets ont clairement une visée politique,

⁵⁴² Raumlabor » *THE KNOT*, <https://Raumlabor.net/the-knot/>, art cit.

⁵⁴³ Emily Wong et Christof Mayer, *Spacebusting: Raumlabor Berlin*, <https://assemblepapers.com.au/2017/04/07/spacebusting-Raumlabor-berlin/>, 6 avril 2017, (consulté le 18 février 2019).

cherchant des modalités de vie urbaine plus inclusives et cogérées. «[...] notre pratique urbaine est le seul moyen de faire face ce en quoi nous croyons ». ⁵⁴⁴

Le projet le plus récent, *Haus der Statistik*, auquel d'ailleurs *Assemble* a été parmi les collectifs invités à participer, concerne la transformation d'un bâtiment abandonné en espace à usage mixte. Comme le projet des Grands Voisins, une partie sera utilisée pour loger des réfugiés et des hébergés d'urgence, une autre partie pour des projets culturels et associatifs, une autre servira d'espace de coworking et d'ateliers d'artistes et artisans. Ils prévoient aussi d'accueillir des artistes en résidence dans ce lieu qui se conçoit en tant qu'une espèce d'incubateur social à Berlin.



Haus der Statistik, 2018 - Raumlabor. Berlin ⁵⁴⁵

⁵⁴⁴ Cédric VAN DER POEL, « Raumlabor, coopération et responsabilité »..., *op. cit.*

⁵⁴⁵ *Raumlabor* » *Werkstatt – Haus der Statistik*, <https://Raumlabor.net/werkstatt-haus-der-statistik/>, (consulté le 18 février 2019).

Commencé en 2018, ce projet serait un des plus politiques pour le collectif. Une campagne artistique menée par divers collectifs d'artistes – dont Raumlabor – réclamant plus d'espaces de culture, d'éducation et de vie sociale en 2015 a abouti à la concession de ce bâtiment pour un projet collectif de quartier participatif mixte et d'innovation, donc selon un processus de planification à plusieurs niveaux et étapes. Raumlabor, nonobstant, porte le projet presque dans son entièreté, ce qui implique la conception et la construction mais aussi la recherche de partenariats avec la ville et de financements, la communication avec les propriétaires et avec les collaborateurs principaux et chargés des différents volets du projet. Des « ateliers d'intégration » font partie centrale des activités de ce bâtiment.

Raumlabor est souvent sollicité dans les biennales et expositions d'architecture, mais il travaille aussi avec des festivals de théâtre, avec des musées et des centres d'art importants. Leur discours sur la construction participative de la ville, sur le potentiel de l'action créative dans des endroits délaissés de la ville se trouve dans des publications telles que l'ouvrage *Acting in Public* de 2008 et *Building the City Together* de 2015 mais ils discutent aussi largement de leur philosophie et de leur approche de l'urbanisme dans des conférences, débats, symposiums et vernissages autour du monde. Enfin, Raumlabor s'attache à l'*exécution*, et c'est pour cette raison qu'ils se considèrent principalement *activistes* : « En tant qu'architectes/artistes, nous sommes davantage des activistes, car nous exerçons nos activités dans la ville. L'architecture est un outil, à la recherche d'une ville de possibilités, la ville de demain ! »⁵⁴⁶

⁵⁴⁶ *Raumlabor* » *Statement*, <https://Raumlabor.net/statement/>, (consulté le 17 février 2019).

7.4 Conclusion de la partie III : au-delà du tissu construit : nouveaux paradigmes du travail architectural, artistique, activiste, du design social

« L'urbanisme transitoire se place à l'intersection de la conservation du patrimoine, du renouveau urbain et de la requalification, du « *droit à la ville* », de la réappropriation citoyenne », dit Sarah R. Champagne.⁵⁴⁷

La logique d'un espace de pratique et de création ouverte créé avec une économie de moyens constitue la pratique des collectifs de notre corpus. La simplicité et la malléabilité des matériaux physiques facilitent l'expérience pratique, et la conception d'une expérience de collaboration déclenche des processus nouveaux d'apprentissage et de mise en œuvre. Caractérisés par un esprit d'initiation et d'entrepreneuralisme, les collectifs interdisciplinaires étudiés ici se dédient essentiellement à transformer des chantiers abandonnés en actifs communautaires et espaces de travail et de loisir abordables. Plus souvent qu'en termes artistiques, leur travail s'apprécie en termes de design social – du design fait pour et avec les usagers – qui réagit au déséquilibre entre ressources et systèmes de production. Leur approche est moins (ouvertement) militante et rapprochent plus leur travail de celui des designers sociaux (ou des *maintainers*, comme le posait Aurore Rapin, des animateurs culturels), développant des solutions qui se veulent plus équitables entre l'individu, la société et les ressources existantes en s'intéressant à la refonte des modèles économiques mais aussi de vie et de travail.

Le métier d'architecte pour Nicola Delon, architecte de l'agence Encore Heureux, « C'est un métier de volonté [...], d'équipe, de stratégie, où il faut savoir s'adapter facilement, et c'est profondément, à notre avis, un métier politique parce que notre rapport au monde [...], qu'est-ce qu'on va interroger, questionner ? »⁵⁴⁸. Le réemploi et la réutilisation sont les techniques communes chez ces architectes, cet aspect du domaine élargi de l'urbanisme-architecture-art n'est pas nouveau, cela a fait partie des techniques utilisées depuis les débuts de l'architecture. S'ajoutent aujourd'hui le facteur humain et un

⁵⁴⁷ Sarah R. CHAMPAGNE, « Le choix de l'éphémère pour habiter durablement une ville »..., *op. cit.*

⁵⁴⁸ WALLONIE DESIGN, *Nicola Delon, architecte - Encore Heureux, Paris (FR)*, Conférence Construction/Destruction/Reconstruction, 2015.

rôle d'organisateur ou animateur social que les urbanistes de l'ère actuelle commencent à acquérir, en élargissant les fonctions de l'architecte-constructeur. « Ce qui sépare le design et l'architecture de l'art, c'est qu'il doit s'engager avec les forces brutes du capital et les caprices de la politique pour construire des projets. »⁵⁴⁹, déclarent les organisateurs d'*Hypervilles*, festival autour de l'architecture expérimentale et ouverte. Les urbanistes qui se tournent vers l'interdisciplinaire, le collaboratif et même les métiers artistiques paraissent agir en cohérence de ce qui est fait aujourd'hui, par des acteurs institutionnels et par d'autres acteurs qui s'intéressent aux mêmes problématiques selon des valeurs similaires, mais ils cherchent d'autres logiques et modes d'action. L'artisanat de l'urbaniste que nous avons décrit comme artiste embrasse une zone d'ouverture, d'indétermination et de glissement entre la production artistique et l'animation culturelle qui, comme on l'a mentionné dans la deuxième partie de cette thèse, se vit aussi chez certaines communautés d'artistes engagés. Les collaborations avec d'autres domaines suscitent des questionnements de redéfinition des domaines.

7.4.1 Des contextes économiques entraînant des nouveaux modèles d'aménagement et d'occupation des espaces

On suggère que ces initiatives de logique d'appropriation temporaire d'espaces délaissés ou sous-utilisés et d'économie collaborative catalysent des opportunités et des usages surprenants. Les pionniers urbains sont considérés médiateurs entre les fonctionnaires de la ville et les citoyens pour concilier à la fois les idées de la municipalité et les rêves de mouvements militants ou *grassroots* pour l'avenir de la ville.

Ils sont le fruit d'un contexte et d'un environnement qui leur ont fourni les conditions appropriées pour se développer et installer leurs projets transitoires en ville. Soit on leur donnait la possibilité de faire ce qu'ils voulaient, soit ils le faisaient sans rien demander dans un contexte où il n'existait pas de règles strictes. Ils sont ainsi des intermédiaires entre le *grassroots* et l'institutionnel, entre l'illégalité et la légalité, avec une

⁵⁴⁹ « À propos | Hyperville »..., *op. cit.*

appréciation du contexte local et une construction collective avec les résidents mais en entretenant également une relation de coopération avec les responsables de la ville.

La privatisation croissante de l'espace public a prouvé qu'elle bénéficiait à l'apparition des modèles alternatifs d'occupation et d'appropriation de l'espace urbain. Compensant les limitations matérielles et budgétaires par le fait-à-la-main, le recours à *l'art*, le *design* et l'*architecture précaire* se mêlent facilement dans ces milieux pour mettre en œuvre les visions communes des collectifs et des habitants locaux pour trouver des solutions artisanales, temporaires et très locales à des problèmes multiples.

Les urbanistes activistes doivent être vigilants et conserver un équilibre entre des activités commerciales et de services et des subventions. Des modèles mixtes entre association et entreprise sociale/entreprise communautaire sont également des solutions que ces expérimentations mettent en lumière. Poussés à repenser leur relation à leur travail et à leur emploi du temps dans ces modalités d'associations/entreprises sociales et solidaires/collectifs, des innovations dans les modèles économiques, les rôles et les temps de travail s'observent dans ces structures de travail commun. *Yes We Camp* tenait le café/bar des Grands Voisins, La Lingerie, et louait l'espace pour des événements privés, il gérait aussi le camping/auberge de jeunesse et exploitait un quota de bénévoles, employés en VIE (Volontariat International en Entreprise), service civique, stagiaires et la plupart des membres étaient d'accord pour toucher le salaire minimum. Quant à *Assemble*, ils ont confectionné un lieu de coworking à côté de leurs bureaux temporaires, le Yardhouse, qu'ils louaient à des artisans et designers à des prix abordables ; de plus, la plupart des membres conservaient un emploi secondaire. Sur le cas du projet ayant obtenu le Turner Prize, le projet Granby 4 Streets, il est clair qu'un modèle d'investissement social privé et des subventions diverses provenant d'organismes publics et des entreprises, ont soutenu financièrement le projet. Dans l'avenir, de nouvelles possibilités se feront probablement davantage accessibles, comme des plateformes de financement participatif numériques (*crowdfunding*).

Ces groupes se consolident dans le domaine de la régénération urbaine menée par

la notion du lieu de culture. L'intention explicite étant de mener avec les habitants locaux des projets de lieu qui améliorent l'offre et la qualité des espaces publics du quartier. Un niveau de légitimité et de confiance doit être atteint et travaillé entre l'activiste et le fonctionnaire public. Les résultats ont sans doute bénéficié aux populations locales ont bénéficié, mais clairement aussi aux promoteurs immobiliers, à l'image des institutions locales, à l'économie locale, aux bailleurs de fonds et à d'autres organisations artistiques qui associent leur nom au projet. Le fait est que l'activité de l'urbanisme temporaire et d'austérité se développe de plus en plus et devient assez compétitive au niveau mondial. Le récit de la conception collaborative d'espaces publics, les visuels du fait-à-la-main et du bricolé se récupèrent et se reproduisent comme stratégies de renouvellement des quartiers oubliés qui s'avèrent rentables sans que le profit se réinvestisse forcément dans le quartier. L'art socialement engagé s'instrumentalise facilement au bénéfice de l'État et du corporatisme. Subversion et cooptation opèrent en vagues à divers moments dans l'urbanisme activiste.

Il est possible que la reconnaissance institutionnelle de l'art collaboratif fasse réfléchir à ses possibilités pragmatico-esthétiques. Probablement aussi la notion de ce que c'est qu'un artiste se verra élargie. Le choix des institutions artistiques de la stature du Tate Modern à Londres de récompenser le travail communautaire d'Assemble à Granby peut marquer un pas en avant accompli dans la reconnaissance de l'art collaboratif. Le glossaire en ligne du Tate Modern définit une pratique sociale engagée comme « un art collaboratif [...] qui implique des personnes et des communautés dans le débat, la collaboration ou l'interaction sociale. »⁵⁵⁰ Le glossaire ajoute qu'un « exemple parfait » de ce type de pratique est le collectif lauréat du prix Turner 2015 du fait qu'ils collaborent avec les résidents de la localité dans laquelle ils insèrent leurs projets de lieu pour l'améliorer ensemble.

« La collaboration à long terme entre Granby Four Streets et Assemble montre l'importance d'une pratique artistique capable de conduire et de façonner des problèmes

⁵⁵⁰ TATE.ORG, « Socially engaged practice »..., *op. cit.*

urgents. », l'art contextuel, appliqué s'avère non seulement adapté à son environnement mais fabuleusement utile. Un type de travail dont au moins une partie de l'esthétique consiste à rendre accessibles davantage d'espaces de détente, de loisir et de travail pour un public plus large – qui n'est plus public, d'ailleurs mais collaborateur.

7.4.2 *Dynamiques internes*

Les dynamiques de ces mouvements semblent prendre des directions diverses. Le formel et l'informel, le structuré et l'improvisé se mêlent dans ces approches expérimentales et pragmatiques des acteurs du temporaire urbain ; cela les met en dialogue direct avec la population et les autorités locales mais leur donne aussi une chance de mettre en question les pratiques propres de leur domaine professionnel. Ce sont, d'une façon, des projets théâtraux sans que ce soit du théâtre, architecturales sans que cela rentre complètement dans l'architecture, artistiques sans que ce soit de l'art, engagés sans rentrer dans le travail social.

D'après de Certeau, « l'agencement collectif nécessite le développement *d'arts de faire ensemble* »⁵⁵¹ pour assurer la cohésion du groupe et la cohérence du projet. Pour cela importent les modes de gouvernance interne et les activités quotidiennes. Il y a certes une hiérarchie décisionnelle mais, au niveau opératif, ils tiennent à la consigne selon laquelle tous doivent faire « un peu de tout » et essayer de se partager les tâches de façon équitable et juste. Un travail de mise en commun touche toutes les activités internes des urbanistes activistes.

Cette organisation interne maintient disponibles des dispositifs ouverts au public. Chaque membre de l'équipe décide de façon autonome de son emploi de temps à condition que cela soit compatible avec les horaires de fonctionnement du lieu. La circulation d'acteurs est fluide, certains arrivent sur le site et restent pendant une période courte,

⁵⁵¹ Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien...*, op. cit. P. 40.

d'autres y sont en permanence, d'autres font des passages intermittents dépendant les périodes où il y a davantage besoin de personnel.

L'activation de ces vivre-ensemble et la permanence vont de paire pour les urbanistes artistes *Yes We Camp* vit et travaille sur le site et s'engage à plein temps dans le projet des Grands Voisins. « Le nôtre, c'est le vivre ensemble. On arrive à toucher des publics très variés »⁵⁵², affirme Aurore Rapin de *Yes We Camp*. *Assemble* a aussi des permanences sur le site, au moins la partie de l'équipe qui travaille à plein temps sur le projet. Le partage d'une quotidienneté, des rapports qui font se croiser vie de travail et vie personnelle dans le même espace et selon des horaires variés, une certaine horizontalité des rôles distinguent le mode de travail interne de *Yes We Camp*, d'*Assemble* et des architectes urbanistes similaires. Selon Antoine Talon de *Yes We Camp*, « dormir et vivre sur place donne un autre effet, non seulement parce qu'on est dedans tout le temps mais aussi parce que les gens autour de nous intègrent cet engagement comme de l'intérêt authentique et nous donnent du crédit pour cela. »⁵⁵³

La vie en commun par le biais du faire ensemble et des modes de vie et de travail confondus fait apprécier différemment le travail.⁵⁵⁴ Ces collectifs se forment selon des interventions volontaires, des engagements flexibles (contrats intérimaires), des collaborations ponctuelles et intermittentes sur des bases de complémentarité de compétences ou d'envies. Chaque membre définit la quantité de travail et de tâches qu'il se sent capable de faire et ceci détermine le temps qu'il investit dans le projet et le groupe. Le temps de détente fait partie du temps de travail et le temps de travail va au-delà des créneaux définis de travail au bureau. Souvent, des compétences nécessaires – notamment celles de gestion, de communication interne et d'administration – devaient être apprises au fur et à mesure et pendant les temps libres. David Harvey qualifie ce type de travail de *précarité* comme indispensable pour la révolution urbaine. « Le travail considérable et en

⁵⁵² Stéphanie LEMOINE, « Préfigurer l'écoquartier Saint-Vincent-de-Paul? Yes We Camp! »

⁵⁵³ PLATEAU URBAIN, « Meet-Up Urbanisme Temporaire »..., *op. cit.*

⁵⁵⁴ M. LAZZARATO et J.D. JORDAN, *Marcel Duchamp and the Refusal of Work*, Semiotext(e), coll.« Semiotext(e) Whitney series », 2014.

constant essor, indispensable à la création et à l'entretien de la vie urbaine, se trouve confié de façon croissante à une main d'œuvre mal payée, précaire, désorganisée et souvent employée à temps partiel »⁵⁵⁵

Déjà Marcel Duchamp rejetait l'idée traditionnelle du travail. Le travail devait pour lui être remplacé par une forme novatrice, un travail qui ne serait pas au service du capital. La création serait le véhicule de nouvelles formes de subjectivation qui produiraient de nouvelles structures et dynamiques de travail. Ces formes nouvelles de subjectivation peuvent avoir lieu dans n'importe quelle activité humaine du quotidien. « La révolte contre le capitalisme passe aussi par la construction d'une nouvelle manière d'agir, de penser, de vivre. Cette démarche existentielle s'attache au refus du travail pour construire une nouvelle subjectivité ». ⁵⁵⁶ La partie qui implique le *faire* est davantage une excuse pour qu'il puisse y avoir de l'interaction et une dynamique « d'entre-écoute », selon Alison Hudson et Annie Fletcher, des interactions constructives et *habilitantes* de par leur contexte, constructif et permettant lui aussi.

On remarque que la liberté et l'autodétermination sont des valeurs conservées également dans la dynamique interne. Il y a intérêt à garder la polyvalence du groupe et la liberté de décision de chaque membre du groupe et également à créer une cohérence à la vision et à la direction du projet qu'ils mènent. Les parcours individuels vont trouver lieu dans un lieu et à un moment bien précis d'expérience collective.

Dans tous les cas observés, les liens d'amitié semblent un aspect primordial du fonctionnement interne. Ils soutiennent une partie des motivations internes, mais aussi contribuent à une communication plus ouverte et fluide. De la Peña qui a étudié les liens d'amitié entre des groupes militants croit qu'il n'y aurait pas de formation de groupe, donc

⁵⁵⁵ David HARVEY, *Villes Rebelles. Du droit à la ville à la révolution urbaine...*, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁵⁶ M. LAZZARATO, *Marcel Duchamp et le refus du travail: suivi de Misère de la sociologie*, Prairies ordinaires, coll.« Collection Essais », 2014. p.57

pas d'activisme, sans ce lien personnel entre les membres.⁵⁵⁷ Le travail sur ce lien constitue une partie importante de la dynamique interne des urbanistes activistes. Pour qu'il y ait collectif⁵⁵⁸, il faut répéter des actes accomplis ensemble, cela génère la cohésion. Les rituels, les sessions de travail quotidiennes et les différents événements de la vie quotidienne font l'épreuve et l'expérience du collectif. Le partage d'un enjeu commun et l'appropriation de l'espace interstitiel créent de la coopération. Les collectifs porteurs des lieux culturels intermédiaires ont conscience que l'ensemble de moments de synergie du groupe doivent être soignés. Pour eux « puissamment insignifiant » le quotidien se renforce par ces moments moins intéressants narrativement. Cultiver l'engagement collectif et les relations personnelles à l'intérieur du groupe se fait souvent par la mise en commun des outils et de savoir-faire, une charte collective, des moments collectifs programmés pour l'entretien du lieu, l'échange et l'apprentissage. Des réunions rythment les périodes de travail et développent en même temps les relations personnelles de l'équipe. Cultiver cet *affect* est essentiel pour la continuation du projet.

Le sentiment d'appartenance ou *sentiment du commun* est décrit par Julien Joanny comme un élément obligatoire à la construction de cet espace du commun et du partage de l'expérience du lieu, des rituels et des activités quotidiennes qui construisent leurs savoirs collectifs⁵⁵⁹ et qui constituent le vécu. Le tiers-lieu *intermédiaire* pour Joanny, se vit autant individuellement que collectivement. Le lieu rend possible la dimension collective de l'expérience et cette vie collective se maintient par le lien d'association.⁵⁶⁰ L'agencement au quotidien du collectif est, selon Joanny, *micropolitique*.

⁵⁵⁷ D.S. de la Peña, *Experiments in Participatory Urbanism : Reform and Autogestión as Emerging Forms of Urban Activism in Barcelona*, *op. cit.* p. 50-57.

⁵⁵⁸ C'est pourquoi on les désigne comme un collectif, parce qu'ils consistent en un ensemble d'individus qui se réunissent dans un but commun, chacun avec un *agency*, une autodétermination propre au sein du groupe. Travaillant avec un nombre non fixe de membres, le collectif diminue ou s'amplifie selon le besoin et la mission.

⁵⁵⁹ Pascal NICOLAS-LE STRAT, *Moments de l'expérimentation*, Montpellier, Fulenn, 2009.

⁵⁶⁰ Julien JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires »..., *op. cit.*

7.4.3 L'agencement micro

Ces projets novateurs s'évaluent également en termes de gestion interne, d'insertion sur le territoire et de projection. La dynamique motrice du collectif, la gouvernance interne, au stade d'expérimentation, est souvent de structure organisationnelle hybride, entre professionnelle, institutionnelle et citoyenne. Ces modes de gouvernance se transforment et évoluent avec le projet, conduisant à la création d'associations et d'entreprises solidaires ou d'autres statuts juridiques qui permettent de faciliter le fonctionnement interne.

Le choix du lieu de travail suppose pour ce type de collectif une modalité de travail/engagement individuel basé sur une certaine éthique de vie. Le choix des interstices et lieux délaissés est simple. Les interstices, ou espaces urbains laissés vides à des périodes indéterminées, rendent compte de la société en crise économique, écologique, la crise sociale, mais peuvent être aussi la preuve du changement et du dynamisme. « Dans ces espaces où les cadres de la société ne s'appliquent plus aussi strictement, il devient plus facile de développer des alternatives. »⁵⁶¹, explique Anthony Meacock d'Assemble. Les interstices, complexes, nécessitent d'être remodeler tout en s'appuyant sur. Une fois investis, ils s'activent comme des espaces civiques malléables. Le lieu semble s'incarner et on entretient alors une relation physique au lieu par le biais du rôle personnel que le participant – ou co-constructeur – a dans sa construction et vit à travers de sa propre création, sa propre contribution à la vie du lieu.

Yes We Camp et *Assemble* se conduisent tous les deux avec une légèreté – peut être aussi une naïveté – distincte, leurs créations ludiques creusent différents sujets de socialisation en ville. Ils mettent l'accent sur des projets locaux et l'importance de l'accès à des ressources créatives en ville. Pour eux, la créativité réussit quand il y a de la place pour échouer et, plutôt que d'accomplir des choses nouvelles, ils voient leur mission comme celle de « créer les conditions pour que des choses nouvelles se fassent de façon plus auto-initiée, plus pacifique, plus inclusive, et finalement, d'une manière plus

⁵⁶¹ CCACHANNEL, *An interview with Assemble...*, *op. cit.*

durable »⁵⁶². De la façon dont ils comprennent ce qu'ils font – en tant qu'urbanistes, en tant qu'acteurs de la ville, en tant qu'esthètes –, il ne s'agit pas seulement de faire ce qu'ils veulent mais de s'engager et de partager. Leur rapport aux espaces culturels et créatifs urbains se construit ainsi autour de cette logique d'autodétermination (*agency* pour Assemble), d'accessibilité et de liberté d'expérimenter. Il leur faut savoir les faire accepter en termes économiques aux pouvoirs publics, de façon à les convaincre que l'urbanisme d'expérimentation temporaire n'est pas seulement une notion viable mais économiquement cohérente et durable. L'idée est de continuer à faire ce dont ils ont envie en respectant leurs valeurs et motivations tout en essayant d'avoir le plus que possible un équilibre économique. Des dispositifs doivent aider à créer de l'ambiance festive et accueillante, tels qu'un cinéma, un espace d'agriculture urbaine, un camping, un café solidaire et cogéré. « Il s'agit toujours de faire comprendre que ce qui compte le plus est justement ce processus, et non le seul résultat. »⁵⁶³ Le retournement de codes sociaux se voit dans des activités de bénévolat et des événements festifs, les programmes d'insertion professionnelle. Ces lieux sont aussi en train de changer le regard public sur la précarité.

7.4.4 L'engagement social par le biais d'un affect esthétique

On tente de cerner ces pratiques comme étant des expériences esthétiques sans appartenir au monde de l'art. Pour ceci on s'appuie sur l'extension et la reconsidération de la notion de l'art. L'art ici est contemplé comme le produit d'une culture qui s'exprime dans les actions quotidiennes. L'investissement de professionnels des domaines sociaux et des disciplines autres que celles de l'architecture et de l'urbanisme dans nos cas d'étude montre que les motivations sont morales, que le choix d'agir par le biais de la création est leur moyen de défense de ses objectifs moraux. Le visuel continue à jouer un rôle obligatoire dans la constitution de l'ambiance du site culturel temporaire des Grands Voisins, mais il n'est pas le seul. Pour le directeur de *Yes We Camp*, Nicolas Détrie, ce

⁵⁶² METROPOLIS COPENHAGEN, *Nordic Urban Lab 2018 - keynote by Anthony Meacock, Assemble*.

⁵⁶³ Yes We Camp ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places? ..., op. cit.* p.224.

traitement conscient du visuel des espaces extérieures et communs des Grands Voisins était fait pour « susciter une envie d'adhésion et de participation ». ⁵⁶⁴ La combinaison d'espaces et des éléments visuels mis en place par le collectif de *Yes We Camp* était faite pour attirer et interagir un maximum avec le public.

On peut s'accorder sur le fait que l'esthétique s'occupe des expériences sensorielles, de la perception de ce qui est beau et de ce qui a du sens, de la combinaison des éléments – les couleurs, textures, formes, tonalités, rythmes et résonances, de la façon dont l'expression créative stimule les sens et prend part dans l'interprétation de notre environnement ; que les traditions culturelles et les pratiques créatives engagent des considérations et valeurs esthétiques, explicitement et implicitement ; que le public et les participants apportent aussi leurs propres valeurs esthétiques lors d'une expérience artistique. La pratique créative se déploie dans une forme d'esthétique du *soin* et dans la défense d'une expérience *commune* du quotidien qui met en jeu un sens du soin, du dévouement et de l'humanité.

Un lieu qui permet l'aléatoire, qui offre des opportunités de rencontre, des accidents, qui récrée un espace de possibles se dessine conformément à la stratégie des aménageurs de *Yes We Camp* et d'*Assemble*. Plus l'espace accueille des pratiques diverses, même inhabituelles, plus il est approprié par ses usagers/co-aménageurs/habitants l'approprient et plus il devient démocratique en cela. Plus les structures architecturales et de design urbain imposées font l'objet d'une incorporation dans la vie quotidienne des citoyens, plus l'espace est revendiqué et défendu. ⁵⁶⁵

L'activisme est clair chez les collectifs de nos cas d'étude. L'investissement de ressources et du temps personnels est commun chez les collectifs d'urbanistes *artistes* puisque leurs projets naissent toujours d'un désir personnel d'entreprendre, avec ou sans

⁵⁶⁴ Bastien SIMON, *Les Grands Voisins - Septembre - Bilan et Phase 2...*, *op. cit.*

⁵⁶⁵ Oscar NEWMAN, *Defensible space; crime prevention through urban design*, s.l., Macmillan, 1972, 264 p.

les ressources matérielles ou humaines pour le faire. Chez *Assemble*, les projets ont commencé comme un hobby, chez *Yes We Camp*, un désir de créer autrement.

Si *Yes We Camp* se revendique comme étant *dans le faire*, Plateau Urbain est dans le *permettre de faire*, qui implique l'organisation et la création des outils pour le faire, pour donner un espace aux acteurs – des artistes, des associations, des sociétés de l'économie sociale et solidaire, des artisans – qui eux-mêmes cherchent à faire participer des personnes précaires ou pour donner une place à des associations qui défendent d'autres modèles économiques et qui, par conséquent, trouvent plus difficilement une place dans la ville. Le frugal, le collaboratif, le partage, la réutilisation, la réadaptation et le bricolage font partie de leur démarche d'innovation. « Laisser des petits espaces pour que les gens qui ont envie de proposer une alternative puissent en proposer [...] des petits espaces de liberté », dit Paul Citron, directeur du développement chez Plateau Urbain. Des plateformes virtuelles nourrissent la plateforme matérielle.

Pour Paul Citron, l'action de Plateau Urbain se résume en « l'organisation de servitudes temporaires d'espaces non marchands [...] c'est-à-dire qu'on a le droit temporairement d'utiliser ces espaces autrement que dans le système marchand ».⁵⁶⁶ (en droit français, une servitude est un passage créé spécifiquement quand le terrain d'un propriétaire bloque l'accès au terrain d'un autre propriétaire) qu'il comprend comme un droit d'utilisation même si cela n'appartient pas à l'utilisateur. Ces *servitudes* sont censées donner lieu à des actions nouvelles, des idées contribuant à une philosophie de *droit à la ville* et à des problématiques écologiques, socio-économiques, politiques oppressantes. Ce modèle de servitudes non marchandes, ou moins marchandes, cherche à explorer des voies d'inclusion de certaines populations précarisées, telles que les sans-logement, les migrants, les travailleurs pauvres. Dans une dynamique fluide, ils gardent en tête une idée très précise de ce qu'ils veulent faire, en laissant en même temps de la place à l'improvisation et à d'autres acteurs qui pourraient avoir envie de s'approprier de l'espace. « Une vraie légitimité de l'action » dit Paul Citron, et de là vient le marketing, dans la création de ces

⁵⁶⁶ Paul CITRON et Valentina MARTINEZ, « Interview de Paul Citron par Valentina Martinez - Yes We Camp »..., *op. cit.*

espaces *autorisants*. Pour Paul Citron, il y a une stratégie marketing définie (dans la façon de faire en sorte que le projet soit médiatisé, la façon dont le projet est « vendu »), même si elle n'est peut-être pas nécessairement revendiquée : ils exhibent une liberté ou une légèreté d'action tout en étant extrêmement organisés. Citron observe ce qui fait Plateau Urbain comme « une action radicale mais qui ne paraît pas radicale »⁵⁶⁷. Ils ont le bénéfice d'avoir de la légitimité et de la crédibilité, tout en braconnant (de Certeau), en laissant des espaces de liberté.

Le modèle de vivre-ensemble des projets des Grands Voisins et de Granby sont conçus pour annoncer « le droit d'être là »⁵⁶⁸ ; des travailleurs migrants, des gens en insertion professionnelle ou des gens précarisés travaillent à côté des constructeurs ou préparent les repas avec des bénévoles dans la cantine du lieu dans un nébuleux tout-ensemble qui tente de mettre de côté les catégories des personnes différentes qui agissent dans le lieu. Similairement à Granby, c'est la population locale, déjà longtemps précarisée et non considérée par les autorités publiques, qui dirige et mène les projets d'aménagement et de revitalisation du quartier. Les *experts* ont été appelés pour les aider à valider leur démarche auprès des institutions publiques. Ces lieux sont une sorte d'enclave de défragmentation sociale cherchant d'une certaine manière à changer le regard sur les populations précaires, la précarité en général et les dispositifs existants d'inclusion.

Un certain « choc culturel » se vit lors des premières rencontres de mixité. La rencontre avec des univers professionnels et des cadres de vie extrêmement différents dans un même contexte de travail et de cohabitation est un défi non négligeable et qui ne se prend pas par pour acquis, même dans les étapes avancées du projet temporaire. Le défi est aussi le maintien de l'énergie nécessaire pour continuer à faire fonctionner un lieu en échange d'une rémunération faible ou disproportionnée par rapport à la compensation monétaire pour le travail des porteurs. Le concepteur/porteur/facilitateur fait le choix de ce travail intense et à faible paie par vocation, par enthousiasme et par foi dans le projet même

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places?...*, *op. cit.* p. 227

et les valeurs qu'il mobilise. Un plafond de patience et d'échange est nécessaire pour arriver à des réponses équilibrées et productives aux défis divers que présente la prédisposition à la mixité.

Les défenseurs de l'activisme artistique notent souvent que l'art engagé souffre parfois de la critique selon laquelle la qualité artistique est compromise par l'intention sociale. Ces lacunes peuvent entraîner des vagues explications sur ce que cela signifie pour une œuvre d'être « créative », « artistiquement significative » ou d'avoir du « mérite artistique manifeste ». En tout cas, ils cherchent à élargir le champ de l'esthétique pour qu'il convienne au contexte des actions civiques et des mobilisations sociales.

Aux USA, le Centre pour l'Activisme Artistique (CAA - Center for Artistic Activism) s'intéresse au terme croisement entre art et mouvement social et explore activement les principes d'effectivité et d'affectivité dans les domaines de l'art engagé et des mouvements sociaux. Insatisfaits des limites imposées à leurs propres domaines, Stephen Duncombe et Steve Lambert, activistes et artistes autoproclamés, ont fondé le CAA pour rassembler les artistes et les acteurs créatifs voulant rendre leur activité plus accessible et « efficace » en se servant d'une stratégie esthétique. Ce qu'ils appelleraient *æffect* rejoint le pouvoir d'affecter ou de toucher de l'art avec les tactiques d'impact et de résistance de mouvements activistes dans le but de produire un effet sur une cible déterminée. En approfondissant (dans la théorie et dans la pratique) le pouvoir de l'esthétique dans le social, le CAA tente à développer une approche pour « rendre des activistes plus créatifs et des artistes plus efficaces » dans la lutte pour une transformation sociale.⁵⁶⁹ Parmi d'autres organisations comme AIGA à New York, le CAA cherche à trouver des voies par lesquelles la culture visuelle puisse stimuler la participation citoyenne. « Ce que j'essaie de faire, c'est offrir l'expérience que j'ai eue – donner aux gens le sentiment de libération et de pouvoir que j'ai ressenti [avec l'art] »⁵⁷⁰, dit Steve Lambert.

⁵⁶⁹ Steve LAMBERT dans THE CENTER FOR ARTISTIC ACTIVISM, « The Center for Artistic Activism: Our Mission & Principles ».

⁵⁷⁰ THE CENTER FOR ARTISTIC ACTIVISM, « The Center for Artistic Activism: Our Mission & Principles »..., *op. cit.*

Certains critiques redoutent que ces projets autogérés, débrouillards, et autofinancés finissent par réduire encore plus l'investissement public nécessaire pour la vie quotidienne et commune des citoyens.⁵⁷¹ Une autre inquiétude liée au succès de ce type de projets culturels communautaires est que de par leur attractivité ils provoquent incidemment un processus de gentrification du quartier, dont on a discuté dans notre première partie. De plus, il est clair que le terme *projet communautaire* court le risque d'être surutilisé parmi les différents projets de ville, au point où on aurait du mal à distinguer ce qui est utile, ce qui est véritablement démocratique et qui appartient indubitablement à la communauté locale et ce qui ressemblerait plus à une stratégie publicitaire.

Les critiques de ce type de projets « apolitiques » qui se considèrent néanmoins socialement engagés s'inquiètent de ce qu'en s'éloignant des tranchées politiquement révolutionnaires ces projets courent le risque d'être rapidement marchandisés (*commodified*). Des solutions vendues comme socialement engagées et qui n'impliquent pas de grands changements dans le style de vie ni le *statu quo* des inégalités sociales, économiques et politiques conviennent à l'agenda néolibéral.⁵⁷² Certains ont vu, par exemple, l'existence de cette pratique marchande comme menaçante pour la légitimité du projet social et du discours sur l'inclusion de tous les publics. La boussole morale et l'engagement éthique risquent toujours de se perdre à l'intérieur de l'*ethos* du marché, annoncent les critiques.⁵⁷³ D'autant plus que la dépendance financière et logistique des institutions publiques et des entreprises privées rend ces projets susceptibles d'être récupérés en tant qu'instruments du marché. Cela semble inévitable. À quel degré les projets d'urbanisme engagé et temporaire sont-ils réellement disruptifs et révolutionnaires

⁵⁷¹ Adrian SEARLE, « Power to the people! Assemble win the Turner prize by ignoring the art market », *The Guardian*.

⁵⁷² Selon Pierre Bourdieu le programme néolibéral est essentiellement une « destruction des cultures collectives » en faveur des intérêts individuels.

⁵⁷³ Comme l'explique M. MIESSEN, *The Nightmare of Participation*, Sternberg Press, 2011. Des arguments similaires sont abordés par J.R. Carrette et R. King dans *Selling Spirituality: The Silent Takeover of Religion*, s.l., Routledge, 2005.

s'ils s'inscrivent et dépendent des structures du marché ? Ne seraient-ils pas en train de prolonger les structures néolibérales actuelles au lieu de les perturber ?

Le rôle de facilitateurs de ces espaces temporaires, autonomes, créatifs entraîne des responsabilités, surtout de par leur popularité et reconnaissance croissantes auprès des autorités publiques et dans les médias. La question de la légitimité dans le faire devient importante. Le mouvement squat reproche à Plateau Urbain qu'en professionnalisant l'occupation temporaire et en étant dans la légalité, ils anéantissent le mouvement squat ou, du moins, leur font de la concurrence. Citron, en revanche, considère, qu'il existerait suffisamment d'espace dans la ville pour des acteurs ouvertement révolutionnaires comme les squatteurs et pour des acteurs plus professionnalisés mais en même temps un peu subversifs comme Plateau Urbain, dont les actions chercheraient à remplir les besoins des acteurs et d'un public qui probablement n'oserait ou ne souhaiterait pas aller vers l'illégalité. En effet, avec 3 millions de mètres carrés de bureaux vacants en Ile de France (dont, selon Citron, 100 000 occupés illégalement)⁵⁷⁴, la question de l'occupation temporaire – illégale ou non – s'impose. « Je pense qu'on arrive finalement à rendre légitime et crédible [...] une pratique qui existait avant. On essaie de la normaliser et de la généraliser, de la répandre en rassurant tout le monde, en donnant des outils, en trouvant des modèles économiques pour en vivre et pour la démocratiser. »⁵⁷⁵ Ils considèrent que leur légitimité se construit aussi en faisant attention de ne pas participer au remplacement des squats d'immigrants et des gens précaires, et en essayant de ne pas contribuer aux forces (ils mentionnent le capitalisme) qu'ils prétendent affaiblir. Comment garder les qualités d'autonomie, d'improvisation, d'invention, de subversion à certain degré tout en restant dans les règles du jeu pour pouvoir durer et se répandre ? Ces collectifs procèdent en restant dans les normes minimales de sécurité et en étant discrets quant à leur discours idéologique et à la façon dont ils communiquent leur mission et leurs intentions sur les lieux qu'ils investissent.

⁵⁷⁴ PLATEAU URBAIN, « Meet-Up Urbanisme Temporaire »..., *op. cit.*

⁵⁷⁵ Paul CITRON et Valentina MARTINEZ, « Interview de Paul Citron par Valentina Martinez - Yes We Camp »..., *op. cit.*

La porosité des projets, de l'organisation et du lieu même est, d'après par Julien Joanny un élément important de la définition des projets comme celui des Grands Voisins. « Ces lieux témoignent de leur capacité à surgir au-delà des murs, et à marquer le territoire de leur empreinte, parfois de manière subversive. »⁵⁷⁶ La question est de savoir si le détournement d'un espace public, même éphémère, correspond à une alternative palliant l'absence d'espace dédié au débat politique.⁵⁷⁷ L'exercice d'un rapport égalitaire entre des populations qui ne se rencontrent pas souvent fait partie des réappropriations⁵⁷⁸ que nos cas d'études sont en train de mener.

7.4.5 Du temporaire comme une stratégie à long terme

La branche « transitoire » de l'urbanisme tire profit des périodes de latence des bâtiments. Concepteurs des enclaves dans les espaces urbains conventionnels, le travail de préfiguration communautaire des urbanistes de nos cas comprend l'espace public non pas comme une entité statique mais comme une succession d'interventions temporaires. La logique de s'inscrire dans le temporaire sert à intensifier l'investissement et l'occupation, à saisir des opportunités qui favorisent le vivre-ensemble.⁵⁷⁹ De plus, une occupation transitoire a permis d'éviter le syndrome du « *pas dans ma cour* », note Jonathan Lapalme. « L'aspect temporaire et la mixité des usages ont contribué à l'acceptabilité

⁵⁷⁶ Julien JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires »..., *op. cit.*

⁵⁷⁷ Pour Élise Billiard, si les espaces publics sont essentiels à la formation d'une sphère publique et à la cohésion sociale, l'aménagement de parcs arborés et de places ouvertes n'aboutit pas forcément à l'érection d'une société démocratique. L'auteure s'appuie sur l'étude d'un quartier de la petite ville balnéaire de St-Julians à Malte où les conflits naissent de l'appropriation des espaces publics. C'est pourquoi elle plaide en faveur d'une reconsidération des espaces publics en termes politiques et non plus seulement en termes architecturaux ou urbanistiques. Élise BILLIARD, « Liens faibles et diplomatie quotidienne - Métropolitiques », *Métropolitiques*, 14 février 2014, <https://www.metropolitiques.eu/Liens-faibles-et-diplomatie.html>.

⁵⁷⁸ Par réappropriation, on rappelle qu'on se réfère à l'adaptation d'un objet à soi. On lui donne une nouvelle représentation symbolique, une nouvelle identité.

⁵⁷⁹ BASTIEN SIMON, *Les Grands Voisins - juin 2016 - épisode 6 « Les dessous de l'iceberg »*. 4:52

sociale des logements d'urgence dans un quartier très bourgeois de Paris. »⁵⁸⁰

Le modèle d'Assemble, aussi bien que celui des autres collectifs esthétique-éthiques, partisans des espaces collectifs de création, constitue une proposition, parmi d'autres, pour trouver des nouveaux modèles de vivre en ville. La culture et en la produisant localement. Sur l'afflux d'espaces de coworking payants dans les villes, Anthony Meacock du collectif ASSEMBLE remarque que « le problème est quand la créativité devient essentiellement associée à s'asseoir dans un café avec son ordinateur, on sous-évalue une énorme partie de production créative. » Il note que les termes *créatif* ou *alternatif* deviennent synonymes de commerce de design, corrompant aussi la signification première du terme. Pour penser en dehors des modèles courants qui prescrivent la forme dont les espaces devraient être pensés, il suggère d'utiliser la culture et la politique culturelle comme outil – et non pas le seul – pour faire respirer le système courant de production culturelle et créative. « Le *culturel* est plus que des activités appliquées aux espaces. Il doit être accessible, intégré et produit dans les villes pour qu'il soit vivant. »⁵⁸¹

7.4.6 Zone grise entre le projet éphémère et l'installation artistico-artisanale à moyen et long terme

Il est possible d'affecter un lieu en l'habitant différemment. En changeant les symboles, en choisissant une ambiance particulière, on change l'affectation d'un lieu qui existait déjà. Dans la transformation du site désaffecté de Saint-Vincent-de-Paul en village auto-suffisant en un an, ce sont les élus qui ont eu la volonté de créer cette occupation temporaire mais ce sont les occupants qui ont saisi le projet. En appelant les associations et les artistes du quartier, se sont construites des interconnexions avec le territoire environnant. Des réunions de pilotage ont régulièrement été menées avec la présence de quelques adjoints de la mairie du 14^e. Ces réunions discutent sur le fond à la fois ce qui est

⁵⁸⁰ J. dans LAPALME dan S.R. CHAMPAGNE, « Le choix de l'éphémère pour habiter durablement une ville »..., *op. cit.*

⁵⁸¹ METROPOLIS COPENHAGEN, *Nordic Urban Lab 2018 - keynote by Anthony Meacock, Assemble...*, *op. cit.*

produit et les différentes perspectives et débouchés envisagés.

Une diversité d'usages permet aussi de diversifier les publics qui le visitent. Des objets dits « preuves » de l'histoire du lieu⁵⁸², c'est-à-dire ceux qui sont réutilisés et exhibés, racontent le passé du lieu mais lui donnent aussi une nouvelle vie et s'intègrent ainsi à la nouvelle histoire qui est en train de se broder dans le lieu. Dans le cas des Grands Voisins, les trois associations ont des approches complémentaires dans la complexité non seulement dans le maintien du site mais dans l'étape postérieure de sa « désoccupation ». En préparation pour la sortie du site, Yes We Camp a donné un atelier sur les façons de commencer et de gérer une occupation temporaire ; Plateau Urbain a travaillé sur une étude du profil et des évolutions des associations occupantes ; et AURORE a mené une enquête sur les personnes qui font des recherches et des articles sur ce qui se fait sur Les Grands Voisins. D'une façon ou d'autre, les associations pilotes cherchent à laisser une sorte de trace ou d'archive sur ce qui a été créé sur ce lieu pendant une occupation qui s'était la plupart du temps déroulée de façon spontanée et progressive. AURORE a créé un dispositif de premières heures pour les hébergés d'urgence, qui consiste en un premier contrat de travail pendant lequel l'hébergé travaille quelques heures sur le site.

En reprenant l'espace tel comme il était - comme un hôpital vide - et en le réhabilitant avec une quantité importante des matériaux déjà existants sur place, les créateurs des Grands Voisins s'inscrivent dans l'histoire du lieu et ouvrent cette création à la participation des habitants du quartier ou du public parisien. Leur rapport au territoire se construit en le réactivant, en reprenant certains des éléments qui le constituent et en ajoutant d'autres, en faisant de cet espace un projet à vocation participative, un « espace du possible »⁵⁸³ et des endroits d'expérimentation d'idées pour pallier le manque que les réalisateurs éprouvent dans leur environnement urbain, professionnel ou personnel.

⁵⁸² Nicola DELON – Commissaire de l'exposition *Les lieux infinis* au Pavillon français de la Biennale de Venise 2018. TELE MATIN, *Tendances* – « *Lieux infinis* », Télé Matin - Tendances, 2018.

⁵⁸³ Julien JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires »..., *op. cit.* p.15

Prévoir l'évolution des projets et d'évaluation des stratégies menées sur place permet de conserver l'ambiance et le tissu associatif qui s'est développé pendant l'occupation temporaire. L'idée consiste à réussir une concertation par l'usage, à laisser la population prendre sa place et lui proposer une offre. Finalement, il s'agissait de ne pas tout programmer, de laisser une marge de manœuvre pour ce qui allait être le terroir associatif local qui resterait sur place. Par la programmation temporaire de l'espace, autant *Yes We Camp* qu'*Assemble* ont espéré arriver à une concertation débouchant sur la programmation définitive, ou sur une plus durable.

Il est vrai que ce type d'urbanisme – temporaire, collaboratif, activiste, artistique – a provoqué des débats sur les limites malléables de l'activité des architectes, des urbanistes, des décideurs du quartier, des artistes engagés ; en même temps que ce type de projets a attiré l'attention de personnes extérieures à ces cercles professionnels. Les collectifs revendiquent un intérêt pour le processus de conception dans le sens le plus ample, à la fois dans la création de projets, de lieux, d'évènements et la variété d'associations, de systèmes d'organisation à l'interne, des processus de voisinage et d'engagement avec la ville.

En ce qui concerne le terrain d'expérimentation, de reconfiguration et de composition juxtaposée opérant par la médiation et mobilisation de différentes forces, s'appropriant une logique pluraliste post conceptuelle, nos cas d'étude appartiennent à un domaine mal défini de divers univers sans se reconnaître dans un seul, puisqu'ils se concentrent sur une dynamique collaborative de construction et de maintien d'une d'expérience de lieu. Des modèles économiques alternatifs et des dispositifs de partage, comme la propriété communautaire (par la création d'une fiducie), des monnaies locales et des dispositifs d'incitation à la gouvernance autonome assurent la continuité de ces projets.

Notre perspective a été celle d'identifier des manifestations qui puissent exemplifier concrètement des expériences d'activisme éthico-esthétique, de le lier avec des éléments théoriques pertinents qui puissent les expliquer comme expériences de communication esthétique-pragmatique. L'urbanisme éphémère, la création et le maintien

de lieux intermittents de culture et de rapports communs nous permettent de clarifier la notion d'expérience esthétique en lien avec les pratiques semi-formelles de conception d'espaces intermittents de culture et de création dans l'espace urbain. Cette analyse devrait élargir nos conceptions de l'espace public, de l'activisme artistique et de l'urbanisme éphémère, même de l'expérience éthico-esthétique.

Le porteur du projet, à la fois initiateur, coordonnateur, accompagnateur, constructeur et utilisateur, tente de répondre aux défis environnementaux et sociaux et d'agir sur la fabrique urbaine, de tester des changements de comportements, de faire émerger le bien commun dans la réalité pragmatique. Ces projets travaillent sur des notions collectives pour habiter et travailler autrement en misant sur la coresponsabilité d'une gestion partagée. « Les architectes ont un rôle humaniste, politique à jouer. Nous ne sommes pas là pour livrer de beaux immeubles mais pour stimuler la transition écologique. »⁵⁸⁴, considère Nicola Delon.

Il serait important d'éviter un quelconque paternalisme lorsqu'on s'engage dans une pratique artistique activiste. Grant Kester voit le *culte* de mai 68 comme définissant le criticisme artistique à l'ère actuelle. Réduire le criticisme aux idées de rupture radicale de mai 68 serait nier ce qu'il décrit comme la « nature incrémentale et capillaire du changement politique ou l'importance des formes provisoires de solidarité. » Cette perspective permettrait d'accepter que le changement politique est en effet le produit par des efforts cumulatifs de résistances variées et des synergies entre des activistes, des acteurs syndicaux, des partis, des acteurs politiques clé et des communautés civiles. Le changement politique est provoqué par l'action soutenue par des réseaux complexes d'acteurs provenant de divers domaines. Pour Kester, des modèles moins « romancés » de la manière dont les changements significatifs se produisent sont nécessaires pour pouvoir mieux les saisir, évaluer, reproduire et améliorer. Ce travail espère pouvoir attirer l'attention sur ces modèles pour mieux les étudier, comprendre et entreprendre.

⁵⁸⁴ WALLONIE DESIGN, Nicola Delon, architecte - *Encore Heureux, Paris (FR)*, Conférence Construction/Destruction/Reconstruction, 2015.

Une des préoccupations du design est qu'il ne soit positif que pour un nombre limité de personnes. Cette inquiétude est présente lorsqu'on parle avec Yes We Camp. Ils ne considèrent pas que leur mission consiste à résoudre des problèmes, ni nécessairement à innover, mais à *entretenir* : « La crainte n'est pas seulement que nous recevrons quelque chose de totalement faux, mais aussi que nous n'obtiendrons que certaines choses en partie, que nous pourrions créer un avenir positif, mais seulement pour un nombre limité de personnes. »⁵⁸⁵ écrit le designer Sam Holleran sur les interventions design conçues par des acteurs extérieurs au milieu et qui d'habitude peinent à correspondre aux besoins de la population cible. Saskia Sassen voit la culture indéterministe – de l'urbanisme éphémère et culturel, par exemple – comme disposant des outils d'accès en dehors des possibilités formelles d'accès à des ressources, des espaces, des expériences citoyennes. La vision des villes comme des systèmes complexes et incomplets, avec une capacité extraordinaire de se renouveler. La capacité de ces expériences d'urbanisme collaboratif de réunir des savoir-faire, d'entretenir des espaces de création reflètent les processus *ouverts* des métropoles contemporaines que décrit Sassen. Des systèmes ouverts, dénationalisés⁵⁸⁶, à petite échelle, démocratiques, micropolitiques éclatent dans le système et laissent des traces, des ajustements, même si discrets, dans le système.

« La démocratie commence à la première échelle de proximité, mais la lutte doit être mise à toutes les échelles »⁵⁸⁷ disait David Harvey, auteur de l'influent ouvrage *Villes Rebelles*, qui croyait en l'importance de soutenir un mouvement démocratique micropolitique dans le temps, une inertie qui pourrait être créée dans ces espace-temps. À ce propos Aurore Rapin exprime qu' « on va lentement parce qu'on va loin ».⁵⁸⁸

⁵⁸⁵ Sam HOLLERAN, « Designing the “Real Deal” »..., *op. cit.*

⁵⁸⁶ Saskia SASSEN, « The State and Globalization: Denationalized Participation », 25, p. 19.

⁵⁸⁷ David HARVEY, *Villes Rebelles. Du droit à la ville à la révolution urbaine...*, *op. cit.*

⁵⁸⁸ Aurore RAPIN et LANGLOIS, AMANDINE, « Interview d'Amandine Langlois à Aurore Rapin - Yes We Camp »..., *op. cit.*

PARTIE IV.

Expérience et

expérimentation :

La réinvention du quotidien

à travers les micro-actions

de pragmatisme esthétique

PARTIE IV. Expérience et expérimentation :

La réinvention du quotidien à travers les micro actions de pragmatisme esthétique

Chapitre 8 : Esthétique, expérience et artivité - Atterrie les apports du pragmatisme esthétique à des situations d'urbanisme artiviste

Avoir présenté notre corpus nous permet maintenant d'ouvrir la discussion sur la zone grise qui couvre le champ d'action de l'*urbanisme artiviste*. Nous allons pouvoir reprendre l'idée de l'expérience partagée de ces tiers-lieux ou interstices qui ont servi à accueillir des projets collaboratifs temporaires. Ces interstices tombent sous ce que tantôt on appelle art collaboratif, art social, art public, art contextuel, art microlitique – en le rattachant à la quotidienneté, à la spécificité d'un lieu et à la collaboration d'une communauté. L'expérience vécue du lieu devient esthétique, l'expérience en elle-même est artistique, ainsi que l'observent les théoriciens de cette catégorie d'art collaboratif et social, mais quelles sont les conditions qui leur donnent cette validité artistique ? Et comment cette expérience peut-elle constituer une expérience esthétique ? D'ailleurs, qu'est-ce qui pourrait compter comme expérience esthétique ? Nous sommes consciente de la difficulté de répondre à ces questions. Aussi ne voudrions-nous ici que poser quelques questions sans leur donner de réponse définitive.

Dans la première partie, on avait parcouru des modèles de villes, résiliente, créative, performante, qui permettent des rapports de proximité entre les citoyens et leur lieu de vie au centre. L'art comme « espace communicationnel alternatif » et comme champ d'ouverture à des possibilités, champ de formulation d'imaginaires et d'exploration créative est un outil susceptible de tramer de nouvelles relations reconnues plus extensivement aujourd'hui. Nous

avons remarqué que certains projets de ce type d'urbanisme d'immersion et vernaculaire continuent à être discutés comme des hybridations artistiques, comme des pratiques et des expériences esthétiques à part.

Dans cette dernière partie, on reviendra sur les idées qu'on a commencé d'évoquer dans la première partie, notamment sur la conception de la ville comme un phénomène culturel.⁵⁸⁹ Le faire et le vivre (-ensemble) sont finalement l'essence des revendications des urbanistes artistes qui constituent notre corpus. L'expérience de ces projets se vit à travers la théâtralité des lieux, produisant de nouveaux liens à l'espace qui est en train de se constituer, à ses usagers et à ses co-concepteurs. Il s'agira d'analyser ces espace-temps sous l'optique de ce qu'ils sont capables d'offrir comme expériences, des fois artistiques, mais surtout esthétiques. Pour cela on commencera par comprendre ce qu'on entend par expérience esthétique, déterminer les conditions dans lesquelles elle peut avoir lieu et la façon dont on l'éprouve.

Peut-on penser à l'action artiste particulière des urbanistes temporaires illustrés dans le présent travail en tant qu'une expérience esthétique ? Le jeu d'interactions qui est la communication esthétique constitue une expérience sensible qui se rattache à la connaissance et à la vie pratique quotidienne. Ici on est bien proche de penser que l'art et l'esthétique ont une fonction pragmatique. Nous avons choisi de puiser dans des sources philosophiques pour tenter de mieux comprendre les notions qu'on évoque tout au long de ce travail. Ce n'est pourtant pas notre propos que de creuser philosophiquement des questions portant sur l'esthétique et l'expérience. Un approfondissement philosophique des définitions de ces deux notions pourrait en soi faire l'objet d'un tout autre travail. Néanmoins, puisqu'on tente d'observer nos cas comme des exemples d'esthétique appliquée, fonctionnelle, du point de vue communicationnel, on entrera ici dans un début de réflexion pour donner une impulsion au propos principal de cette thèse.

⁵⁸⁹ Marcel RONCAYOLO, *La ville et ses territoires...*, *op. cit.*

8.1 À la recherche de ce qui est esthétique

Esthétique, art, beauté, ont bien des définitions qu'on pourrait qualifier d'élastiques tant elles se tendent et se distendent selon les auteurs et les contextes. Dans cette partie, une définition fonctionnelle de l'expérience esthétique pourrait bien apporter à l'interprétation et la compréhension de nos cas d'étude une perspective à la fois philosophique et anthropologique, mais surtout communicationnelle : l'on essaiera de comprendre l'expérience comme une action communicationnelle et l'expérience esthétique comme un acte fonctionnel. Pour saisir l'amplitude du terme expérience, on commencera par le décomposer en ses deux parties, pour ensuite revenir sur ce qu'ont à en dire des auteurs sélectionnés parce qu'ils considèrent la notion de l'expérience esthétique du point de vue performatif, fonctionnel, autant dans le contexte du monde de l'art qu'en dehors. C'est ainsi qu'on se questionnera sur ce que l'expérience esthétique pourrait être dans le cas de la dynamique des lieux qu'on a choisi d'observer, des lieux qui fonctionnent dynamiquement selon des actions souvent collectives.

L'expérience esthétique s'explique en termes généraux comme un « ensemble de jugements, sentiments et affects qu'un sujet émet ou éprouve devant la beauté, naturelle ou artistique, ou quand il reçoit une œuvre d'art. »⁵⁹⁰ Pendant longtemps, l'expérience esthétique s'associait à la contemplation de la nature. Pour les anciens philosophes grecs – on pense à Platon et Aristote –, la beauté était de la nature était faite pour la contempler et la finalité de l'art et de la nature était en elles-mêmes. La conscience de la précarité et du danger auquel nous sommes exposés en tant qu'êtres humains fragiles et périssables nous rend enclins, selon les Grecs, à saisir la notion de permanence dans les choses qui nous entourent.⁵⁹¹ Le désir de stabilité et caractérise le rapport entre l'homme et la nature et se reflète donc dans ce qu'il produit culturellement. La permanence se saisit par le biais des

⁵⁹⁰ J. MORIZOT et R. POUIVET, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art...*, op. cit. P. 181

⁵⁹¹ « La forme était le premier et le dernier mot de la philosophie parce que c'était celui de l'art ; la forme est le changement arrêté dans la prérogative d'un objet, donnant un sens de l'impérissable et du hors du temps, bien que le matériau dont elle est illustrée soit sujet à la pourriture et à la contiguïté. » Traduit du texte John DEWEY, J. ZASK et J.P. COMETTI, *Expérience et nature...*, op. cit. p. 78.

œuvres d'art. L'absence de fonctionnalité est, selon les postulats des défenseurs de *l'art pour l'art*⁵⁹², ce qui fait possible la contemplation de ces objets cherchant à capturer la « beauté immortelle ». Plus tard dans l'histoire, la pensée scientifique met fin à la finalité (le but, le résultat) dans la nature pour introduire l'importance de la raison. La révolution industrielle et ensuite la révolution scientifique introduisent la raison et séparent la pratique de la théorie et, ainsi, l'art et l'expérience, l'apparence et la réalité, l'objet et le sujet.

La question de ce qui est beau et la circonscription du domaine de l'art ont fait l'objet de nombreuses recherches. Mais même si les questionnements sur la beauté et ses sources, est ou mérite d'être appelé « art » remontent à l'Antiquité, il paraît que le terme d'*esthétique* est assez récent. Provenant du grec *aisthithon*, qui désigne le sensible, le terme *esthétique* apparaît au XVIIIe siècle lorsque Baumgarten l'utilise pour la première fois mais son usage ne se répand qu'aux débuts du XXe siècle, avec la curiosité qui inspirent les textes philosophiques parlant du sensible et du goût⁵⁹³. On expérimente quelque chose de beau ou de sublime et on essaie d'expliquer ou de rationaliser pourquoi on a trouvé l'objet plaisant esthétiquement. Le plaisir esthétique est ainsi en partie une intériorisation du jugement esthétique et d'une validation propre du processus d'émotion esthétique. Pour Kant, le jugement du goût ou la faculté de qualifier un sentiment est une appréciation se voulant *objective* d'une situation entièrement subjective (on juge que quelque chose qu'on expérimente est beau mais on vise un accord des autres). Mais en même temps, il admet qu'il existe la notion absolue du *beau* en tant que catégorie universelle. Ce qui est *beau* n'aurait que cela comme but, plaie de façon globale et ne doit pas avoir de finalité extérieure.

⁵⁹² Voir chapitre 4 section 3.1 L'art pour l'art versus l'art qui se rapproche à la vie p. 195.

⁵⁹³ Même si l'inventeur du terme, le philosophe allemand Alexander Baumgarten, associe dès 1735 l'esthétique à des principes rationnels, rapprochant la discipline d'une science (*epistemê aisthêtikê* : science de la connaissance sensible), ce sont les textes d'Emmanuel Kant, lui-même réveillé de son « sommeil dogmatique » par David Hume, qui ont éveillé la curiosité de plusieurs philosophes pour ce qui est beau, marquant le début de la pensée esthétique. Au lieu de proposer une définition de ce qui est beau, Kant explique qu'il existe surtout des jugements de ce qu'on trouverait beau et pourquoi on jugerait que quelque chose est beau, un *jugement de goût*. Emmanuel KANT et A. RENAUT, *Critique de la faculté de juger*, Flammarion, coll.« Bibliothèque des textes philosophiques », 2000. Marianne MASSIN, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll.« Aesthetica », 2013. p. 23.

L'esthétique et donc l'expérience du goût est totalement subjective pour Kant.⁵⁹⁴ L'expérience du goût implique un jugement subjectif et n'est plus un qualificatif absolu, il n'est pas un idéal de perfection— « ce n'est pas la chose qui est belle, mais sa représentation »,⁵⁹⁵ — une propriété à qualification variable de sujet à sujet. La beauté, comme l'art, doit être laissé libre et autonome. On requiert de se distancer pour juger. Mais Kant introduit l'idée de désintéressement comme étant une distance nécessaire au jugement et au plaisir esthétique. Le jugement est une conclusion qui cherche aussi une validité — même si intérieure, que Kant nommerait une *universalité subjective*. Il y a un sens commun, un certain accord social qui nous relie et qui fait qu'on puisse comprendre le jugement des uns les autres, qui donne une certaine valeur universelle aux jugements de goûts, eux subjectifs. L'intersubjectivité est ce sens commun en praxis. Elle donne l'objectivité au jugement du goût, de par sa mise en sociabilité. Désintéressement, abstraction, autonomie, liberté, universalité caractérisent donc le jugement du goût de Kant. Une appréciation du sensible et du sentiment du plaisir que reprend d'une certaine façon Jauss, qui ajoute un facteur social dans l'appréciation et le plaisir, comme Dewey qui dotait le plaisir esthétique d'un potentiel de rayonnement social et l'expérience esthétique d'une praxis de communication sociale.

Pour Hegel, « l'objet de l'esthétique est le vaste royaume du beau et son domaine l'art et à la vérité, le bel art »⁵⁹⁶. Au XXe siècle, la pratique artistique s'étend de façon à se confondre avec les actes quotidiens. « Nul ne peut dire avec certitude ce qu'est une œuvre d'art — ou plus important, ce que n'est pas une œuvre d'art ».⁵⁹⁷ En citant Kant et Heidegger pour expliquer les sources de connaissance de l'art, Gadamer tient qu'en tant qu'être social et historique, l'humain est pré-conditionné à l'art et à l'esthétique, mais contraire à la logique du rationnel de Kant, l'expérience de l'art ne peut pas qu'être une idée, elle oscille nécessairement entre l'intellectuel et le sensible.

⁵⁹⁴ Le dégoût est vu par Kant comme la limite de l'expérience esthétique et une dimension expérimentale de l'art.

⁵⁹⁵ Charles FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey...*, *op. cit.*

⁵⁹⁶ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Cours d'esthétique*, André, 1848.

⁵⁹⁷ Harold ROSENBERG, *The De-Definition of Art*, University of Chicago Press, coll.« A Phoenix book », 1983. p. 10.

La question de l'esthétique moderne est une question de langage, selon des courants récents de philosophes.⁵⁹⁸ Bordini, Verner et Barbanti, historiens et théoriciens de l'art, rappellent que l'expérience esthétique est aussi une expérience épistémologique. « L'esthétique ne renvoie pas seulement aux modes opératoires de l'art, à son « monde » et à sa philosophie. Elle n'est pas non plus uniquement la construction sociale des modalités du sentir. Elle est aussi immédiatement, en tant qu'univers du précepte, l'expression même du vivant. »⁵⁹⁹ Plus tard, Jean-François Lyotard, depuis sa perspective postmoderne, observe que les questions d'esthétique posent de fait un problème de langage. Il apparaît que le contenu et la sublimité de l'art et de l'esthétique difficilement se communiquer par la convention de la parole.⁶⁰⁰

La tradition pragmatiste, dominante dans le monde anglophone dans la plus grande partie du dernier siècle, voyait le sublime de l'esthétique comme appartenant aux questions de vie quotidienne. John Dewey et son ouvrage *L'art comme expérience* sont la référence par excellence de cette pensée. Monroe Beardsley, influencé par le pragmatisme de Dewey, attribuait aussi la valeur esthétique à des objets possédant certaines qualités donnant lieu à des expériences unifiées. Il croyait que c'était l'interaction entre les qualités de l'objet, les connaissances et le bagage d'expérience de la personne qui expérimente l'objet qui donne lieu à l'expérience esthétique.⁶⁰¹ L'expérience somaesthésique pour Richard Shusterman est une expérience d'appréciation sensorielle ou *aisthesis* (*soma*, explique-t-il, est un corps qui vit et qui ressent), une expérience corporelle. « Le *soma* constitue la matrice intentionnelle, instrumentale, expérientielle à travers laquelle les sens sont intégrés dans un nœud indissoluble de perception et d'action [...] ».⁶⁰² La somaesthétique de Shusterman met de la

⁵⁹⁸ On parlera davantage de l'esthétique analytique, courant philosophique anglophone de la moitié du siècle dernier et issu des idées du pragmatisme, dans le chapitre suivant. L'art, l'esthétique et le goût s'étudient depuis une perspective du langage, tout en admettant la diversité sémantique, symbolique et finalement l'indéfinissabilité de ces notions.

⁵⁹⁹ Silvia BORDINI, Lorraine VERNER et Roberto BARBANTI, « Art, paradigme esthétique et écologie », *Chimères*, 3 octobre 2012, N° 76, n° 1, p. 115-123.

⁶⁰⁰ G.B. PIERCE, « Lyotard's Anti-Aesthetics »..., *op. cit.*

⁶⁰¹ Richard SHUSTERMAN, *La Fin de l'expérience esthétique*, Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour, Pau, 1999.

⁶⁰² Richard SHUSTERMAN, « Conscience soma-esthétique, perception proprioceptive et action », *Communications*, 86-1, 2010, p. 15-24.

lumière sur une conception plus ample de la théorie de l'art et de l'esthétique. Il cite Baumgarten qui pensait à l'aïsthésis comme une « science de la connaissance sensorielle » et observait même l'exercice esthétique comme une série de pratiques systémiques d'improvisation et de jeu. Sous cette vision l'esthétique est une pratique entreprise à des fins utiles.⁶⁰³

8.1.1 Définir l'expérience

Même si on ne souhaite pas entreprendre une généalogie complète du terme, parcourir différentes conceptions du terme devrait permettre de mieux le comprendre et de passer ensuite à l'analyse du terme dans le cadre des manifestations d'urbanisme temporaire et engagé.

Le mot expérience, le fait vécu, provient du latin *experientia*, que l'*Encyclopædia Universalis* définit comme une notion qui « allie le fait d'éprouver et l'action d'essayer [...] l'expérience désigne ce qui nous arrive », ainsi que comme « le fait d'acquérir, volontairement ou non, ou de développer la connaissance des êtres et des choses par leur pratique [...] »⁶⁰⁴. En français, le terme prend deux sens (« expérience, du latin *experiri*, signifie faire l'essai, éprouver quelque chose »⁶⁰⁵), qui sont exploités par les collectifs de nos cas d'étude et qui prennent sens lorsqu'on observe des lieux dont la dynamique est éthico-esthétique. Le mot *expérience* désigne les connaissances acquises par un certain parcours de vie (quand on dit qu'on a de l'expérience) mais également pour indiquer une procédure d'essai scientifique (on fait une expérience). Dans les deux cas, la notion s'accorde au fait d'acquérir des connaissances, soit en éprouvant quelque chose par le biais des sens, soit en le provoquant de façon délibérée, en faisant un essai et en observant le résultat. L'expérience fait alors partie constitutive de la manière dont on apprend et dont on appréhende le monde.

⁶⁰³ Richard SHUSTERMAN, *L'art à l'état vif: La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, traduit par Christine NOILLE, Les Éditions de Minuit, coll.« L'Éclat/poche », 1992.

⁶⁰⁴ « EXPÉRIENCE ET EXPÉRIMENTATION, sciences - Encyclopædia Universalis », <https://www.universalis.fr/encyclopedie/experience-et-experimentation-sciences/>.

⁶⁰⁵ Éditions LAROUSSE, « Définitions : expérience - Dictionnaire de français Larousse », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/exp%C3%A9rience/32237>.

Pour certains, l'expérience est aussi une action sociale.⁶⁰⁶ Quant à l'expérimentation, elle « consiste à modifier les conditions de la manifestation d'un phénomène qu'on veut étudier. »⁶⁰⁷ Dans une expérimentation ou au cours d'une enquête, on observe comment un objet interagit avec son environnement, ou avec un autre objet ; on observe un phénomène concret dans le but d'en acquérir la connaissance. La rigueur, la répétition et la comparaison avec un système témoin caractérisent l'expérimentation. Un cadre théorique précède la démarche expérimentale qui consistera à dégager des hypothèses qu'il conviendra de confirmer (de corroborer du moins, ou d'infirmer) via la méthode d'expérimentation, et d'aboutir par la suite à interpréter les résultats de l'expérimentation.

La langue allemande fait une distinction entre *Erlebnis*, *Erfahrung*, et *Experiment* les trois voulant dire *expérience*. Une toute première définition du verbe *erleben* se présente comme « être affecté ou impressionné par quelque chose, le fait de pouvoir ou devoir vivre (ou expérimenter) quelque chose »⁶⁰⁸, mais aussi le verbe veut dire « se laisser absorber, expérimenter, participer, éprouver chose ». *Leben* traduit le verbe vivre et le préfixe *er-* indique une réussite, une conclusion ou le résultat obtenu d'une action, faire quelque chose jusqu'à sa fin, provoquant un effet qui détermine l'achèvement de l'action.⁶⁰⁹ Comme si le préfixe renforçait l'action de vivre, le mot *erleben* de ce fait évoque vivre quelque chose en entier, éprouver quelque chose, vivre quelque chose qui pourrait être significatif, ainsi que l'analyserait Wilhelm Dilthey. L'*Erlebnis*, substantif d'*erleben*, indique une unité d'expérience vécue, « l'*Erlebnis* est une partie du cours de la vie prise dans sa réalité totale »⁶¹⁰. *Das Erlebte*, expression du vécu, désigne ce qu'on a pu saisir ou ce qu'on garde du moment passager qu'on a vécu. Quand on laisse atterrir ce qu'on a vécu, quand on le dépose sur le canevas de nos autres expériences acquises. L'*Erlebte* se digère en référence à ce qu'on a vécu, on lui donne du sens et on l'intègre dans notre histoire personnelle.

⁶⁰⁶ François DUBET, *L'expérience sociologique...*, *op. cit.*

⁶⁰⁷ « EXPÉRIENCE ET EXPÉRIMENTATION, sciences - Encyclopædia Universalis »..., *op. cit.*

⁶⁰⁸ « Duden | er-le-ben | Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Synonyme, Herkunft », <https://www.duden.de/rechtschreibung/erleben>.

⁶⁰⁹ « The Existential Prefix: The German "Er" ».

⁶¹⁰ Wilhelm DILTHEY et M. REMY, *Le monde de l'esprit: Die geistige Welt*, Aubier, coll.« Bibliothèque philosophique », 1947.P. 314

L'*Erlebnis* devient ainsi une connaissance quand on l'intègre dans notre bagage d'expériences vécues. De son côté, Wilhelm Dilthey considère que c'est l'expérience qui rapproche un individu de son environnement. L'expérience est un échange *réci-proque*, une question de mise en relation. Ou bien l'expérience se vit aussi dans un cadre social, historique, géographique.⁶¹¹ Selon Wilhelm Dilthey, l'expérience devient significative quand elle s'inscrit sur un plus grand contexte du vécu et qu'elle acquiert ainsi un sens faisant partie d'une totalité. Quand on la met en relation avec nos expériences passées et qu'on fait du sens de l'avenir, l'expérience significative devient une connaissance.⁶¹² L'expérience significative est alors ce qui a laissé des traces dans notre vie, qui oriente ou même définit d'une certaine manière les décisions qu'on prend pour notre avenir.

Par ailleurs, l'autre mot pour désigner l'expérience en allemand, *Erfahrung* révèle le bagage d'expérience ou de connaissances acquises. Ici, *fahren* indique l'idée de suivre une trajectoire. Les allemands utilisent *erfahren* pour se référer à des connaissances acquises dans leur parcours académique ou professionnel. L'*Erfahrung* va faire référence à leur formation, leurs acquis, leur bagage intellectuel. Le verbe *erfahren* signifiant « recevoir une connaissance », et peut être aussi interprété comme le fait de subir quelque chose qui provoque un changement en soi-même. *Erfahren* va nous permettre d'acquérir des connaissances qui vont façonner la manière dont on voit les choses et dont on prend des décisions, la façon d'acquérir des connaissances à travers la manière dont on interprète et dont on construit nos nouvelles expériences en lien avec l'acquis de nos expériences passées, notre *Erlebnis* passé. Interprétation et participation vont de pair dans le processus d'acquisition de l'expérience (*Erfahrung*). L'*Erfahrung* se rapproche de l'idée d'une « réserve d'expérience », comme l'appelle Alfred Schütz⁶¹³.

L'expérience acquise au préalable, aussi bien notre *Erlebnis* que notre *Erfahrung*, jouent sur la façon dont on interprète nos expériences futures et dont on opère nos choix.

⁶¹¹ E. GOFFMAN, I. JOSEPH, M. DARTEVELLE et P. JOSEPH, *Les cadres de l'expérience*, Les Editions de Minuit, coll.« Le sens commun », 1991.

⁶¹² Wilhelm DILTHEY et M. REMY, *Le monde de l'esprit: Die geistige Welt...*, op. cit. P. 300-320

⁶¹³ Alfred SCHÜTZ, *Essais sur le monde ordinaire*, Paris, Le Félin Poche, 2007. p. 44.

L'expérience est une connaissance acquise mais, chez les pragmatistes, la connaissance n'est pas théorique, elle est obtenue par la pratique en même temps qu'elle est pratiquée. La notion d'expérience n'est pas seulement un mot nourri de significations lexicales, elle est aussi un concept que bien des philosophes ont travaillé. Aussi pour William James, précurseur de l'empirisme et du pragmatisme américain, l'expérience est un processus continu d'interactions et de prolongements cognitifs complexes. Il refuse, de fait, la séparation entre divers types d'expériences, qu'elles soient physiques, psychiques, émotionnelles ; tout passe par la sensation, et il n'y a pas de sensation, d'émotion ou de perception pure.⁶¹⁴ Wilhelm Dilthey affirme que l'expérience en tant qu'acte réciproque est aussi un acte créatif, qui entraîne d'autres actes de création, notamment artistiques. Le pragmatiste John Dewey développe la notion d'expérience en tant qu'acte créatif. Dans l'assimilation de l'expérience, l'imagination « rend intelligible » notre expérience quotidienne, elle rend compréhensible une nouvelle situation et nous permet de nous adapter. Lévi-Strauss avance la notion d'*expérience virtuelle*, une sorte de préparation aux événements futurs. Et, pour sa part, Marx interprète l'expérience comme une *praxis*, une réalité de la vie, la vie que l'individu mène et qu'il sépare bien de la représentation de la vie, qui pour lui ne peut être qu'imaginaire.

8.1.2 L'expérience selon le pragmatisme de John Dewey

John Dewey commence son célèbre ouvrage, *L'art comme expérience*, en formulant une définition étendue de l'expérience. Il privilégie les traits et conditions que notre expérience quotidienne nous offre des objets ordinaires qui nous entourent et en fait le point d'ancrage de la notion. Dewey explique l'expérience depuis l'évolution sémantique du terme et met en question les dichotomies que la philosophie avait jusque-là établies entre le monde et l'esprit, entre l'apparence et la réalité, entre la théorie et la pratique. Dewey propose de voir l'expérience non pas comme un phénomène qui nous concerne exclusivement ou l'objet que nous expérimentons. L'expérience est, pour Dewey, la *transaction réciproque* entre le soi et l'objet, une « interpénétration complète de soi et du monde des objets et des

⁶¹⁴ Richard SHUSTERMAN, « The Pragmatist Aesthetics of William James », *British Journal of Aesthetics*, 51-4, octobre 2011.

événements »⁶¹⁵ et, de ce fait, il considère inutile la séparation entre le soi et l'objet, tous les éléments compose la situation en entier qu'est l'expérience. Les formes d'expérience les plus spécialisées, comme l'expérience esthétique, religieuse ou scientifique, dérivent de l'expérience ordinaire de la vie quotidienne.

Pour expliquer l'expérience, il convient de prendre en compte le facteur temporel. Chez Dewey, comme l'expérience découle de l'accumulation des expériences de vie passées et, en conséquence, elle évolue constamment. Il faut distinguer entre *l'expérience* et *une expérience*. L'expérience est le parcours continu de notre interaction avec notre environnement. Une expérience a une fin définie, exige notre participation à cette fin déterminée et induit un sentiment d'unité organique ou d'exhaustivité. On pourrait la concevoir comme un événement dont on peut discerner le début et la fin : un trajet en bateau, une séance chez le psychologue, un entretien, une rencontre. On a aussi une expérience lorsque l'objet qu'on expérimente arrive à son aboutissement, que ce soit lire un livre jusqu'à la fin, prendre un repas, suivre une conversation ou même éprouver l'expérience d'un objet d'art ; il y a un début et une fin définie. Cette idée de consommation nous prépare à comprendre l'idée de l'expérience esthétique pour Dewey.

Si Dewey considère une expérience comme une unité, c'est parce qu'elle est dotée d'un sens. Dewey observe qu'une action devient une expérience en rencontrant une combinaison de facteurs favorables et d'obstacles, des résistances qui motivent davantage l'action et la dotent d'une intention et d'un sens.⁶¹⁶ Il explique que dans sa nature relationnelle, l'humain interagit également avec son environnement à travers les symboles et les valeurs qu'il attribue aux éléments avec lesquels il entre en contact. Ces valeurs et ces symboles vont porter des significations qui ont un certain degré émotionnel et qui renvoient à des événements et des situations passées. Ce lien avec les émotions, Dewey l'explique, va unifier *l'expérience*. L'expérience prend donc son sens non seulement pas de l'interaction mais du contexte symbolique, spatial et temporel. Un effet de connaissance accompagne la transformation d'une action en une expérience. La nouvelle expérience et ses nouvelles

⁶¹⁵ John DEWEY, *Art as experience...*, *op. cit.*p.25.

⁶¹⁶ *Ibid.* p. 87.

impressions se confrontent aux expériences passées. Émotion et imagination agissent ensemble pour aider un individu à assimiler les nouvelles informations qu'il reçoit d'une expérience, l'amenant à voir ses expériences passées selon un nouveau regard.

Dewey s'assure de bien comprendre ce qu'est une expérience ordinaire avant de détailler sa définition de l'expérience esthétique.⁶¹⁷ Pour Dewey, nous ne sommes pas des individus isolés de l'esthétique, au sens où nous observerions la beauté de loin ; bien au contraire, nous en faisons partie en tant qu'êtres vivants. De plus, il nous fait comprendre que le travail créatif est un véritable « travail intellectuel ». L'expérience est une totalité qui se construit élément par élément, chaque élément interagissant dynamiquement pour construire du sens ensemble. Une expérience particulière est toujours liée à une espèce d'archive globale d'expériences et s'inscrit dans une trame plus large de l'expérience humaine. Dewey souligne que particulièrement l'expérience esthétique – notamment de l'art – est l'activité humaine qui réussit le mieux à lier le particulier et l'universel de l'expérience humaine.⁶¹⁸ Dans un de ses derniers travaux, il déclare même avoir voulu remplacer le mot *expérience* par *culture*⁶¹⁹, ne se considérant pas capable de bien cerner le terme d'expérience.⁶²⁰

Le pragmatisme de Dewey est considéré avant tout comme une pensée du processus. Tout est continument « en train de se faire », chez Dewey qui aborde aussi les questions morales et esthétiques dans un esprit d'expérimentation ; on n'est jamais neutres vis-à-vis de notre propre expérience parce qu'on est en train de l'expérimenter. Notre connexion à l'art, par exemple, ne doit pas se voir comme qualitativement à part de la connexion à notre quotidien. L'expérience de l'art est donc une expérience ordinaire intensifiée et raffinée. Mais nous pouvons aussi vivre une expérience intensifiée et raffinée avec d'autres objets et d'autres situations qui n'ont pas d'intention artistique explicite. Une expérience qui a une

⁶¹⁷ *Ibid.* p. 46

⁶¹⁸ *Ibid.* P. 56

⁶¹⁹ Pour Nietzsche, dont la pensée se rapproche, par certains aspects, des pragmatistes, la culture ne constitue pas que des idées mais des habitudes et des possibilités d'action. Les croyances aussi sont une coutume de pensée qui se reflète dans des actions. J.P. COMETTI, J. MORIZOT et R. POUIVET, *Esthétique contemporaine: art, représentation et fiction*, Vrin, coll.« Textes Cles: Dans La Meme Collection », 2005.

⁶²⁰ P.W. JACKSON, *John Dewey and the Lessons of Art*, Yale University Press, 2000.

unicité spécifique, qui réveille en nous une émotion particulière – provenant elle aussi d’une expérience passée – qui met cette expérience particulière à part de nos expériences habituelles, constitue pour Dewey le début de sa conception d’une expérience esthétique. La façon dont on comprend l’expérience esthétique, dans le sens large que propose John Dewey, va diriger notre compréhension de la fonctionnalité communicative des manifestations d’urbanisme esthético-temporaire.

8.1.3 Vers une définition pragmatiste de l’expérience esthétique

Si on garde la perspective pragmatiste de l’expérience, l’expérience de l’appréciation de l’art est une expérience d’interaction. On entre en contact avec un objet d’art, on le perçoit, on l’interprète symboliquement et on l’apprécie, on s’engage dans une transaction avec l’objet. Occasionnellement, la rencontre avec un objet d’art produit une expérience esthétique. Lorsque les conditions sont propices (quand il n’y a ni interruptions extérieures ni intérieures), à la fin de cette expérience, on ressort avec une sensation de satisfaction et d’accomplissement. L’expérience d’appréciation s’accomplit, et qui devient satisfaisante et unifiée à ce moment. Plus que la satisfaction de l’accomplissement (consumation) de l’expérience même, ce qui est notable de ce phénomène est la transformation qu’elle produit autant chez le sujet qui expérimente l’objet d’art que dans l’objet même.

Carl Gustav Carus invente le terme *Erdenerlebnis, erleben* – vie en la terre, *Erlebnis* – expérience, pour tenir compte de l’expérience de connexion avec la terre qu’on peut vivre lors d’une expérience esthétique. À cet endroit, les définitions de l’esthétique et de l’expérience se croisent, ainsi que l’observe Marianne Massin dans son étude sur la pertinence de la notion d’expérience esthétique dans le contexte de l’art contemporain.⁶²¹ « L’expérience procède souvent d’une première déception des attentes »⁶²², remarque-t-elle. L’expérience esthétique se déclenche à partir de qualités esthétiques conventionnées présentes dans l’objet. Le *ravissement esthétique*, notion qu’elle ancre dans la notion d’expérience esthétique de John Dewey se définit comme une expérience sublime

⁶²¹ Marianne MASSIN, *Expérience esthétique et art contemporain...*, *op. cit.*

⁶²² *Ibid.* p. 144.

d'aliénation du sujet provoquée par un objet. Georges Bataille parlait de l'*expérience intérieure* de l'esthétique comme un degré expérience d'extase, « d'émotion méditée ».

Suivant l'école de Francfort, accusant la séparation des fins et des moyens, qui s'est effectué à partir de la révolution industrielle, et la réduction des moyens à la raison, la procédure et l'utilitarisme, isolant les individus et les mettant en concurrence les uns avec les autres, Dewey, on l'a dit, souhaite revenir à la continuité et à l'unité de l'expérience. Tandis que Kant séparait le domaine esthétique du monde du réel, la séparation entre l'esthétique et l'éthique est moins voulue par les théoriciens plus modernes. En outre, alors que pour Kant⁶²³, c'est la raison qui conduit aux décisions autonomes et non pas les sensations, par exemple de plaisir ou de peur, qui changent et qui ne peuvent pas être fiables, que la liberté et l'autodétermination s'atteignent avec l'usage de la raison, John Dewey va défendre le « rôle actif de l'intelligence et [de] sa capacité de guider l'action », ainsi que de l'apprentissage par le biais de la pratique. Il a l'objectif de cerner la fonction constructive de la philosophie. L'humain, vu par Dewey, est un être de culture contraint par des normes morales, sociales et intellectuelles mais aussi capable de créer et changer son environnement. Si l'esthétique est bien une finalité en elle-même, on peut également affirmer qu'une fin peut être le début de quelque chose d'autre. L'expérience esthétique, plus qu'impliquant la contemplation, implique un engagement. Dewey est davantage attentif à « l'immédiateté qualitative » de l'expérience et rompt avec l'idée de la philosophie grecque que l'appréciation de la beauté et de l'esthétique se fait par le biais du rationnel (la beauté absolue et les qualités

⁶²³ On rappelle que la subjectivité esthétique de Kant observe le sujet esthétique comme autonome, le sentiment moral en rapport avec le sentiment esthétique et l'universalité des lois de la sensibilité. La beauté des choses est une perception, un *jugement* qui se porte sur un objet spécifique. Le jugement de goût pour Kant se réfère à la spécificité d'un objet et non pas à tous les objets de cette catégorie (« cette fleur est belle », au lieu de « les fleurs sont belles »). Le *subjectif*, comme question philosophique, est alors compris comme un rapport humain fondé sur la base de l'éthique. L'*affectif* est alors cette relation entre le sujet et le monde extérieur. Cette question de l'affect se manifeste ainsi dans toute relation sociale. La question esthétique pour Kant n'est pas une question de normativité sinon plutôt de descriptivité. Voir le compte rendu que Jeffrey Reid fait de « Kant et la genèse de la subjectivité esthétique. Esthétique et philosophie avant la *Critique de la faculté de juger*, Daniel Dumouchel Collection « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1999, 305 p. », dans la revue *Dialogue*, septembre 2002, vol. 41, n° 04, p. 814.

esthétiques conventionnelles). Pour Dewey, l'esthétique est une expérience immédiate et ne saurait être réduite à un objet extérieur⁶²⁴ ou à un processus rationnel.

Pour le penseur américain, l'expérience esthétique est diverse, hétérogène et immédiate. Elle ne provient ni du fastueux ni du transcendantal, elle ne provient non plus de la routine ni de la rigueur mais de l'instance magnifiée d'une situation. L'expérience esthétique est une expérience intensifiée et intégrative d'aspects typiques de la vie quotidienne, que ce soit d'ordre cognitif, moral, éducatif, social, politique. Elle paraît être une expérience au-dessus de l'ordinaire pour Dewey, une expérience qui, bien qu'elle puisse avoir lieu dans les affaires de la vie quotidienne, reste rare et exceptionnelle. Cette expérience sensible est organique, c'est-à-dire qu'elle commence par le physique et le sensoriel pour s'intégrer ensuite affectivement et intellectuellement dans le parcours de l'expérience individuelle. Dewey affirme que l'expérience esthétique conserve les éléments généraux d'une expérience quotidienne ou normale en les intensifiant ou les amplifiant. Dans l'expérience esthétique, l'imagination est incitée et porte les éléments qui la composent à « l'avant-plan » de notre conscience. « L'expérience esthétique est une expérience imaginative », et, dans la mesure où elle en appelle à l'imagination et apporte une valeur et un sens intrinsèque au sujet, une expérience normale devient une esthétique.⁶²⁵

Ce n'est cependant pas parce qu'une expérience est complète ou intense qu'elle peut se décrire comme une expérience esthétique. Elle va accompagnée d'un flux émotionnel, qui aide à unifier l'expérience et permet ainsi qu'on la distingue d'entre les expériences ordinaires. Un certain recul est nécessaire, selon Monroe Beardsley, qui croyait qu'un certain détachement à un objet de la vie quotidienne nous permettrait d'interagir avec lui différemment.⁶²⁶ Une disposition, consciente ou non, à prêter attention à l'objet, à lui enlever sa fonctionnalité pour le voir comme une entité propre. On prête attention parce qu'on a un intérêt pour un objet qui paraît irrésolu. Pour Dewey, le début d'une expérience esthétique

⁶²⁴ Il tenait fortement qu'une œuvre d'art n'est pas l'objet d'art mais l'interaction entre l'objet d'art et le public récepteur.

⁶²⁵ John DEWEY, *Art as experience...*, *op. cit.*

⁶²⁶ Monroe C. BEARDSLEY, *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing Company, 1981.

peut être incertain, lors d'un voyage en voiture lorsqu'on regarde le paysage et qu'on se perd dans les formes et couleurs des arbres et champs qu'on regarde, en se détachant pour un moment de notre conscience du temps et de l'espace. L'art comme expérience imaginative permet d'unifier les éléments cognitifs et émotifs d'une expérience en un tout, de concevoir des possibilités et d'anticiper des alternatives d'action. L'expérience peut être émotive, spirituelle ou intellectuelle et elle permet surtout à l'humain de s'apprécier dans sa propre vitalité, car l'expérience connaît des modalités variées : l'expérience est complète, active, satisfaisante et transformative. Le sujet de l'expérience se transforme en acquérant une perspective élargie, en changeant d'attitude, une augmentation des connaissances tandis que l'objet de l'expérience se transforme en acquérant un nouveau sens, un nouveau pouvoir symbolique communicable. Car Dewey et sa philosophie pragmatiste assignaient un rôle conséquent à l'imagination dans la formation et à l'intégration du *soi*. Sur le plan psychologique, la capacité de relier les expériences à un tout et de se projeter dans différents cours d'action permet au moins en partie à un individu de trouver l'unité et la cohérence de soi-même.

L'expérience, continue, met en place les conditions pour que d'autres expériences lui succèdent. En revanche, interprétée par Dewey comme une interaction d'énergies, la plupart du temps antagonistes, qui forment une unité, l'expérience esthétique est une expérience achevée pleinement. La transgressivité qui revisite les acquis, est une des qualités de l'art qui peut provoquer une expérience artistique en offrant un regard unique sur le quotidien. L'ensemble des expériences, vécues et ressenties d'une façon immédiate pour ensuite être sujettes à une réflexion imaginative, font partie de cet épanouissement ou *consumation esthétique*, selon Dewey. L'expérience esthétique se caractérise aussi par un état de consommation, comme aurait dit Bataille, et provoque une dépense d'énergie. L'*expérience intérieure* de l'art, dépasse les dichotomies du beau, du laid, du paisible et violent, du brutal et sublime.⁶²⁷ L'expérience se développe à mesure qu'on explore des nouveaux concepts esthétiques. Le corps est la clé d'entrée de toute expérience esthétique.

⁶²⁷ L'expérience intérieure de l'art est une expérience d'extrêmes : du sacré au banal, du pudique à l'impudique, érotisme, violence, laideur, harmonie, tendresse, tous représentés par des symboles et vécus de l'intérieur par des émotions.

L'esthétique est un acte d'expression, d'interaction, de connaissance de soi et du monde, sensible et intellectuel.

Dewey utilise également la polysémie du terme « expérience » pour éclairer les buts atteints par l'art et l'esthétique. Déjà l'accomplissement d'une expérience comporte des traits esthétiques, puisqu'elle pourvoit un sentiment de satisfaction et de complétude à son terme, mais aussi parce qu'elle implique le sujet dans une enquête où il doit éprouver en même temps qu'agir. Une expérience le devient lorsqu'elle se *consomme*⁶²⁸. On a déjà dit qu'une expérience pour Dewey a la qualité d'être unifiée (par l'émotion et l'imagination) et achevée – l'expérience esthétique, elle aussi intégrale et complète, est composée de transactions. Mais elle porte la singularité qu'elle a imprégnée d'une intensité émotionnelle et la qualité émotive fait le sens d'une expérience. En apportant une « unité qualitative » à des singularités qui se croisent et interagissent, l'émotion sert de filtre à la perception et s'imprègne à une situation qui est en train de se vivre, en lui donnant une unité et en la distinguant des autres expériences. C'est cette unité que Dewey considère fondamentalement esthétique. Et cette réflexion l'amène à concevoir toutes les expériences comme portant une certaine qualité esthétique. L'esthétique n'est donc pas forcément liée à la beauté chez Dewey mais plutôt à la consommation ou à la satisfaction d'un événement qui, en arrivant à son achèvement, provoque une émotion intensifiant et unifiant cette expérience particulière. Dewey distingue entre l'action *artistique* – acte de *production* avec une certaine intention esthétique, intention de provoquer une expérience –, et l'action *esthétique*, – acte de *réception*, de perception et de plaisir.⁶²⁹ L'artiste, technicien détenteur d'un savoir-faire, entend réussir à communiquer au spectateur l'expérience qu'il a vécue lors de la fabrication de l'œuvre. Bien sûr, recevoir une œuvre d'art requiert aussi d'un degré d'attention⁶³⁰ et d'imagination, un travail

⁶²⁸ Ici on reprend l'anglicisme *consummation*, évoquant une complétude, un accomplissement utilisé aussi par certains auteurs français lorsqu'ils parlent du texte traduit de Dewey. Voir Charles Floren, qui évoque la difficulté de parler de l'expérience « consommatrice » sans qu'elle fasse allusion au marché et à la société de consommation.

⁶²⁹ John DEWEY, *Art as experience...*, *op. cit.* p. 87.

⁶³⁰ Plusieurs auteurs reprennent l'*attention* et la détaillent comme un élément *sine qua non* de l'expérience esthétique : Marianne Massin s'y réfère lorsqu'elle parle de la suspension du soi qui a lieu dans le *ravissement esthétique*, où attention et abandon s'entrecroisent ; Monroe Beardsley signale l'attention fixe à l'objet comme un des trois facteurs de l'expérience esthétique ; Roland Barthes parle d'une *écoute* ; Gérard Genette se réfère aussi à une attention

d'association et de construction de sens.

William James, Charles S. Peirce et John Dewey, tous pragmatistes, considèrent qu'une idée doit être évaluée à l'aune du potentiel qu'elle a de se mettre en action. Une idée est donc vaine si elle ne fait aucune différence dans notre expérience. Selon Richard Shusterman, même les émotions sont incarnées, elles se manifestent dans notre corps.⁶³¹ Si on pense l'art comme une expérience, on le dote d'une capacité pratique et sociale d'action, et les créations artistiques sont, d'après lui, aussi puissantes que toute autre action pour notre expérience. « Pour que l'expérience soit complète et trouve tout son sens, l'artiste doit faire la double tâche d'« éprouver et [d']agir », « pour percevoir, un spectateur doit créer sa propre expérience »⁶³², déclare-t-il.

La philosophie pragmatiste valorise la mise en pratique, l'expérience et l'efficacité plutôt que la théorie, l'abstraction et la vérité d'une théorie ou d'une idée. Elle situe les intérêts au-dessus des principes ; même la vérité est définie par ses effets et résultats. Aussi ne peut-elle pas être universelle ni réduite à un modèle, elle est toujours en train de se faire et de s'expérimenter. Et la notion d'expérience, transforme l'objet de l'expérience et le sujet qui la vit.

La vision pragmatique de l'art n'exclut pas sa force esthétique dans l'expérience humaine. Et plus on explore des nouveaux concepts esthétiques, plus on est capable de développer son expérience.⁶³³ En défendant l'idée que les facultés intellectuelles de l'humain sont toutes reliées, Dewey considère l'imagination comme une activité formatrice de relations et, par conséquent, l'activité artistique – elle-même comme moyen de susciter et d'engager l'imagination – lie l'individu et son environnement. Elle nous fait entrer dans une relation originale avec des parties de nous-mêmes et avec notre monde. Marianne Massin

esthétique qui rend possible une relation esthétique à un objet. Marianne MASSIN, *Expérience esthétique et art contemporain...*, op. cit. p. 110 ; G. Genette, *L'œuvre de l'art : La relation esthétique*, s.l., Editions du Seuil, 1997.

⁶³¹ Richard SHUSTERMAN, « The Pragmatist Aesthetics of William James », *British Journal of Aesthetics*, octobre 2011, vol. 51, n° 4.

⁶³² John DEWEY, *Art as experience...*, op. cit. p. 20

⁶³³ John DEWEY, *Art as Experience*, op. cit. p. 97 -98.

nommerait ce phénomène « l'intelligence du sensible ». L'interaction de l'homme avec la beauté naturelle, avec les objets d'art produits par l'humain et avec d'autres événements, objets et interactions, prépare l'homme pour des expériences esthétiques qui se produisent grâce à ce bagage d'expériences, ou *Erfahrung*. L'expérience renouvelle le regard des choses : on peut avoir une expérience esthétique renouvelée des objets d'art dont on a déjà eu une expérience – esthétique ou non – cela explique ce que dit Dewey sur le fait que les œuvres d'art se transforment aussi à l'issue d'une expérience esthétique.

Que l'expérience esthétique se relativise dans le temps et se renouvelle dans les œuvres et mouvements artistiques fait partie de la dynamique transformatrice de l'expérience esthétique, selon M. Massin. L'activité artistique (et l'expérience esthétique qui s'en dégage) détend aussi de l'éducation, qui nous prépare pour des expériences ultérieures d'une qualité plus profonde et plus expansive. Dewey considère que l'expérience cognitive (éducative, formatrice) conduit à des expériences ultérieures⁶³⁴ en nous libérant pour des expériences plus significatives. L'activité artistique donne sens à l'existence. Ajoutons avec Pierre Bourdieu que puisque les rapports sociaux et de pouvoir influent sur les goûts des individus – nous sommes disposés par notre classe et milieu social à prêter attention à certaines œuvres ou objets plus que d'autres – nos jugements et nos expériences esthétiques sont liées à nos cadres sociaux.⁶³⁵

L'expérience esthétique est une expérience totale, elle cultive et relie, elle s'occupe de l'humain et du bien-être individuel. Elle se produit sous certaines conditions. Les subjectivistes esthétiques nous amènent à croire que le beau est « relatif à ceux qui en font l'expérience »⁶³⁶, mais en quoi consiste cette expérience du beau ?

⁶³⁴ Selon les empiristes, l'esprit humain est comme une page vierge qui reçoit toutes ses informations par le biais de l'expérience sensorielle - le sens de la vue, l'ouïe, le goût, le toucher, l'odeur - acquiert toutes informations du monde, et les objets d'art produisent des connaissances puisque l'expérience de l'art est en soi une action. John Dewey, « The Postulate of Immediate Empiricism », *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, 1905, vol. 2, n° 15. P. 393.

⁶³⁵ Certains critiques de Bourdieu signaleraient que la diversification des pratiques culturelles et la mobilité sociale et géographique brouillent cette vision hiérarchique de goûts.

⁶³⁶ J. MORIZOT et R. POUIVET, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art...*, op. cit. p. 66.

En quoi consiste l'expérience esthétique ?

Si l'expérience esthétique est une expérience complète, satisfaisante et achevée, qu'il est possible de vivre dans les interstices de la vie quotidienne, comment la distingue-t-on d'un autre type d'expérience ? Qu'est-ce qui pourrait qualifier une situation d'esthétique ? En quoi consiste avoir une expérience esthétique ?

L'esthétique, longtemps associée au contemplatif, est maintenant conjuguée à une activité de production/réception réciproque et interactionnelle. Si l'expérience esthétique est une expérience *totale*, elle s'articule à des outils « qualitatifs », des ressentis. Par qualité, on se réfère au fait, par exemple, de se laisser prendre par l'intensité de la couleur du ciel, la vitesse d'un train, la forme d'un arbre. Une expérience est intensifiée par un ressenti, une émotion guidée par l'imagination qui a pour tâche d'unifier et de fondre les parties pour ensuite provoquer cette complétude et sentiment d'accomplissement qui est le plaisir esthétique. L'expérience sensible, qui n'est pas séparée de la pensée, commence lorsqu'on prête attention et qu'on aperçoit un objet pour ensuite en être saisi. Une sensation ou un sentiment l'accompagne, souvent appelé affect qui se dégage à ce moment de saisissement, provoquant l'émotion esthétique.

Beardsley distingue trois facteurs de l'expérience esthétique : une attention fixe à l'objet, « sentiment de liberté à l'égard des intérêts extérieurs à cet objet ; un affect avéré, détaché de toute fin pratique ; le sens d'un exercice de nos pouvoirs de découverte et l'intégration du soi et de ses expériences »⁶³⁷. Est requise une certaine préparation ou disposition à l'expérience esthétique. Cette transaction entre le soi et le monde véhiculé par un objet requiert déjà le fait d'avoir porté une certaine attention à un objet ou une situation similaire précédemment. « Partout où il y a intérêt, il y a émotion », indique Dewey⁶³⁸, l'attention est le point de départ de ce *processus* d'émotion. On devient curieux d'une

⁶³⁷ Monroe C. BEARDSLEY, *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism...*, *op. cit.* p. 97 cité par M. MASSIN, *Expérience esthétique et art contemporain...*, *op. cit.* p. 110.

⁶³⁸ Charles FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey...*, *op. cit.* p. 229

situation qui nous paraît incertaine. Il y a un problème à résoudre. Il paraît que l'émotion se succède par une sorte de processus sensoriel-rationnel. On cherche à résoudre cette situation incertaine en interagissant avec l'objet et c'est ainsi qu'un affect ou un sentiment vers l'objet advient. L'expérience de soi prépare à l'expérience du monde, indique Dewey. L'émotion vue comme phénomène d'« être dans le monde » et de l'appréhender (Jean-Paul Sartre) arrive d'abord à un moment de recul rationnel. Émouvoir vient du latin *movere* et suscite une identification ou connexion avec l'autre, « à la fois singulière, instinctive et suspensive, [...] dynamique, heuristique et transformatrice. »⁶³⁹ L'émotion se développe lorsqu'on met en lien une sensation avec notre expérience passée et qu'on l'intègre dans notre parcours d'expérience. « L'émotion est une instance de contrôle et de régulation », elle qualifie l'expérience, et assure son intégration dans le parcours de l'expérience. Charles Floren en parle comme d'une suspension. La notion de *transaction* de Dewey reste assez pertinente pour expliquer la relation qui a lieu entre le sujet et l'objet et dont découle une émotion. On commence donc par une perception, qui engage une transaction avec l'objet et provoque un effet sensible, corporel, qui lui-même évoque un sentiment ou un affect que Dewey décrit comme une émotion. L'émotion esthétique agit selon une dynamique circulaire et rétroactive entre perception sensible et de perception intelligente.⁶⁴⁰ D'après cette conception circulaire de l'émotion esthétique, l'action ne se sépare pas de la sensation, de l'affect et donc de l'émotion.

« Ce qui donne à une expérience son caractère esthétique, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations qui sont en soi une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif et enrichissant »⁶⁴¹, explique Dewey. Lorsqu'un sujet se laisse affecter esthétiquement par un objet, comme entrer dans un accord sensible avec un objet implique de s'oublier un peu de sa représentation, l'objet (d'art ou non) est le médium de cette expérience de suspension, au cours de laquelle on suspend l'observation de la fonctionnalité de l'objet et l'objet nous suspend nous-mêmes, en tant que

⁶³⁹ Hans-Georg GADAMER, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Cambridge University Press, 1986.

⁶⁴⁰ John DEWEY, « The Postulate of Immediate Empiricism »..., *op. cit.*

⁶⁴¹ John DEWEY, *Art as experience...*, *op. cit.* p. 313.

sujet. Le processus d'émotion est en soi productif, parce qu'il est inducteur d'un potentiel de création. Lorsqu'on perçoit une œuvre ou un objet, on perçoit une totalité. Or, tel que le clarifie Charles Floren, « Il faudrait même dire que faire une expérience esthétique, n'est pas faire une expérience de quoi que ce soit, mais sentir une qualité unifiante de l'expérience elle-même. »⁶⁴²

Sensibilité, imagination et connaissances sont mobilisées lors de la rencontre avec cette expérience d'*étrangéisation*, l'expérience singulière provoquée par l'objet esthétique. Cette rencontre avec l'œuvre mobilise notre sensibilité et nous fait éprouver ou dépasser des limites, par rapport à nos expériences antérieures. On expérimente une esthésie (faculté de sentir) hors d'une expérience « normale », une esthésie revalorisée par de nouvelles dimensions sensorielles grâce à cette interaction intersubjective. Nos capacités perceptives se voient alors renforcées, les possibilités du nouveau s'ouvrent ; un sens de liberté et d'un pouvoir de découverte, détecte un pouvoir de plus, une sensation de différent, d'en dehors de l'ordinaire. Surtout, à la différence de Dewey qui voyait l'expérience esthétique comme achevée et accomplie, comme un « circuit d'énergie close », M. Massin suggère qu'on la regarde comme restant ouverte, qu'il y ait toujours une marge d'interrogation et de questionnement de l'expérience. Dewey considérait déjà que l'expérience esthétique se déploie au-delà de l'acte de perception de l'objet esthétique. L'imaginaire, qui fait le lien entre les expériences précédentes et les nouvelles, donne sens à ce qu'on vit et l'intègre dans un récit continue de notre expérience vécue. Chaque fois qu'on vit une expérience esthétique, on amplifie sa sensibilité et sa susceptibilité à vivre de nouvelles expériences, esthétiques ou non.

Selon Kant, l'expérience esthétique est subjective pour au moins deux raisons : le sujet qui crée l'expérience et le sujet qui l'éprouve. Encore qu'il y ait des « prolongements subjectifs », Massin précise que l'expérience esthétique n'est pas seulement subjective. L'expérience esthétique peut être aussi une suspension du soi.⁶⁴³ Pris par le ravissement de l'expérience, le sujet sort de soi, l'expérience le saisit. L'expérience esthétique, passive et

⁶⁴² Charles FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey...*, op. cit. p. 153.

⁶⁴³ Marianne MASSIN, *Expérience esthétique et art contemporain...*, op. cit. p. 50.

active en même temps, requiert de l'attention et la permission du sujet percevant de s'abandonner dans le moment esthétique, de rentrer dans cette sorte de transe. La description de l'expérience esthétique semble croiser un certain nombre de dichotomies, le sensitif et le cognitif, le passif et l'actif, l'objectif et le subjectif, l'attention et l'abandon, qui se chevauchent. De plus, l'expérience esthétique, vaste sans être banale, peut être plaisante aussi bien que troublante, mais elle est surtout partagée, intersubjective et surprenante ; expérience inattendue, insolite, elle ouvre le chemin à des transformations dans la perception, dans l'attitude et enfin, l'action.

On dirait que, voulant définir l'expérience esthétique, les théoriciens de l'esthétique font attention à la cerner de façon précise mais en même temps non réductrice. Si l'on cherche à couvrir la polysémie du terme expérience, c'est autant pour désigner un acte d'épreuve que pour quelque chose qu'on éprouve, quelque chose qu'on construit mais qui nous construit également. Expérience émancipatrice (Rancière), un point d'inflexion dans la « continuité de notre existence » (Gadamer). M. Massin la précise comme étant aussi intersubjective, dynamique et transformatrice. L'expérience esthétique n'arrive pas automatiquement elle naît de la conjugaison de certains éléments dont un des premiers comporte en l'attention du sujet percevant, dans un contexte de codes et de valeurs symboliques partagées qui font en même temps appel aux connaissances ; sans doute comprend-elle aussi un certain nombre de paradoxes qui dépassent les barrières de l'objet et des sujets. C'est parce qu'elle touche ces limites que l'expérience esthétique est transformatrice, capable d'enrichir autant nos perceptions de l'esthétique que notre perception du monde. L'expérience esthétique ainsi, provenant d'un objet artistique ou non, renouvelle de façon rétroactive notre expérience de l'art, de notre perception de l'espace et du temps.

8.2 En quoi consiste l'expérience esthétique des tiers-lieux des Grands Voisins et de Granby 4 Streets?

Maintenant que nous avons cerné un peu l'expérience esthétique, nous voudrions tenter de cerner ce qui fait de nos cas aussi des choses esthétiques. Si l'expérience esthétique est une expérience complète, satisfaisante et achevée, qu'il est possible de vivre dans les

interstices de la vie quotidienne, comment la distingue-t-on d'un autre type d'expérience ? En quoi consiste avoir une expérience esthétique ? Qu'est-ce qui pourrait qualifier d'esthétique une situation comme celle du tiers-lieu intermédiaire des Grands Voisins ou du projet de réaménagement d'un quartier comme celui de Granby 4 Streets ?

Initié par Charles Sanders Peirce et William James, le pragmatisme est concerné avant tout par l'action (impliquant aussi la pratique et l'usage) comme la meilleure méthode pour résoudre des problèmes quotidiens. Comme pour les autres pragmatistes, l'expérience pour Dewey est essentielle et elle n'est pas opposée à la pensée mais elle la complète. Dewey développe l'idée que l'art pourrait avoir une fonction morale dans sa *critique de la vie*.⁶⁴⁴

Pour analyser l'expérience esthétique dans le contexte de nos cas d'étude, nous reprendrons la notion d'expérience esthétique selon les pragmatistes (particulièrement Dewey) que nous avons précédemment abordée. L'esthétique, longuement associée au contemplatif, est maintenant conjuguée à une activité de production/réception réciproque et interactionnelle. Si l'expérience esthétique est une expérience *totale*, elle s'articule à des outils « qualitatifs », des ressentis. Par qualité, on se réfère au fait, par exemple, de se laisser prendre par l'intensité de la couleur du ciel, la vitesse d'un train, la forme d'un arbre. L'expérience est intensifiée par un ressenti, une émotion guidée par l'imagination qui unifie et fond les parties pour ensuite provoquer la complétude et le sentiment d'accomplissement qui est le plaisir esthétique. L'expérience sensible, qui n'est pas séparée de la pensée, commence lorsqu'on prête attention et qu'on aperçoit un objet pour ensuite en être saisi. Une sensation ou un sentiment l'accompagne, souvent appelé affect qui se dégage à ce moment de saisissement, provoquant l'émotion esthétique.

⁶⁴⁴ Ce courant de pensée est dans une ligne parallèle à celle prise de son côté par Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé*, qui défend la capacité du spectateur de dépasser le statut passif qu'on lui confère, « tout spectateur est déjà acteur de son histoire », en faisant expérience il fait des liens, critique, se positionne et interprète ce qu'il voit et recrée ainsi l'expérience de l'œuvre. Voir Jacques RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, 2008.

8.2.1 L'attention esthétique

Beardsley distingue trois facteurs de l'expérience esthétique : une attention fixe à l'objet, « sentiment de liberté à l'égard des intérêts extérieurs à cet objet ; un affect avéré, détaché de toute fin pratique ; le sens d'un exercice de nos pouvoirs de découverte et l'intégration du soi et de ses expériences »⁶⁴⁵. Est requise une certaine préparation ou disposition à l'expérience esthétique. Cette transaction entre le soi et le monde véhiculé par un objet requiert déjà le fait d'avoir porté une certaine attention à un objet ou à une situation similaire précédemment.

Les conditions initiales d'immersion pour les deux collectifs porteurs de nos cas d'étude requièrent une attention persévérante. *Yes We Camp* arrive au site des Grands Voisins par invitation de la Mairie du 14^e arrondissement. Leur mission était d'animer le site, de l'ouvrir au public, de le rendre habitable et de partager la responsabilité de sa gestion avec les deux autres associations gérantes, Plateau Urbain et AURORE. Les membres de *Yes We Camp* ont choisi pour la plupart d'habiter sur place, ce qu'ils ont fait afin de, tout d'abord réduire les coûts de l'investissement vu qu'ils disposaient de ressources financières limitées et ensuite, afin de se rendre les plus disponibles possibles pour gérer les besoins de reconstruction et d'entretien du site. Quant à *Assemble*, les conditions d'immersion ont été similaires. Ils ont été repérés par la fiducie foncière communautaire du quartier de Granby, créée par les habitants du quartier pour y mener des projets de rénovations à bas coût. *Assemble* allait devenir le bras créatif des efforts communautaires de rénovation du quartier. Le but était de nourrir un processus de construction collaborative, de continuer à embellir les propriétés à reconstruire, de donner du conseil sur un design à bas coût et de mettre en marche des outils pour faciliter la participation des habitants. Pour *Yes We Camp* et *Assemble*, le choix d'investissement du lieu vient d'un intérêt pour la création, d'une inquiétude ou insatisfaction avec la situation existante et d'une occasion de s'approprier un projet pendant

⁶⁴⁵ Monroe C. BEARDSLEY, *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing Company, 1981., p. 97, cité par Marianne MASSIN, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll.« Aesthetica », 2013., p. 110.

une période définie. Assumer le rôle d'initiateur demande un degré d'attention soutenu, un investissement initial soigneux dans les circonstances dans lesquelles on s'immerge.

« Partout où il y a intérêt, il y a émotion », indique Dewey⁶⁴⁶, l'attention est le point de départ de ce *processus* d'émotion. On devient curieux d'une situation qui nous paraît incertaine. Il y a un problème à résoudre. Il paraît que l'émotion y succède par une sorte de processus sensoriel-rationnel. On cherche à résoudre cette situation incertaine en interagissant avec l'objet et c'est ainsi qu'un affect ou un sentiment vers l'objet advient. L'expérience de soi prépare à l'expérience du monde, indique Dewey. L'émotion vue comme phénomène d'« être dans le monde » et de l'appréhender (Jean-Paul Sartre) arrive d'abord à un moment de recul rationnel. Émouvoir vient du latin *movere* et suscite une identification ou connexion avec l'autre, « à la fois singulière, instinctive et suspensive, [...] dynamique, heuristique et transformatrice »⁶⁴⁷.

En étant amenés à être plus présents et à établir une connexion avec le lieu, les membres de *Yes We Camp* et d'*Assemble* établissent une connexion proche au lieu en faisant, en étant actifs. L'émotion se développe lorsqu'on met en lien une sensation avec notre expérience passée et qu'on l'intègre dans notre parcours d'expérience. « L'émotion est une instance de contrôle et de régulation », elle qualifie l'expérience, et assure son intégration dans le parcours de l'expérience. Charles Floren en parle comme d'une suspension. La notion de *transaction* de Dewey permet d'expliquer la relation qui a lieu entre le sujet et l'objet et dont découle une émotion. Tout commence donc par une perception, qui engage une transaction avec l'objet et provoque un effet sensible, corporel, qui lui-même évoque un sentiment ou un affect que Dewey décrit comme une émotion. L'émotion esthétique agit selon une dynamique circulaire et rétroactive entre perception sensible et de perception

⁶⁴⁶ Charles FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey*, Presses universitaires de Rennes, coll.« Aesthetica (Rennes) », 2018. p. 229.

⁶⁴⁷ Hans-Georg GADAMER, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Cambridge University Press, 1986.

intelligente.⁶⁴⁸ D'après cette conception circulaire de l'émotion esthétique, l'action ne se sépare pas de la sensation, de l'affect et donc de l'émotion.

8.2.2 *Des résistances à résoudre*

« Ce qui donne à une expérience son caractère esthétique, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations qui sont en soi une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif et enrichissant »⁶⁴⁹, explique Dewey. Le lieu pose pour les membres de *Yes We Camp* et d'*Assemble* une série de problèmes à résoudre. Comment l'investir en utilisant le moins de ressources matérielles ? Comment réussir à collaborer avec les différentes parties prenantes du projet et bénévoles ? Comment résister aux impératifs de temps, aux pressions financières, à celles de l'opinion des habitants du quartier sur ce qui se fait dans le lieu ? Comment réussir à rendre le lieu véritablement solidaire, inclusif, conscient des réalités socioéconomiques du quartier et de la ville ?

Lorsqu'un sujet se laisse affecter esthétiquement par un objet et, comme assurer un accord sensible avec un objet implique de s'oublier un peu de sa représentation, l'objet (d'art ou non) devient le médium de cette expérience de suspension, au cours de laquelle et suspendue l'observation de la fonctionnalité de l'objet et où l'objet suspend le sujet lui-même. Le processus d'émotion est en soi productif, parce qu'il est inducteur d'un potentiel de création. Lorsqu'on perçoit une œuvre ou un objet, on perçoit une totalité. « Il faudrait même dire que faire une expérience esthétique, n'est pas faire une expérience de quoi que ce soit, mais sentir une qualité unifiante de l'expérience elle-même. »⁶⁵⁰

8.2.3 *Une expérience d'étrangéisation*

L'expérience esthétique peut se voir aussi une « performance constructrice de sens ».

⁶⁴⁸ John DEWEY, « The Postulate of Immediate Empiricism », *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, 2-15, 1905, p. 393-399..s

⁶⁴⁹ John DEWEY, *L'art comme expérience*, Saint-Amand, Gallimard, coll.« Folio Essais », n° 533, 2005. p. 313.

⁶⁵⁰ Charles FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey...*, *op. cit.*p. 153.

Par l'acte de performance le corps met en scène des structures et des codes inusuels, restructurant ce qui est déjà connu.⁶⁵¹ L'expérience d'investissement dans le lieu (Les Grands Voisins et Granby dans les cas des projets observés) doit être dans une certaine mesure, étrange afin de mobiliser la sensibilité, l'imagination et les connaissances. La rencontre avec l'expérience singulière provoquée par l'objet esthétique mobilise notre sensibilité et nous fait éprouver ou dépasser des limites, par rapport à nos expériences antérieures. On expérimente une esthésie (faculté de sentir) hors d'une expérience « normale », une esthésie revalorisée par de nouvelles dimensions sensorielles grâce à cette interaction intersubjective. Nos capacités perceptives se voient alors renforcées, les possibilités du renouveau s'ouvrent ; un sens de liberté et d'un pouvoir de découverte, détecte un pouvoir de plus, une sensation de différent, d'en dehors de l'ordinaire. Surtout, à la différence de Dewey qui voyait l'expérience esthétique comme achevée et accomplie, comme un « circuit d'énergie close ».

L'altérité ou l'*ailleurs* que ces lieux produisent, diffère de celle produite par ce que Marc Augé appellerait des *non-lieux* programmés, car le lieu, pour Marc Augé est « identitaire, relationnel et historique »⁶⁵². Dans la vision écosophique⁶⁵³ de Gilles Clément, l'altérité et la marginalité sont pensées comme nécessaires à la vie.⁶⁵⁴ Sur le cas spécifique des Grands Voisins et des interventions comme *Cineroleum* d'Assemble, l'aspect de *détournement* se manifeste comme un élément, à la fois de rupture et d'invitation qui rend ces interventions distinctes et, pense-t-on, davantage capables de s'infiltrer dans l'inconscient, l'imaginaire, et de provoquer une réponse chez les gens qui font l'expérience de ces lieux, ou du moins, l'élément de détournement rend ces interventions moins faciles à oublier. M. Massin suggère qu'on la regarde comme restant ouverte, qu'il y ait toujours une

⁶⁵¹ Victor TURNER. *The Ritual process. Structure and anti-structure*, Chicago. Aldine Publishing Company 1969. Cite par Teodoro PATERA, « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux Folies Tristan », *Perspectives médiévales. Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge*, 35, 1 janvier 2014, <http://journals.openedition.org/peme/5025>.

⁶⁵² Marc AUGÉ, *Non-Lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, coll.« La librairie du 20e siècle / dirigée par Maurice Olender », 1992. p. 100

⁶⁵³ Terme proposé par Arne Næss, philosophe norvégien, qui le décrivait comme « une philosophie de l'harmonie ou de l'équilibre écologique ».

⁶⁵⁴ E. BELIN, *Une sociologie des espaces potentiels: logique dispositive et expérience ordinaire*, s.l., De Boeck Université, 2001.

marge d'interrogation et de questionnement de l'expérience. Dewey considérait déjà que l'expérience esthétique se déploie au-delà de l'acte de perception de l'objet esthétique. L'imaginaire, qui fait le lien entre les expériences précédentes et les nouvelles, donne sens à ce qu'on vit et l'intègre dans un récit continu de notre expérience vécue. Chaque fois qu'on vit une expérience esthétique, on amplifie sa sensibilité et sa susceptibilité à vivre de nouvelles expériences, esthétiques ou non.

8.2.4 Une suspension de soi

Pour les membres de *Yes We Camp* et d'*Assemble*, l'engagement sur le lieu occupe plusieurs volets de la vie personnelle. « T'es obligé de mettre ta vie un peu de côté, c'est [n'est] pas un boulot où tu peux partir à 18h, rentrer chez toi et puis revenir le matin, [...]et puis émotionnellement c'est hyper prenant »⁶⁵⁵ dit Cécile, membre du staff de *Yes We Camp* en service civique. Les concepteurs, coproducteurs et occupants du lieu tissent inévitablement une relation proche vis-à-vis du lieu temporaire.

Une suspension de soi s'expérimente lorsqu'on se laisse prendre par l'action, ainsi que le décrivent Dewey et les pragmatistes.⁶⁵⁶ Selon Kant, l'expérience esthétique est subjective pour au moins deux raisons : le sujet qui crée l'expérience et le sujet qui l'éprouve. Encore qu'il y ait des "prolongements subjectifs", Massin précise que l'expérience esthétique n'est pas seulement subjective. Pris par le ravissement de l'expérience, le sujet sort de soi, l'expérience le saisit. L'expérience esthétique, passive et active en même temps, requiert de l'attention et la permission du sujet percevant de s'abandonner dans le moment esthétique, de rentrer dans cette sorte de transe. La description de l'expérience esthétique semble croiser un certain nombre de dichotomies : le sensitif et le cognitif, le passif et l'actif, l'objectif et le subjectif, l'attention et l'abandon, dichotomies qui se chevauchent. De plus, l'expérience esthétique, vaste sans être banale, peut être plaisante aussi bien que troublante, mais elle est surtout parfois partagée, intersubjective et surprenante ; expérience inattendue, insolite, elle ouvre le chemin à des transformations dans la perception, dans l'attitude et enfin, l'action.

⁶⁵⁵ BASTIEN SIMON, *Les Grands Voisins - juin 2016 - épisode 6 « Les dessous de l'iceberg »*.

⁶⁵⁶ Marianne MASSIN, *Expérience esthétique et art contemporain...*, op. cit. p. 50.

8.2.5 Intégrer l'expérience

On dirait que, voulant définir l'expérience esthétique, les théoriciens de l'esthétique font attention à la cerner de façon précise mais en même temps non réductrice. Si l'on cherche à couvrir la polysémie du terme expérience, c'est autant pour désigner un acte d'épreuve que pour quelque chose qu'on éprouve, quelque chose qu'on construit mais qui nous construit également. Expérience émancipatrice (Rancière), un point d'inflexion dans la « continuité de notre existence » (Gadamer), M. Massin la précise comme étant aussi intersubjective, dynamique et transformatrice. L'expérience esthétique n'arrive pas automatiquement ; elle naît de la conjugaison de certains éléments dont l'un des premiers consiste en l'attention du sujet percevant, dans un contexte de codes et de valeurs symboliques partagées qui font en même temps appel à des connaissances ; sans doute comprend-elle aussi un certain nombre de paradoxes qui dépassent les barrières de l'objet et des sujets. C'est parce qu'elle touche ces limites que l'expérience esthétique est transformatrice, capable d'enrichir autant nos perceptions de l'esthétique que notre perception du monde. L'expérience esthétique ainsi, provenant d'un objet artistique ou non, renouvelle de façon rétroactive notre expérience de l'art, de notre perception de l'espace et du temps.

Parler des Grands Voisins comme cas privilégié de réflexion ne se borne pas seulement à parler des projets d'aménagement urbain temporaire dans la ville de Paris. En effet, ce projet est devenu un précédent pour d'autres projets similaires dans la ville, la région, le pays, mais plusieurs membres des trois associations gérantes (*Yes We Camp*, Plateau Urbain et AURORE) parlent également de ressentir « un avant et un après » le projet de deux ans des Grands Voisins. Nous avons parlé de l'expérience esthétique comme d'une expérience émancipatrice, un point d'inflexion. S'agit-il, dans le cas des Grands Voisins, d'un lieu intermédiaire, vernaculaire, artiste suffisant pour transformer le regard sur notre quartier et sur le quotidien ? Nous ne pouvons pas l'assurer. Mais, « comment occuper un lieu de manière à cohabiter et coexister avec les autres si nous n'avons jamais l'occasion de tester nos distances et d'ajuster notre conduite à celle de nos voisins ? »⁶⁵⁷ L'urbanisme

⁶⁵⁷ ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places?*, B42. Institut Français, 2018.

artiste est un projet idéaliste, mais aussi mis en œuvre à une échelle gérable. Cette œuvre non finie présente au moins l'avantage d'être réalisée et elle garde son unité et *unicité* en tant qu'expérience parce qu'elle est dotée d'un sens et d'une intensité émotionnelle.

8.3 *En quoi consiste l'expérience artistique des tiers-lieux des Grands Voisins et de Granby 4 Streets?*

Dans cette thèse, nous avons parlé de manière indifférenciée en certains moments des qualités esthétiques et artistiques des projets de lieux que nous avons étudiés. Ceci en tenant en compte que les débats sur l'esthéticité et l'artificialité des choses ont eu une tendance à s'ouvrir de plus en plus dans l'époque contemporaine – résultat sûrement de la pensée postmoderne et des transformations technologiques et géopolitiques qui rapprochent les individus provenant des parcours différents. Nous avons constaté avec E. Vivant, S. Sassen ou I. Paillard que la société et la consommation culturelle se diversifient, rendant la définition et la reconnaissance de l'art plus malléables. Les esthétistes analytiques et pragmatiques permettent de prendre acte de ce contexte et de réfléchir à l'existence de moments esthétiques et artistiques dans notre vie quotidienne.

Notre deuxième partie s'est occupée de l'évolution qu'a suivie l'attention à la production artistique, de l'artefact à la *praxis* ou à l'action directe. En effet, cette évolution a réveillé des débats autour de sa légitimation dans les cercles institutionnels de l'art, qui se montrent de plus en plus réceptifs à de nouvelles formes d'expérimentation esthétique, à de nouvelles sources de saisissement par des équipements et des outils de convivialité, de collaboration créative et de co-construction de lieux de vie « communs ». Engagés et avec une intention esthétique, nos cas d'étude s'identifient avec des cercles hybrides d'art, d'architecture, de design et d'urbanisme. Toutefois, dans cette thèse, les pratiques d'urbanisme éphémère à portée esthétique n'ont pas été comprises comme des pratiques provenant nécessairement du monde de l'art mais, en quelque sorte, comme parallèles aux pratiques artistiques/artisanales/performatives, et même constituant des manifestations esthétiques à part. Après avoir évoqué l'esthéticité de ces œuvres, est-ce qu'on peut parler de

leur articité, et jusqu'à quel point ? En quoi consiste l'expérience artistique des tiers-lieux des Grands Voisins et de Granby 4 Streets ?

Dans cette optique, on estime juste de faire un point sur le débat théorique du monde de l'art autour de la difficile délimitation de ce qui peut être considéré comme art et ce qui ne peut pas l'être.

8.3.1 *Quelles sont les conditions qui donnent aux lieux d'urbanisme artiste, intermédiaire, vernaculaire de notre corpus une validité artistique ?*

« Comment sait-on si c'est de l'art ? » Associer la beauté à l'art et qualifier et accréditer certaines actions et objets comme des productions artistiques est une tâche de légitimation aussi bien institutionnelle qu'historique. Arthur Danto observe que l'écriture et la philosophie autour d'un objet décrit comme de l'art est une condition *a priori* de sa désignation en tant qu'œuvre d'art. Pour Danto, l'intention de l'artiste est déterminante et le discours autour d'une œuvre constitue une composante essentielle de l'œuvre artistique. Alana Jelinek constate que, dans les moments de l'histoire de l'art où on voulait contester sa définition, notamment à la fin des années 1960 et au début des années 1970 avec l'affleurement de l'art conceptuel, ou à la fin des années 1990 avec la défense de la notion de l'art engagé, les théoriciens et défenseurs de ces nouvelles formes d'art se sont mis à élaborer un discours légitimant de ces instances de l'art. C'est ainsi que les *readymades* de Duchamp se sont faits progressivement accepter par la communauté de l'art. Lorsque celui-ci démissionne de l'organisation qu'il a participé à fonder, la Société des Artistes Indépendants de New-York, parce que sa *Fontaine* a été refusée pour une exposition en 1917, les écrits critiques, notamment de Beatrice Wood et d'autres théoriciens de l'art dans des revues d'art défendant l'œuvre, ont fait place à l'éventuelle acceptation du conceptualisme dans le monde de l'art. De même, l'art politique – l'art action ou l'art activiste – s'est graduellement introduit dans le monde de l'art. Les écrits des défenseurs des nouvelles directions de l'art, dont Nicolas Bourriaud (*Esthétique relationnelle*, 1998) et Claire Bishop (« Antagonism and Relational Aesthetics », 2004) par exemple, ont cherché à attirer

l'attention du monde de l'art vers l'idée d'une esthétique dans l'action et dans la pratique sociale engagée relationnellement.⁶⁵⁸

Est-ce que l'art relève d'une intention de la part de l'auteur ou d'une reconnaissance institutionnelle ? La définition de l'art semble aujourd'hui requérir un discours collectif et légitimant de la part d'une communauté identifiée comme pourvue du pouvoir d'attribuer l'étiquette ou le label « ceci est *de l'art* ». Cet élément de légitimation est renforcé du côté du courant continental, qui observe que la définition de l'art et la qualification d'artistique attribuée à un objet est socialement construite, et ceci, manifestement, par des gens appartenant au milieu de l'art et avec le pouvoir de conférer cette qualification. George Dickie, philosophe et théoricien de l'art, a développé l'idée selon laquelle l'art constitue un processus social, consensuel et dépendant de son contexte. Dans sa vision, l'artiste est un agent participant à la construction et à la compréhension de ce qu'est l'art.⁶⁵⁹ L'art se définit au sein de ses propres institutions, au sein du monde de l'art. Cynthia Freeland reprend la pensée d'Arthur Danto pour définir l'importance du contexte dans lequel un artiste s'exprime : l'artiste se développe dans le contexte d'un *monde de l'art*, c'est-à-dire un ensemble d'institutions qui le qualifient et qui, à travers des sites ou des événements qu'ils organisent, le relie à un public dans un certain environnement économique, historique et social.⁶⁶⁰ Ainsi, l'artiste, tel qu'une communauté artistique le définit et lui accorde le statut d'une communauté artistique, va se voir décerner la légitimité de manipuler des objets pour les

⁶⁵⁸ M. Bourriaud propose une théorie selon laquelle on pourrait identifier certaines activités engagées comme de l'art. Il définit l'esthétique relationnelle comme une « théorie esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent ». Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 1998, p. 117.

⁶⁵⁹ Alana JELINEK, *This Is Not Art: Activism and Other « Not-Art »*, New York, NY, I.B. Tauris, 2013. p. 54.

⁶⁶⁰ En interprétant, en comprenant et en communiquant les symboles et les valeurs des œuvres d'art, la critique de l'art a servi à inscrire des formes d'art différentes dans le monde de l'art et même contribué à les introduire dans d'autres contextes en dehors du monde de l'art. Certains théoriciens, dont Freeland et J.P. Cometti attirent l'attention sur le fait que la critique n'a pas la même force aujourd'hui, puisqu'elle est sujette à des décisions d'ordres institutionnel, politique et économique. Cynthia FREELAND, *But is it Art? An introduction to art theory*, New York, NY, Oxford University Press, 2001. Voir aussi Cometti, J.P. « Pourquoi des critiques ? », Encyclopaedia UNIVERSALIS, *Dictionnaire d'esthétique: Les Dictionnaires d'Universalis*, Encyclopaedia Universalis, 2017., p. 126 – 129.

transformer en de l'art et, ainsi, participer à la construction constante du terme.

À la lumière des évolutions dans les définitions de l'art et de l'expérience esthétique, le moment actuel paraît être opportun pour problématiser des manifestations hybrides et non définies d'une façon uniquement esthétique. Sans doute la nomination de *Assemble* au prix Turner a suscité des débats sur la légitimité de la pratique artistique d'*Assemble*. La légitimité octroyée par une institution d'art renommée pour le prix le plus prestigieux d'art plastique en Grande Bretagne pour une pratique/œuvre dont les auteurs ne reconnaissent même pas l'intention artistique sans surprise controversée dans un milieu où la reconnaissance institutionnelle répond difficilement à l'intention de l'artiste et une récompense comme le prix Turner peut incontestablement accélérer la carrière d'un artiste. Alors, pour les artistes non intentionnels comme le collectif *Assemble*, l'attribution du prix Turner remet en question le principe de Danto de l'intention de l'artiste comme condition *a priori* de la désignation d'une œuvre d'art, mais aussi repose la question sur l'artificialité des pratiques de design, d'architecture ou d'urbanisme socialement engagées.

Nous avons déjà posé, dans la deuxième partie de cette thèse, le problème de l'efficacité de l'artivisme des générations des années 1960 jusqu'aux années 1990 qui, en voulant autant avoir une efficacité politique que se faire reconnaître comme une pratique artistique risquaient de ne rendre service à aucun de ces propos. Le collectif *Assemble* notamment, veut échapper ce piège et préfère ne pas déclarer leur travail artistique. Mais le fait que leur pratique de design et architecture avec une conscience sociale et axée sur des processus de collaboration citoyenne se pense et se décrit et se présente, par des acteurs du monde de l'art, comme une pratique artistique semble renouveler l'argument de Dickie sur l'art comme processus social et consensuel, ou celui de Dewey sur la validité du processus social comme de l'art et sur la continuité de l'art dans la vie quotidienne.

Le discours, à la fois des praticiens, curateurs et théoriciens, consistant à étirer les limites traditionnelles de l'art et à légitimer l'esthétique de l'art action a réussi à convaincre d'autres critiques d'art, des galeristes, et des curateurs des musées, auparavant sceptiques, – dont ceux de la Tate Modern, par exemple – d'inclure ces nouvelles manifestations dans leurs

programmes d'exposition. Vers la moitié des années 2000, la liste des institutions d'art en Occident qui commençaient à adopter des thématiques de critique de la mondialisation, des structures démocratiques et néolibérales par le biais d'œuvres d'art relationnel et d'activités de socialisation s'allongeait (par exemple dans les biennales de Documenta XI en 2002 et de Venise en 2003). Pour Natalie Heinich, le *triple jeu* de l'art de nos jours est qu'il transgresse, réagit mais intègre, de telle façon qu'il ne se définit plus seulement par une rupture avec le passé mais qu'il incorpore et intègre des éléments hérités de l'art du passé en les mettant à jour dans le contexte actuel. « Non seulement il est hétérogène et pluriel, mais il est plus relié qu'on ne le croit souvent aux interrogations artistiques antérieures »⁶⁶¹.

Or, le discours pragmatique entourant l'objet artistique tourne souvent autour de l'idée que l'objet n'est pas artistique en lui-même mais qu'il le devient quand on l'interprète comme tel. En posant la question de « quand y a-t-il l'art ? », Nelson Goodman indique la difficulté de définir l'art et de détecter ce qui pourrait être une œuvre d'art ; il dévie l'intérêt de la difficile définition vers la tâche consistant plutôt à déterminer des moments et à localiser des conditions, des combinaisons d'éléments et de circonstances où des créations le deviennent. Pour déterminer ainsi si un objet pourrait ou non être de l'art, Goodman propose une série de symptômes qui seraient indicatifs – même s'ils ne sont pas déterminants – d'une œuvre d'art. Il voit le symptôme comme une espèce de signe qui pourrait donner lieu à une interprétation d'un produit comme artistique. Des symptômes qui commencent une sorte de conversation esthétique entre l'artiste, l'œuvre et le public récepteur. Comme en médecine pour la détection d'une maladie, la présence du symptôme déclenche le diagnostic qui pourrait donner lieu à une reconnaissance. Il y aurait des moments où la combinaison de circonstances ferait en sorte que des objets ou des situations fonctionnent comme œuvres d'art. Pour Goodman, l'intérêt esthétique se situe dans la façon dont les objets d'art *fonctionnent* et sont capables de générer des symboles.⁶⁶²

Il y a des moments où le projet de Granby paraît fonctionner de manière artistique, aussi bien qu'avec le cas des Grands Voisins. Les choix d'*Assemble* combinent plusieurs

⁶⁶¹ Marianne MASSIN, *Expérience esthétique et art contemporain...*, op. cit. P. 146.

⁶⁶² Nelson GOODMAN, *Langages de l'art*, Nîmes, J. Chambon, 1968..

éléments : la construction presque entièrement artisanale; leur intérêt pour faire du projet de réaménagement du quartier délaissé de Granby un processus de collaboration soutenu et mené par la communauté locale (un projet le plus possible vernaculaire); une quantité croissante de discours légitimant la pratique artistique engagée, sociale et solidaire;⁶⁶³ et bien sûr une reconnaissance institutionnelle et particulièrement du prestigieux Tate Modern et du prix Turner, tout cela semblent valider la qualité artistique du projet de Granby. Pour le projet des Grands Voisins, sauf la récompense prestigieuse d'une institution d'art, des conditions similaires semblent réunies : le choix pour l'artisanal et le vernaculaire, une immersion prolongée et une littérature grandissante rendant constant de la fascination intersectorielle provoquée par le projet et de l'insolite de cette expérience de mélange d'usages, de créateurs et de publics comme proposition, même si cette proposition est idéaliste, d'une amélioration de la « qualité » de la vie urbaine. En outre, un symptôme du fonctionnement artistique de ces projets se manifeste dans leur qualité performancielle. En effet, les projets de création de tiers-lieux des Grands Voisins et de Granby 4 Streets se remarquent par une forte qualité performancielle. Une vulnérabilité performancielle, où on expérimente en même temps qu'on est « en scène », est présente dans ces projets de construction de tiers-lieux. L'idée de la mise en scène de situations de vie quotidienne, projet artistique mené en son temps par Allan Kaprow, a sans doute alimenté les débats sur la validité de l'art qui se base sur la mise en scène de situations de vie ordinaire et sur les projets artistiques qui prétendent avoir une conséquence directe sur les modes de vie et les processus décisionnels d'une société.

8.3.2 Réconcilier les débats sur l'autonomie de l'art

Nous avons constaté à plusieurs moments dans cette thèse que la tâche consistant à définir et redéfinir ce qui pourrait valoir comme une production artistique fait tourner la machine du monde de l'art de manière constante depuis l'aube de la pensée. La tâche définitoire fonctionne en excluant et en incluant des propositions, et des pratiques et des

⁶⁶³Pour nommer quelques exemples : TATE.ORG, « Socially engaged practice », *Glossary of art terms*, <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/s/socially-engaged-practice>. ; Nina FELSHIN, *But is it Art?*, Seattle, WA, Bay Press, 1994. ; Aline WIAME, « L'art comme expérience et la pragmatique du spectateur, entre performance et philosophie », *Tangence*, 108, 2015, p. 13-27..

pratiquants de l'art, souvent selon les intérêts du marché et les politiques des institutions de l'art. Si le courant analytique soutient que l'usage crée la signification, le mot « art » acquiert sa signification selon la façon dont on l'utilise. Du fait qu'on utilise le mot amplement pour définir différentes pratiques, la notion devient ouverte et changeante.

Des débats sur l'autonomie et la nature désintéressée de l'art et de l'expérience esthétique décrivent des positions de critiques de l'art tels que Clement Greenberg qu'on a déjà convoqué, qui défendaient l'autonomie de l'art, ou encore de philosophes comme Richard Shusterman et John Dewey, par exemple qui, à la suite de Kant, désigneraient aussi l'expérience esthétique comme « désintéressée »⁶⁶⁴, c'est-à-dire, ayant son intérêt en elle-même et non pas un intérêt extérieur, qu'il soit politique, éthique ou même cognitif, même s'ils admettent le potentiel qu'a l'art d'infliger des transformations qui dépassent le champ exclusif de l'esthétique. D'autres positions, comme celles de Georges Dickie, contestent cette idée d'autonomie de l'art, en argumentant sur le fait qu'elle empiète sur la relation critique à une œuvre ; il affirme qu'on ne peut pas dissocier la valeur esthétique de la moralité.⁶⁶⁵

Ici on arrive à un moment important de notre réflexion sur l'art et l'esthétique, qui est celui où on se réconcilie avec la question jamais résolue de la finalité de l'expérience de l'art, sachant que l'art pur tel que le prônait Clement Greenberg cherchait à se raréfier, à trouver un absolu, une émancipation de l'art et ainsi une émancipation (au moins d'une partie) de la culture, à séparer la création autonome de la réception. L'art ainsi conçu ne serait pas fait pour « enseigner » ou pour « avancer des causes », la finalité de l'art se trouve en soi-même, l'art serait fait pour s'expérimenter et pour se vivre dans son état le plus épuré. Épuré l'art des narrations, des intentions, des arrière-pensées est l'abstraire de structures simplistes qui le déprécient.

Réconcilier l'art avec la vie requerrait peut-être de revoir l'analyse de Patricia Esquivel, qui réfléchissait à la pertinence de la notion d'autonomie de l'art depuis une

⁶⁶⁴ Marianne Massin voit ce dés-intéressement de l'expérience esthétique comme une « suspension d'intérêt » M. MASSIN, *Expérience esthétique et art contemporain...*, *op. cit.*

⁶⁶⁵ GEORGE DICKIE, « The Myth of the Aesthetic Attitude », *American Philosophical Quarterly*, 1-1, 1964, p. 56-65.. Cité par Massin *op. cit.*

perspective historique. La notion d'art autonome correspond à une époque où l'on voulait lui redonner son unité, sa pureté et le séparer de « l'art de masse », où l'art se veut un objet naturel et donc non un objet culturel. Priver l'art d'une fonctionnalité ou d'un rôle dans la société suppose de pouvoir l'apprécier comme tel. À ce moment, « l'œuvre a les mêmes attributs qu'un objet naturel, on ne lui demande pas d'appartenir au monde de la signification et de la communication humaines ». ⁶⁶⁶ Inévitablement la révolution conceptualiste (initiée par Duchamp) de l'art au milieu du siècle dernier se heurte à l'idéal d'autonomie de l'art ; un processus postmoderne traverse non seulement l'art mais les disciplines humaines en général : l'affirmation du *sujet* et la subjectivité, la non-séparation de l'art, la culture et la vie, le recentrage sur la langue et le langage dans l'expérience esthétique et cognitive de l'art. À partir de ce moment, l'art ne peut plus être vu comme séparé de son contexte, ni de son public récepteur – ainsi comme le sujet qui se fait suspendre par l'expérience esthétique ne pourrait pas le faire sans la base de sa propre *Erlebnis*, lui servant comme un cadre de référence de toute nouvelle expérience.

Tentons d'observer notre corpus sous cette perspective. Les deux projets se veulent autonomes, dans le sens où ils ne s'attachent pas à une intention autre que celle d'expérimenter et d'agir sur un problème concret et immédiat, qui est celui de créer une situation de réactivation d'un lieu délaissé et de le mettre au service de la communauté locale, des habitants du quartier et de la ville. Nous pouvons penser au *désintéressement* exprimé par ces projets, c'est-à-dire, en posant l'intérêt du projet en lui-même et en assignant la valeur de l'expérience en l'expérience concrète de co-construction du tiers-lieu et non pas en un intérêt extérieur – qu'il soit politique, éthique ou même cognitif – même s'ils admettent le potentiel que ce type de projets pourrait avoir pour transformer la façon de voir et de faire des projets d'aménagement urbain comme un argument – parmi d'autres – pouvant justifier la « pureté » de ces expériences. Au début on ne demandait autre finalité de ces projets que celle de l'expérimentation temporaire de l'espace-temps dans lequel ils ont été construits. Nonobstant, on l'a vu, ces projets et leur finalité ont au fil du temps évolué. Si, comme le disait Greenberg, l'art n'est pas fait pour « avancer des causes » et que l'intention de l'art

⁶⁶⁶ Patricia ESQUIVEL, *L'autonomie de l'art en question: l'art en tant qu'art*, L'Harmattan, coll.« Collection L'ouverture philosophique », 2008. p. 140.

doit se trouver soi-même, qu'il est fait pour s'expérimenter et pour se vivre, que l'épurer de narrations et d'intentions est l'abstraire de structures simplistes qui le déprécient, les cas choisis à observer dans le cadre de cette recherche font le cas des projets de design et d'urbanisme qui deviennent pertinents par leur position en tant que symboles culturels, et donc aussi inévitablement par les narrations et interprétations qu'on en fait. Apprécier l'expérience aussi bien de l'art que d'un lieu intermédiaire comme ceux de notre corpus pour lui-même et en tant qu'expérience isolée requiert quand même de le comparer avec notre *Erlebnis*. En effet, aussi bien l'objet d'art que le lieu intermédiaire ne peuvent pas se séparer de la culture et le contexte qui les a créés. Un désintéressement absolu semble contestable, tant que ces œuvres ne sont pas des produits naturels. Garder une intention de *désintéressement* comme objectif préalable, tout en sachant que le désintéressement absolu ne peut être réalisé, est peut-être une perspective qui contribue mieux à détacher les œuvres de structures simplistes, qui est en effet une des craintes de défenseurs de l'autonomie de l'art. Nous n'oublions pourtant pas que nous essayons toujours de nous appuyer sur la pensée deweyenne et que de ce fait nous pouvons argumenter qu'en restant *désintéressés*, les projets d'*Assemble* et de *Yes We Camp* affirment leur esthétique, d'autant plus qu'ils restent attachés à leur réalité immédiate et donc gardent cette *continuité* art-vie que Dewey défendait tant.

L'autonomie et l'assimilation de l'art ne vont donc pas l'un sans l'autre. Si l'expérience esthétique telle que le contexte postmoderne la définit est culturelle, déterminée par le contexte socio-historique du récepteur et subjective, elle retrouve sa vérité en l'argument de la relativité et de l'intersubjectivité. P. Esquivel, nonobstant, trace un lien entre le mouvement d'épuration de l'art et les vagues de dé-définition de l'art, comme si le fait de séparer l'art avait pu aider à redémarrer les conceptions, les pratiques et les définitions de l'art, tout en requalifiant sa fonction sociale et culturelle. Ce qui reste ensuite à faire est d'arriver à un équilibre avec l'expérience esthétique et de laisser l'art à son absence de fonction. Si rendre l'art moins réactionnaire, moins intéressé, plus autonome esthétiquement permet d'accéder à ses propriétés esthétiques – et éventuellement, cognitives –, il faudrait ne pas tomber dans l'erreur de trop le sacrifier au point qu'il deviendrait inaccessible.

Un point commun se décèle entre les défenseurs de la pureté ou l'autonomie de l'art pour l'art et les défenseurs de l'art comme se rapprochant de la vie ; on le voit dans l'analyse que Floren fait de la dialectique de l'esthétique pragmatique de John Dewey. Si c'est la qualité inutile (autonome, de l'art pour l'art) qui permet une contemplation esthétique, cette dernière ne serait pas possible ou proprement réussie si elle ne se trouvait pas dans le cours de la vie quotidienne. Au contraire de Greenberg, qui veut l'autonomie formelle du médium pour purifier l'art, Adorno propose de lui restituer son autonomie en le réintégrant dans le quotidien. Puisqu'on extrait l'expérience esthétique de notre propre parcours d'expérience, détacher l'art et donc l'expérience esthétique de l'art du contexte réel le couperait de son propre effet. Laisser indéterminées les limites de l'art et de l'esthétique dans la vie quotidienne nous permet d'identifier des moments d'intensité de l'expérience. La défense de Dewey est la même. L'art est public, il est propriété commune. « Que les produits de l'art soient accessibles à tous est une exigence au regard de laquelle le projet politique personnel de l'artiste est insignifiant ». ⁶⁶⁷ L'art, dit-il, fonctionne ainsi en rupture et en continuité avec la vie même, et c'est cette rupture-continuité qui distingue les Grands Voisins et Granby 4 Streets. L'indétermination des limites de l'art et de l'esthétique dans la vie quotidienne nous permet d'identifier des moments d'intensité de l'expérience. Et c'est ainsi que nous trouvons que ces projets d'intensité et d'indétermination comme le sont les cas d'urbanisme activiste que nous avons regardés ont de la valeur pour l'argument de l'esthétique pragmatiste.

8.3.3 Questionner les notions courantes de l'art, de l'esthétique et du beau : l'esthétique analytique

À partir de John Dewey, le questionnement s'attache à ce que représentent l'art, l'expérience de l'art et de l'esthétique. Observateurs des évolutions dans les manifestations d'avant-garde dans l'art, les philosophes de l'esthétique analytique, courant dont Nelson Goodman, George Dickie et Arthur Danto sont parmi des représentants notables⁶⁶⁸, rendent compte, à partir de l'influence de Dewey, de la capacité évolutive des notions d'art et de

⁶⁶⁷ John DEWEY, *Art as experience...*, *op. cit.* p. 549.

⁶⁶⁸ Du côté français, Frédéric Wecker, Jacques Morizot, Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet fondent la *Revue francophone d'esthétique* où ils explorent davantage le sujet de l'esthétique analytique à partir de la philosophie esthétique américaine.

goût. Dérivant du pragmatisme et prenant, aux côtés du postmodernisme, une place majeure dans la philosophie esthétique contemporaine, l'esthétique analytique observe les notions de l'art et de l'esthétique en questionnant les notions courantes de ce qui est beau dans un contexte historique de production d'œuvres artistiques qui sont toujours en train de reformuler cette même notion de l'expérience du beau et de l'art. Les readymades, par exemple, montrent combien il est difficile de déterminer les éléments constitutifs de l'art. Quand les philosophes de l'esthétique analytique s'adonnent à la tâche de trouver une définition de l'art et de ce qu'on pourrait appeler une œuvre d'art, à partir de Goodman, ils prennent acte de ce que les définitions dépendent du contexte et des institutions qui le valident – comme le font Danto avec sa théorie institutionnelle de l'art⁶⁶⁹ et ensuite Dickie avec son argument sur l'évolution des institutions de l'art⁶⁷⁰. Noël Carroll suit ce courant d'art institutionnel en argumentant sur le fait que l'art reste une pratique culturelle entièrement dépendante des conditions culturelles dans lesquelles on la produit.⁶⁷¹ Les *ready-mades* apparaissent en tant que réactions à l'art (et à la conception même de l'art) glorifié de l'époque.

L'esthétique analytique naît dans un moment où les mouvements naissants de négation du *statu quo* de l'art comme le Pop art⁶⁷² et d'autres mouvements d'avant-garde ont du mal à entrer dans l'art défini par les théories traditionnelles où une seule définition de l'art devient difficilement capable de rassembler toutes les productions artistiques qui sont en train d'apparaître. L'esthétique analytique naît aussi dans un moment important de réévaluation de l'expérience esthétique. L'art peut correspondre au statut qu'un certain nombre de personnes

⁶⁶⁹ Arthur DANTO, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, 61-19, 1964, p. 571-584. Et A.C. Danto et C. Hary-Schaeffer, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, s.l., Éditions du Seuil, 2000.

⁶⁷⁰ Dickie a été d'ailleurs souvent critique de la théorie de l'expérience esthétique de Dewey, en disant qu'elle ne permet pas de distinguer clairement entre les objets d'art et les objets ordinaires. George DICKIE, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, 1974. G. DICKIE, *The Art Circle: A Theory of Art*, Chicago Spectrum Press, 1997.

⁶⁷¹ Noël CARROLL, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, 2001.p. 63 – 100.

⁶⁷² E. LUCIE-SMITH, *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms*, Thames and Hudson, coll.« World of art library », 1988. p. 172

se met d'accord pour donner à un objet produit par l'homme (ou artefact, selon Dickie). Pour Duchamp, c'est le spectateur qui fait de *Fontaine* une œuvre d'art. Selon George Dickie, pour être nommé art, une œuvre dépend du milieu social où elle est produite, du fait qu'il existe un réseau de relations sociales par lequel un artefact doit passer pour qu'on lui accorde le statut d'œuvre d'art. Dickie construit son argument en expliquant le cas de *Fontaine* de Duchamp et pourquoi un objet qui serait à l'origine non artistique le devient quand le contexte de l'art le désigne comme tel. L'apparition d'objets de la vie quotidienne dans la sphère de l'art et la mode de l'art conceptuel détermine le questionnement de ce qui pourrait être considéré une expérience esthétique portée par un objet institutionnellement validé comme de l'art.⁶⁷³ Chez Morris Weitz déjà le concept de l'art était ouvert et dépendant de son contexte. Paul Ziff ira jusqu'à dire qu'une œuvre d'art serait tout ce qui ressemble à toute autre production reconnue déjà comme de l'art.⁶⁷⁴ Peut-être alors, à la suite de certains auteurs, Nelson Goodman en particulier, on peut formuler une hypothèse : et si on se concentrait sur l'idée de la relation esthétique en laissant les définitions artistiques de côté ? « Car l'artiste, une fois reconnu tel dans l'espace d'une relation esthétique, n'en a pas pour autant conquis le statut d'artiste, »⁶⁷⁵ en tentant d'oublier l'artistique pour revenir sur l'expérience/la relation esthétique et sur la fonction des lieux dans leur qualité d'espaces de création de relations affectives.

La façon dont les théoriciens de l'esthétique analytique veulent dissocier l'art et la question du beau pour étendre la notion d'esthétique permet de commencer à cerner les éléments qui constituent l'expérience artistique et de commencer également à trouver les mots pour la distinguer, car on lui donne sens à travers du langage. Or, si les conditions et les sources ont été largement discutées, ce n'est que quand on arrive au questionnement de la *temporalité* de l'expérience esthétique, qu'on peut mettre les perspectives plus d'accord les unes avec les autres. Encore pour Nelson Goodman, dans son article *quand il y a-t-il art?*

⁶⁷³ L'art ne peut pas se séparer de son contexte mais également l'expérience esthétique est inséparable de la connaissance de l'homme, elle est source d'une culture.

⁶⁷⁴ Paul ZIFF, « The Task of Defining a Work of Art », *The Philosophical Review*, 62-1, 1953, p. 58-78.

⁶⁷⁵ Marie-Dominique POPELARD, *Ce que fait l'Art. Approche communicationnelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002. P. 121.

qualifier quelque chose d'objet d'art rencontre des difficultés car la question n'est pas de savoir *si* un objet est un artefact mais *quand*. Les œuvres d'art, selon cette conception, ne se limitent pas à leur matérialité, elles comprennent aussi une temporalité (celle du contexte, du spectateur, de la société ou du groupe) et contiennent une valeur cognitive. L'art comporte une valeur symbolique et beaucoup de choses peuvent aussi avoir une fonction artistique sous de certaines conditions. Faire une lecture symbolique d'un objet est bien en faire une lecture artistique, dirait Cynthia Freeland.

Chez les esthétistes analytiques, l'art peut naître de la vie quotidienne, mais une certaine distance des objets de la vie quotidienne est nécessaire pour les expérimenter esthétiquement. Comme nous l'avons expliqué dans la deuxième partie de ce chapitre, la continuité entre l'art et la vie quotidienne peut s'explorer plus vivement ainsi que le faisaient des artistes comme Allan Kaprow dans les années 1960. En voulant sensibiliser les gens à la possibilité de faire des expériences esthétiques dans des situations de la vie ordinaire. L'art est donc le prolongement de l'activité quotidienne, l'art est « nature transformée ». « Ce n'est qu'en comprenant l'art comme expérience [...] que nous serons à même de comprendre l'expérience esthétique dans sa spécificité. »⁶⁷⁶ Il n'existerait pas d'œuvre artistique si le spectateur ne s'était pas introduit dans cette reconstruction organique et fluctuante (risque-retour au calme), processus qui requiert, lui aussi, de l'utilisation de la créativité.⁶⁷⁷ L'expérience esthétique de l'art est organique, faite de fluctuations entre une série de risques et de retours au calme, soumise à interprétation devant un spectateur, lui aussi un être organique, social et unique dans son répertoire d'expériences, et qui reconstruit à partir de son propre répertoire et intègre l'expérience particulière à l'unité de son expérience. L'art pour les analytiques a une place importante dans notre parcours d'expérience et il est nécessaire à notre connaissance et à notre agir dans le monde.

⁶⁷⁶ Charles FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey...*, *op. cit.* p. 96.

⁶⁷⁷ John DEWEY, *Art as experience...*, *op. cit.* p. 107.

8.3.4 Des lignes brouillées entre l'art et l'esthétique contemporaines

« L'expérience esthétique de l'art est fragile, [...] elle l'est plus encore aujourd'hui dans les mutations des régimes artistiques ; elle n'est pas pertinente pour toutes les modalités d'art, elle a une validité limitée voire locale. » Marianne Massin⁶⁷⁸

On a observé jusqu'à maintenant combien l'art connaît des théories variées au cours du XXe siècle. L'art comme représentation fidèle des objets évolue vers une notion où l'artiste se représente aussi dans son œuvre, où des symboles dépeints dans l'œuvre d'art font l'objet d'une interaction entre le récepteur de l'œuvre et le créateur/l'œuvre/son contexte/soi-même. De nouvelles façons de représenter les réalités du monde que vivent les artistes engendrent de nouvelles manières d'interpréter ses créations, des manières inusitées de construire l'art et de le reconstruire en l'interprétant.

Que ce soit par l'intention d'un auteur ou par reconnaissance d'une institution, saisir une expérience esthétique pour l'appeler de l'art continue à prendre place dans les débats sur l'esthétique qui ont lieu de nos jours. Laure Blanc-Benon distingue l'esthétique et la théorie de l'art en ce que la création artistique implique une intention artistique, il faut savoir ce qu'est l'art pour pouvoir critiquer ou apprécier ses qualités esthétiques sous le prétexte de l'art. L'inverse ne vaut pas : l'objet esthétique ne va pas nécessairement être jugé artistique. L'esthétique et l'artistique sont toutes les deux liées sans nécessairement dépendre l'une de l'autre pour exister.⁶⁷⁹

« Nul ne peut dire avec certitude ce qu'est une œuvre d'art - ou plus important, ce que n'est pas une œuvre d'art », affirme H. Rosenberg dans son ouvrage *La Dé-définition de l'art*.⁶⁸⁰ L'artiste Franck Leibovici ajoute : « Le travail définitionnel est à recommencer chaque fois pour chaque œuvre », « il n'y a pas de pratique artistique » au sens strict du

⁶⁷⁸ Marianne MASSIN, *Expérience esthétique et art contemporain...*, *op. cit.*

⁶⁷⁹ J. MORIZOT et R. POUIVET, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Armand Colin, coll.« Dictionnaire : Philosophie », 2007.

⁶⁸⁰ Harold ROSENBERG, *The De-Definition of Art*, University of Chicago Press, coll.« A Phoenix book », 1983.p. 10.

terme, « [...] enfoncer un clou avec un marteau dans un mur par exemple [...] n'a rien d'artistique en soi. [...] Ce sont les conséquences et l'écosystème que le geste contribue à construire qui le qualifieront. »⁶⁸¹ Il préfère de parler des « actions-artefacts » au lieu des œuvres. Ne pas parler d'une œuvre sinon de *pratiques* pourrait démystifier ou dédramatiser le sujet et F. Leibovici propose même une carte ou atlas de pratiques artistiques pour tenter de les situer dans une sorte de « zone d'actions » au lieu de le faire dans un point précis.

Même si elle est centrale, « L'expérience esthétique n'est ni la seule réponse appropriée à une œuvre d'art, ni la plus centrale ni nécessairement la meilleure »⁶⁸², selon Noël Carroll, il ne faut pas rester attachés à la recherche de l'expérience esthétique comme l'ultime réaction face à une œuvre d'art. L'expérience du sensible s'accompagne de plaisir, elle peut aussi se faire suspendre par un *ravissement esthétique*. « L'art ne veut pas la représentation d'une belle chose mais la belle représentation d'une chose »⁶⁸³. M. Massin rappelle qu'on peut tirer une expérience esthétique des objets artistiques qui se prétendent anti-esthétiques, anesthésiques aussi bien que non artistiques. « L'expérience [de ces artefacts] n'est pas « esthétique » au sens où elle embellirait ou « esthétiserait » la vie, mais parce qu'elle trouve dans l'art sa possibilité ».⁶⁸⁴ L'ajout de qualités grotesques, tristes, non harmonieuses participe à l'effort de faire re-signifier l'art et l'esthétique et ouvre à des discussions diverses sur la source de l'art (l'institution, l'artiste ou le sujet qui le vit) et sur les facteurs définitoires de l'expérience esthétique et artistique. Séparer l'esthétique de l'art et l'esthétique de la vie quotidienne signifie, au moins pour les pragmatistes, opposer l'art au plaisir. Séparer l'art de la vie commune nous éloigne de la vie des vrais expériences esthétiques.⁶⁸⁵

⁶⁸¹ Yaël KREPLAK et Franck LEIBOVICI, « « on ne sait pas ce qu'est une pratique ». Regards croisés sur l'écologie des pratiques artistiques », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, 64, 24 décembre 2015, p. 188.

⁶⁸² Noël CARROLL, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays...*, *op. cit.* P. 94.

⁶⁸³ Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, traduit par André TREMESAYGUES et traduit par Bernard PACAUD, 8^e éd., Paris, Presses Universitaires de France. p. 54.

⁶⁸⁴ Marianne MASSIN, *Expérience esthétique et art contemporain...*, *op. cit.* p. 94.

⁶⁸⁵ Richard SHUSTERMAN, *L'art à l'état vif: La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, traduit par Christine NOILLE, Les Editions de Minuit, coll.« L'Éclat/poche », 1992. P. 85 - 86.

Nous reviendrons sur l'inutilité ou mieux la *non-instrumentalité* de l'art comme attribut révolutionnaire dans notre partie conclusive, sous le contexte de l'artivisme. Car infuser une fin politique à l'art renfermerait l'art dans un récit qui est fait d'exclusivité et d'intolérance. Suivant la logique d'Adorno, l'art qui se proclame « engagé » devient susceptible d'« effets pervers inéluctables ». Dans ce travail, on a voulu questionner l'efficacité de l'artivisme. Ce faisant, il fallait tenir compte de ce qui se passe actuellement en art, en esthétique et du côté de l'activisme, et ce dans le contexte d'un quotidien connu de la plupart d'entre nous, le quotidien du contexte urbain. Il s'avère que le programme de l'art qui se proclamait jusque-là *engagé* est dépassé. Nous avons traité le problème de l'art qui se veut révolutionnaire aussi bien que le problème des actions engagées qui se proclament artistiques ou esthétiques. Pour Adorno, « toutes les œuvres d'art, même les plus affirmatives, sont a priori polémiques. [...] les œuvres d'art témoignent que ce monde lui-même doit devenir autre chose ; c'est ainsi qu'elles sont les schèmes non conscients de sa transformation. »⁶⁸⁶ Apprécier et savoir placer la valeur d'échange de l'art dans son *inutilité* est un enjeu continu et renouvelé dans la conception contemporaine de l'art. Quant à nous, nous défendons la posture pragmatiste selon laquelle laisser l'art agir librement et le rapprocher de notre quotidien serait déjà lui permettre d'être révolutionnaire.

Voilà pourquoi nous cherchons à comprendre l'urbanisme de *Yes We Camp* et *Assemble* sous une catégorie flexible comme l'est l'artivisme. Parce qu'en le rapprochant d'une notion ouverte du beau, du sublime, de l'expérience esthétique, d'une expérience, d'immersion dans un territoire, de cohabitation et de collaboration en elle-même, nous lui permettons d'agir librement pour ce qu'elle est, un essai.⁶⁸⁷ Nous comprenons aussi pourquoi ces collectifs porteurs sont réticents devant l'idée de se déclarer quoi que ce soit (ni proprement architectes, ni proprement artistes, ni militantes d'une cause politique claire). En investissant le terrain de manière consciente, collaborative, d'après eux solidaire, et en évitant

⁶⁸⁶ T.W. ADORNO et M. JIMENEZ, *Théorie esthétique*, Klincksieck, coll.« Collection d'esthétique », 1982. p. 247 cité par C. FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey...*, *op. cit.* p. 391.

⁶⁸⁷ La vision d'Umberto Eco de l'art contemporain comme étant une *opera aperta*, une œuvre ouverte, toujours en train de se créer, jamais ne complète, un art où l'erreur est aussi importante que la réussite, l'essai est sa valeur la plus importante. Umberto ECO, *L'oeuvre ouverte*, Éd. du Seuil, coll.« Collection "Pierres vives" », 1965.

des déclarations sur leurs inclinations politiques, ils semblent pouvoir contourner des obstacles à l'action. En évitant des définitions précises sur leur pratique, ils la laissent ouverte, malléable, certes, pas ouvertement révolutionnaire mais se voulant tout de même *transformatrice*.

Puisque l'esthétique concerne le domaine du sensible et de l'interaction (ou *transaction* selon Dewey) entre l'objet et le sujet, une œuvre d'art peut (ou non) provoquer une expérience esthétique mais tout ce qui est esthétique ou tout ce qui provoque une expérience esthétique n'est pas de l'art. Il y a donc une ligne distinctive, même si elle n'est pas claire, entre ce qui demeure « proprement esthétique » et ce qui demeure « proprement artistique ». Une distinction rapide fait valoir que la qualité esthétique reste *subjective*, en ce qu'elle vient du sujet, sujet qui a le pouvoir de qualifier si un objet ou une expérience est « beau/belle » ou « horrible » ou « satisfaisant », alors que la qualité artistique est supposée être plus *objective*, parce qu'elle est décidée par l'artiste ou par un critique ou par la communauté du monde de l'art. La qualité esthétique dépend donc du sujet et la qualité artistique dépend de l'objet.⁶⁸⁸ Il apparaît que, dans une relation d'intersubjectivité, action réciproque et cognitive, le sujet et l'objet échangent dans une dynamique réciproque de production (activité) et de perception (passivité), il y a donc deux sujets créateurs et deux sujets récepteurs.

Cela nous permet alors d'affirmer la nécessité d'un renouveau de la notion d'expérience esthétique sans pour autant abandonner notre fidélité aux définitions d'expérience, d'esthétique et d'expérience esthétique abordées dans cette section. Une éthique esthétique est en train de s'expérimenter dans les cas de notre corpus et nous le détaillerons dans le chapitre suivant. La notion d'expérimentation, convenable également dans la description de ces cas de manifestations esthético-engagées, convient à l'ouverture et à la non-finition de ce type de projet, des projets rhizomiques, toujours en train de se construire et de construire autour d'eux. Les spécialistes de Dewey nous poussent à accepter son approche transactionnelle de l'émotion qui permet d'élargir les visées de ce que

⁶⁸⁸ Voir Laure BLANC-BENON, Laure dans J. MORIZOT et R. POUIVET, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art...*, op. cit. p. 172.

l'expérience esthétique est capable de faire. En considérant la réception esthétique comme un acte d'interaction intersubjective, on lui donne une fonction et une pertinence sociale.⁶⁸⁹

Arrivée à ce point, ayant évoqué différents mouvements qui, dans le monde de l'art, ont revendiqué des manières alternatives de faire et d'expérimenter l'artistique et l'esthétique, nous avons cherché à comprendre les défenseurs de l'art autonome *versus* les défenseurs de l'art et de l'esthétique qui se confond avec la vie quotidienne. Nous avons également esquissé des pistes concernant ce qui pourrait expliquer l'expérience esthétique depuis une perspective analytique et pragmatiste qui complètent la vision de l'expérience esthétique des cas de notre corpus. Si la relation esthétique depuis Kant lie, pour la plupart des auteurs qu'on a cités, une relation entre un sujet et un objet, plus récemment, la philosophie de l'esthétique a voulu parler d'esthétique en caractérisant des concepts spécifiques et en faisant moins dépendre d'une subjectivité universelle. L'esthétique analytique examine les concepts esthétiques qu'on utilise pour parler de l'art. Là encore le langage est l'outil esthétique prioritaire, un outil dont la puissance est déterminée par la perception et l'interprétation d'une œuvre.

Pourquoi défendre l'esthétique (spécifiquement de ces projets de lieux) ? La philosophie pragmatique met en valeur la vision imaginative et l'expérimentation exploratoire. Elle va vers le nouveau au lieu de s'attarder à expliquer, justifier ou condamner ce qui existe. Concernés par l'action dans le monde, pour aborder les problèmes, les pragmatistes ont construit une philosophie pour comprendre et guider cette action. Ce que fait l'art, est une mise en relation entre auteur et spectateur par le biais de l'œuvre, l'action de l'art est la création d'un affect, un effet esthétique, mais aussi un effet cognitif, et communicationnel capable de produire d'autres effets.⁶⁹⁰ L'action de l'art consiste en ce qu'il est capable de produire des relations, de créer du sens pour nous et de nous émouvoir, de nous affecter et de contribuer à la construction de notre vision du monde.

⁶⁸⁹ De fait, la façon qu'a Dewey de voir l'expérience et l'acquisition de connaissances comme un travail actif influence fortement le champ de l'éducation de son temps et des années qui ont suivi. Les écrits de Dewey sont actuellement repris par des pédagogues américains et appliqués comme des méthodes innovantes pour aborder l'éducation, par l'expérience.

⁶⁹⁰ Marie-Dominique POPELARD, *Ce que fait l'Art. Approche communicationnelle...*, *op. cit.*

On a observé jusqu'à maintenant combien l'art connaît des théories variées au cours du XXe siècle. L'art comme représentation fidèle des objets évolue vers une notion où l'artiste se représente aussi dans son œuvre, où des symboles dépeints dans l'œuvre d'art font l'objet d'une interaction entre le récepteur de l'œuvre et le créateur/l'œuvre/son contexte/soi-même. La situation de communication dans la transaction de l'art est telle qu'elle est conçue comme productive autant comme processus d'individuation que comme processus d'intégration collective.

Chapitre 9 : Le fonctionnement pragmatique de l'expérience esthétique des Grands Voisins et de Granby 4 Streets

Quel serait l'application de l'esthétique ? Et faut-il qu'elle ait des applications ? Qu'entendons-nous finalement par une fonction pragmatique de l'esthétique ? Dans ce chapitre nous entendons observer le fonctionnement pragmatique comme un processus et nous tenterons de l'appliquer à notre corpus. Pour Richard Shusterman, l'esthétique a pour but « le perfectionnement systématique de notre perception sensorielle »⁶⁹¹. Le projet de l'esthétique tend à la perfection, à l'idéal, un idéal de connaissance sensible destiné à des fins utiles (Baumgarten). Alfred North Whitehead, philosophe, interprète les valeurs de l'esthétique comme un « sens du bien incarné » dans les situations, le sens de la beauté et de l'éthique se trouveront aussi reliés chez Whitehead.⁶⁹² Nous voyons que nos cas d'étude s'attachent aussi à un idéal utopique de vivre et de faire ensemble. Leur projet esthétique réside dans le faire, éprouver, conjuguer un processus de cohabitation avec un programme d'animation d'un lieu de quartier, voilà un propos pragmatique. Ce n'est souvent que rétrospectivement qu'on arrive à comprendre ces expériences comme esthétiques, quand on les analyse et qu'on leur donne une valeur et un sens. L'expérience esthétique de ces lieux reste une expérience imaginative, que ce soit lorsqu'on s'imagine dans un rôle de concierge, d'architecte, d'aménageur, de décorateur ou d'animateur. Mais en quoi est-elle unique par rapport à d'autres expériences imaginatives ? Peut-être en ce qu'elle est intense, on sait qu'elle est éphémère. Mais peut-être parce qu'elle implique le co-aménageur-utilisateur davantage que dans d'autres types de lieux. Elle met en lien des personnes dans un projet d'immersion pour une période déterminée, et cela suscite des liens émotionnels liés au lieu et entre les personnes. Parce que plus on participe, plus on s'implique, et plus forte devient l'émotion liée au lieu, plus on l'apprécie. Dans tout cela, nous comprenons pourquoi voulait Dewey qu'on apprécie les espaces publics, et qu'on demeure des citoyens actifs. Parce que le fait de s'impliquer, de se rendre sensible au lieu, de se l'approprier et de le percevoir

⁶⁹¹ Richard SHUSTERMAN, « Conscience soma-esthétique, perception proprioceptive et action », *Communications*, 86-1, 2010, p. 15-24., p. 16.

⁶⁹² Selon la lecture d'Isabelle STENGERS, *Réactiver le sens commun: lecture de Whitehead en temps de débâcle*, Paris, La Découverte, 2020.

comme un territoire à nous, nous fait devenir une partie de la communauté qui appartient à ce territoire ; nous allumons l'idéal du projet démocratique de Dewey et des auteurs urbanistes que nous avons cités dans notre première partie, ce que nous allons reprendre plus en détail dans ce chapitre.

Comme pour les situationnistes et d'autres générations de créateurs engagés dans leur situation sociopolitique, le lieu (et le mouvement lié à ce lieu) a une date d'expiration. Ce type de structures « vieillissent mal », rappelle Antoine Talon de *Yes We Camp*. Elles courent le risque de se finir avant qu'une vraie transformation d'habitudes puisse avoir lieu, ou sans qu'elles puissent toucher à des publics autres que ceux qui typiquement s'intéressent à ce type d'initiatives, ou elles restent dépendantes des structures économiques descendantes et de la volonté des autorités publiques. Parce que proposer une construction « collaborative » ou « communautaire » est économiquement plus viable, il n'est pas exclu qu'elle soit l'objet d'une réappropriation, les propos « participatif », « collaboratif », « communautaire », « solidaire », « inclusif » sont déjà amplement utilisés par les entreprises de communication ou par des entreprises d'architecture sur lesquelles des petites entreprises comme *Yes We Camp* et *Assemble* tiennent des propos critiques. Il est probable qu'un projet de revitalisation d'espaces délaissés comme les Grands Voisins ou Granby 4 Streets reproduise les mêmes dynamiques de gentrification qu'il essaie de freiner, par le seul fait de tenter d'embellir et de rendre attirants et actifs des lieux qu'auparavant réduisaient la valeur immobilière d'un quartier. Rentrer dans la tendance consistant à convertir des lieux abandonnés en des lieux branchés définit déjà ce qui se passe dans les quartiers qui sont en train de se gentrifier rapidement. Est-il possible de « designer » un lieu de quartier sans alimenter la logique de *business* des agents de la gentrification ? Peut-on toucher vraiment des populations précaires d'un quartier en créant un tiers-lieu de gestion collective comme les Grands Voisins et Granby ? Il reste important d'admettre que toutes ces problématiques réalistes ne se résolvent pas avec des tiers-lieux intermédiaires, même s'ils ont de légitimes intentions d'inclure et d'influer sur une conception d'espaces et de tiers-lieux publics plus consciente des aspects sociaux ou environnementaux. En quoi ces projets pourraient-ils vraiment représenter plus de valeur pour revitaliser la vie d'un quartier en faisant appel à la collaboration de ses habitants et de l'économie alternative, ou en leurs mots, du « social et [du] solidaire » ?

Observons un argument important du pragmatisme : le fait que l'expérience de l'art est productrice de connaissances, qu'elle aigüise nos manières d'agir et de percevoir, qu'elle enrichit l'expérience immédiate et nos capacités de manipuler et de s'attaquer à la réalité. En affirmant l'importance du processus de construction de sens, le pragmatisme conçoit que l'activité artistique a une fonction directe dans la vie des gens, qui dépasse l'automatisme de la fonction décorative ou abstraite. Et l'art ne saurait non plus exister seulement en tant que compréhension intellectuelle.⁶⁹³ Si l'expérience esthétique est difficile à cerner, c'est selon Charles Floren dû au fait qu'elle intègre des éléments que l'intelligence a tendance à séparer.

Grâce à Dewey, nous comprenons l'importance de faire de l'art une activité naturelle dynamique de l'expérience humaine. L'expérience de l'art doit être une expérience vécue. Et cette expérience est interprétée par Dewey comme une *coopération* ou une sorte de mélange entre l'objectif et le subjectif. Ce que nous apprend l'art relève de nos expériences vécues, de notre situation personnelle, de nos objectifs, c'est-à-dire que l'art prend toujours sens à partir du *vécu*. Dewey insiste auprès du spectateur pour qu'il s'approprie une œuvre d'art, qu'il comprenne la production artistique dans un sens très ample du terme, qu'il voie l'objet d'art comme un organisme vivant, lié de façon proche avec l'expérience et la vie. Car si l'expérience esthétique est une enquête ouverte, les connaissances sensibles (*cognito sensitiva*)⁶⁹⁴ qui se produisent doivent forcément contribuer à « l'enrichissement de l'expérience immédiate par le contrôle de l'action qu'elle exerce »⁶⁹⁵.

⁶⁹³ Cette portée cognitive de l'art est développée notamment par Gadamer dans son œuvre *Vérité et Méthode*, où il expose pourquoi l'art est source de la vérité. Par ailleurs Gadamer, dans son écrit sur les conditions nécessaires à l'interprétation d'une œuvre d'art, cite Kant (même s'il critique sa notion de jugement esthétique) et Heidegger pour détailler les sources de connaissance de l'art. Pour Gadamer, les humains en tant qu'êtres sociaux et historiques présentent une espèce de pré-conditionnement à l'expérience de l'art. L'art ne peut pas être seulement une *idée sensible*, comme le voyait Kant parce qu'il ne pourrait pas dépasser le simple stimulus sensoriel, mais elle n'est pas non plus une idée parce qu'elle serait philosophie ; l'art oscille alors entre le sensible et l'intellectuel. M.-M. BERTUCCI, « La notion de sujet », *Le français aujourd'hui*, 2007, n° 157, n° 2, p. 11-18., p. 30.

⁶⁹⁴ Nous rappelons que tout stimulus rentrant par les sens et passant par l'interprétation de l'intellect du sujet, les objets beaux, dégagant de la sensibilité, voire des objets d'art, sont des objets producteurs de connaissances sensibles.

⁶⁹⁵ John DEWEY, *Art as Experience*, *op. cit.* p. 14.

Pour Dewey, l'œuvre devient artistique lorsqu'elle est perçue ou vécue (*experienced*). « L'artiste n'a un public que dans la mesure où les gens l'entendent s'exprimer lui-même, et comprennent ce qu'ils entendent. »⁶⁹⁶ L'art est une conversation provoquant des émotions, improvisée, partagée, co-construite et vécue comme une expérience.⁶⁹⁷ En présentant l'art comme un langage et l'expression comme une manière de nous connaître nous-mêmes, les penseurs sont d'accord pour soutenir que l'art est une activité humaine révélatrice et communicative. D'après les théories expressivistes et cognitives que Freeland présente dans son ouvrage, l'art exprime des désirs et des sentiments, de façon consciente (Tolstoï) ou inconsciente (Freud) ou parfois à l'entre-deux. D'autres auteurs diraient que l'art aide les artistes à exprimer leurs propres émotions autant qu'à exprimer des idées. Des auteurs aussi divers que Nelson Goodman, John Dewey, Benedetto Croce, Robin G. Collingwood, Susanne Langer, se rapprochent d'une théorie cognitive de l'art, qui soutient que l'art fournit des connaissances. Dewey ajouterait que c'est celle-là même lorsqu'on transfère notre émotion à une activité qu'elle devient une expression – « parce que les objets d'art sont expressifs, ils communiquent ».⁶⁹⁸ L'expression exprimerait une authenticité de la personne, qui serait la plus capable de toucher l'émotivité de son public. L'expression comme langage commun et universel fait de l'art un langage quotidien.⁶⁹⁹ C'est ainsi que le pragmatisme observe l'activité de réception et d'interprétation de l'art comme une activité productive : en tant que récepteurs actifs de l'art, il contribue à notre construction de savoirs.⁷⁰⁰

⁶⁹⁶ R.G. COLLINGWOOD, *The Principles of Art*, Oxford University Press, coll.« A Galaxy book, GB11 », 1958. p.118. Voir aussi 225 – 228 et 271 – 275, cité par C. FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey...*, *op. cit.*

⁶⁹⁷ A. WIAME, « L'art comme expérience et la pragmatique du spectateur, entre performance et philosophie »..., *op. cit.*

⁶⁹⁸ J. DEWEY, *Art as experience...*, *op. cit.* p. 186.

⁶⁹⁹ R.G. COLLINGWOOD, *The Principles of Art...*, *op. cit.* et aussi l'explique C. FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey...*, *op. cit.* p. 600 – 619.

⁷⁰⁰ N. GOODMAN, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, 2007. / M.-D. POPELARD, *Ce que fait l'Art. Approche communicationnelle...*, *op. cit.*

9.1 L'urbanisme artiste comme expérience esthétique

Nous avons évoqué les éléments du processus de l'expérience esthétique dans le chapitre précédent, commençant par un intérêt ou une attention à un objet. L'objet présente un problème à résoudre, et on lui prête attention, curiosité, le problème à résoudre nous conduit dans une sorte d'enquête⁷⁰¹ où on cherchera des réponses possibles qui débloquent des possibilités d'action. La perception est donc une activité : on perçoit par le biais d'une sensibilité ; on reçoit de l'information sensorielle et on la digère ; on l'organise et on l'intègre. L'information se prolonge dans notre imagination qui en fait (ou non) une totalité afin que cela devienne une connaissance.⁷⁰² Percevoir est ainsi autant agir qu'imaginer. Le sujet perçoit un objet et fait usage de sa sensibilité pour l'apprécier ; lors de ce moment d'appréciation (ou perception), sujet et objet se mettent en rapport. On parvient à connecter le monde du réel et du tangible avec notre monde imaginaire, psychique, spirituel. En percevant la beauté de l'objet, le sujet procède à l'assimilation et à l'interprétation de l'objet et cette interprétation s'incorpore en même temps à la substance de l'œuvre. Cette idée du sujet percevant comme co-créateur de l'œuvre se répand de plus en plus dans l'art contemporain aussi bien que dans l'urbanisme et l'architecture.⁷⁰³ Quelles conditions contribuent à ce que l'expérience qu'on fait au sein des lieux artistes de notre corpus soit enrichissante et fasse sens pour ceux qui les vivent ? En étant enrichissantes, comment peuvent ces expériences esthétiques peuvent-elles être productives pragmatiquement (aussi bien au niveau individuel qu'au niveau collectif) ?

9.1.1 Question de communicabilité

Présenter la qualité communicative de l'art et de l'esthétique est dévoiler son utilité pragmatique. Le pragmatisme met en avant l'idée que nous sommes des récepteurs actifs de

⁷⁰¹ Marie-Dominique POPERLARD, *Ce que fait l'art. Approche communicationnelle*, op. cit. Cité par C. FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey...*, op. cit. p. 132.

⁷⁰² Charles Floren, *L'esthétique radicale de John Dewey*, op. cit.

⁷⁰³ Encyclopædia UNIVERSALIS et M. DUFRENNE, « ESTHÉTIQUE - Esthétique et philosophie », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/esthetique-esthetique-et-philosophie/>.

l'art, et que l'art aussi contribue à notre construction de savoirs.⁷⁰⁴ « Le sujet des pratiques esthétiques a son point de départ dans l'ouverture riche et suggestive des expériences esthétiques, mais dépasse de loin le souci de l'art ou les questions d'appréciation esthétique ». ⁷⁰⁵ De notre passage par les idées des esthéticiens analytiques, nous retenons que l'art et l'expérience esthétique guident notre relation avec le monde et ses symboles, et nous aident à faire sens. L'activité artistique se comprend dans une *esthétique communicationnelle*. Quand les conditions sont réunies pour qu'une œuvre fonctionne comme de l'art, ainsi que le formule Nelson Goodman,⁷⁰⁶ ou pour qu'il existe un moment esthétique entre une œuvre qui manifeste certains signes esthétiques et un spectateur disposé à les recevoir et à les interpréter, c'est à ce moment qu'on voit et qu'on peut évaluer les qualités communicatives de l'art, et qu'on peut se questionner aussi sur sa fonction pragmatique. Les langages s'ouvrent à de nouvelles formes et manifestations qui peuvent aussi valoir pour art.

Lorsqu'on parle de la *communicabilité* de l'art – rappelons que la *communication* recouvre aussi bien les actions discursives et gestuelles que plastiques et sonores, en tout cas utilisant des signes, entre un ou plusieurs émetteurs et un ou plusieurs récepteurs qui, quand elle est réussie (et même quand elle échoue parfois !) crée du sens pour les deux –, on veut centrer l'attention sur la capacité d'interaction œuvre-public ou, autrement dit, sujet-objet ou sujet créateur-sujet récepteur, on pense aux relations intersubjectives qui se génèrent dans et par ce qu'on appelle l'art.⁷⁰⁷ Dans une approche d'esthétique communicationnelle, on conférerait ainsi le statut esthétique d'une œuvre au rapport intersubjectif (c'est-à-dire entre sujets créateurs et sujets récepteurs) qu'elle est susceptible de produire. « L'esthétique constitue l'espace privilégié de la communication ou de l'intersubjectivité »⁷⁰⁸. Le récepteur

⁷⁰⁴ Nelson GOODMAN, *Manières de faire des mondes...*, *op. cit.* / Marie-Dominique POPELARD, *Ce que fait l'Art. Approche communicationnelle...*, *op. cit.*

⁷⁰⁵ Marie-Dominique POPELARD, « *L'esthétique est-elle communicationnelle?* » dans J. MORIZOT et R. POUIVET, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art...*, *op. cit.* p. 95 – 98.

⁷⁰⁶ Nelson GOODMAN, *Langages de l'art...*, *op. cit.*

⁷⁰⁷ Marie-Dominique POPELARD, *Ce que fait l'Art. Approche communicationnelle...*, *op. cit.*

⁷⁰⁸ A. RENAUT, Introduction à la *Critique de la faculté de juger*, Emmanuel Kant, s.l., Flammarion, 2000. p. 10.

interprète, et en interprétant il recrée l'œuvre pour lui-même, la met en lien avec ses expériences et lui donne un sens dans son expérience individuelle. Le récepteur devient alors créateur à un moment. Le moment esthétique est ainsi une activité de partage créatif⁷⁰⁹, un moment d'empathie entre les sujets, tous deux créateurs de l'expérience. Robert Jauss identifie cette fonction communicative et intersubjective dans l'art comme une expérience partagée.⁷¹⁰

La théorie de l'agir communicationnel de Habermas comprend l'action humaine aussi à travers sa structure linguistique et la façon dont ses actes communicatifs entendent se libérer d'une domination inutile quelconque.⁷¹¹ L'agir communicationnel permet, entre autres, de renouveler des connaissances culturelles en suivant un processus de compréhension mutuelle. De cette façon, elle devient autant un processus d'intégration sociale qu'un processus de formation d'identité. Puisque les structures communicatives servent à établir une base normative d'analyse de tout acte social, le langage est considéré comme ayant une importance fondamentale dans la compréhension des interactions sociales – le langage est l'outil qui nous unit les uns aux autres. Cet agir est majoritairement rationnel, validé par la logique et par la justesse des expériences vécues. La notion de communication engage un équilibre d'échanges et la dimension symbolique constitue une partie intentionnelle de cette transmission de messages.⁷¹² Bourdieu notamment voyait la communication comme une couche d'échanges économiques fonctionnant en dessous et en parallèle des échanges économiques de la richesse, capable de « convertir les relations de force brute [...] en relations durables de pouvoir symbolique »⁷¹³.

⁷⁰⁹ H.W. CASSIRER, *A commentary on Kant's Critique of judgment*, Methuen, coll.« Methuen library reprints », 1938..

⁷¹⁰ H.R. JAUSS et C. MAILLARD, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll.« Bibliothèque des idées », 1990..

⁷¹¹ Barbara FULTNER, « Introduction: Communicative action and formal pragmatics », in *Jürgen Habermas: Key Concepts*, Durham, Acumen, 2011, p. 1-12, 54-73..

⁷¹² Yves WINKIN, BATESON, BIRDWHISTELL et et.al GOFFMAN, *La nouvelle communication*, Éditions du Seuil, 1981..

⁷¹³ Pierre BOURDIEU. *Méditations pascaliennes*. Le Seuil. Paris. 1997. P. 237 cité par Yves WINKIN et al., *La nouvelle communication*, s.l., Éditions du Seuil, 1981. p. 267.

Nos cas d'étude consistent en une expérience esthétique, tout d'abord pour les porteurs de ces projets mais ensuite pour leurs utilisateurs, le public co-constructeur du lieu. Dans ces œuvres performancielles qui mettent en situation la construction collaborative d'un tiers-lieu, répétons-le, autant des éléments de production artistique que de perception esthétique sont en jeu. Depuis le début, ces projets voulaient mettre à disposition le lieu pour permettre au public de devenir partie prenante de sa construction et de son maintien, de créer les conditions pour qu'il ait envie de percevoir et d'agir dans cette expérience de réappropriation d'un espace délaissé. Les porteurs de ces lieux, garants de la couleur et de l'ambiance du lieu, mettent en marche des propositions d'expériences, à appréhender par le public qui, par la pratique, tisse également son identité, une identité dynamique, plurielle. Ainsi lorsqu'on devient utilisateurs, autant créer qu'éprouver que mettre en scène ce qui est en train de se créer paraissent s'expérimenter simultanément. On devient participants dans une ambiance d'effervescence créative et une pause active. On n'est pas obligés de faire quoi que ce soit, on peut juste être dans le lieu, observer, se reposer, se détendre, réfléchir. L'œuvre se vit de façon ouverte et non finie parce qu'elle se veut collaborative, attirante et engageante. Faire confiance aux rencontres et programmer l'espace pour des croisements inattendus. Des nouvelles structures d'affect s'inventent.⁷¹⁴

Une fois posées les questions sur l'esthéticité et l'artacité de notre corpus, nous souhaitons penser à leur utilité pragmatique. Nous gardons cette idée, qui est un des objets de cette thèse, pour l'observation de nos cas d'étude, qui, pour nous, relèvent en grande partie pour leur qualité esthétique, de cette relation créateur-public qui se brouille et se reconstruit en continu. En quoi consiste l'expérience esthétique de la création du lieu spécifiquement pour les porteurs mais aussi en quoi cette expérience esthétique est-elle utile pour tous ceux qui la vivent. En quoi en nous affectant, peut-elle être productive ou efficace ?

9.1.1.1 Esthétique et perception

Nous commencerons par examiner la perception esthétique et en quoi elle comprend

⁷¹⁴ F. LORDON, *Imperium: structures et affects des corps politiques*, La fabrique éditions, 2015.

une action créative. Si percevoir consiste à établir une relation entre un objet et un sujet, l'expérience esthétique est un moment de communication et, pour Dewey, d'union avec ce qui se perçoit. Savoir percevoir les éléments esthétiques d'une rencontre avec l'art, par exemple, requiert de se focaliser sur le processus de réception des codes symboliques portés par l'objet d'art ce qui nous engage à un jeu d'interactions intersubjectives. Recevoir des codes symboliques implique de jouer le jeu, comme quand nous entrons dans le village des Grands Voisins et que nous choisissons de devenir bénévoles dans le camping, ou quand nous faisons du bénévolat dans l'atelier communautaire de Granby.

La perception est à la fois subjective, s'appuyant sur le sujet qui contemple, et objective, s'appuyant sur les caractéristiques absolues de l'objet. Cette liaison produit des sensations dans le sujet qui perçoit l'objet, qu'on appelle un sujet percevant. La relation objet-sujet va *a priori* dans un sens⁷¹⁵, mais on ne parle plus aujourd'hui d'une perception unilatérale, on considère qu'il s'agit bien plutôt d'une relation bilatérale (objet-sujet-sujet-objet) et intersubjective (sujet-sujet). Dans la pensée contemporaine, la notion d'un sujet solitaire et solipsiste est en réalité assez mise en doute. Tout d'abord, en contestant son unicité : il n'y a pas un seul sujet et un seul objet ; plusieurs sujets qui se mettent en communication. Un sujet percevant et un sujet perçu (avant pris simplement comme objet) ont des rôles interchangeable. Le sujet sent et perçoit⁷¹⁶, mais aussi interprète, assimile et

⁷¹⁵ Avant Kant il n'existait pas vraiment d'autres théories centrées sur l'intersubjectivité. La question de l'universalité du sujet évolue alors dans la pensée contemporaine vers une conception plus individualiste et, à la fois, intersubjective. Le sujet et l'individu deviennent interchangeables, et l'individu est désormais considéré comme une entité fondamentalement sociale.

⁷¹⁶ Kant introduit une distinction entre sujet empirique et sujet transcendantal. Le sujet empirique a divers états de conscience et diverses manières de percevoir, dépendant de son humeur et des circonstances externes, il peut percevoir le même objet de manières différentes : un tableau peut être beau ou plus ou moins quelconque selon le jour ou le moment qu'il le voit. Le sujet empirique est un sujet porté par les stimuli de la vie quotidienne, sujet à plusieurs perceptions et impressions. Autrement appelé comme sujet percevant, il sert de moteur et permet de comprendre la perception comme une action motrice. « Le perçu n'est pas un donné autonome, mais le résultat d'une interaction constante entre le sujet percevant et le sensible », dit Charles Floren à partir des écrits de Merleau-Ponty. Le sujet transcendantal sert de référence idéale (si on parlait en termes d'expérience scientifique, le sujet empirique représenterait le groupe traité ou groupe expérimental et le sujet transcendantal représenterait le groupe témoin ou de contrôle auquel le groupe traité se

intègre. En tant que sujets expérimentant le terrain du tiers-lieu intermédiaire et vernaculaire, on perçoit la nouveauté du lieu, on doit dédier une attention et résoudre une enquête, on se laisse suspendre dans l'action qui nous est demandée de faire et on s'intègre au fonctionnement du lieu, on apprend du lieu et de notre rôle (même s'il est temporaire) dans le lieu en faisant. On est sujets percevants mais aussi sujets perçus, par la communauté qui est en train de se créer et par des gens de l'extérieur qui observent ou documentent l'expérience. Mais l'expérience esthétique dans ces cas consiste aussi surtout en un échange intersubjectif qui se répète dans la dynamique de co-construction. Être sujet percevant d'un lieu comme les Grands Voisins ou Granby 4 Streets implique sans doute une mise en relation avec le lieu (l'objet) mais inévitablement avec les autres sujets percevants du lieu. La communauté du lieu le devient grâce à la situation quotidienne de création de liens avec le lieu et avec ceux qui le vivent. Les différents dispositifs envisagés pour inciter à s'impliquer dans le projet, les événements hebdomadaires, les réunions, les rituels, les plateformes pour des collaborations, nourrissent les interactions intersubjectives, afin de créer une unité, une identification au lieu, de doter de sens l'expérience du lieu.

Le sujet, situé dans le temps et l'espace, peut être un individu ou un groupe. Dans les conceptions modernes, il est observé depuis son caractère social, mais non sans prendre en compte son propre monde intérieur. Le sujet moderne est aussi surtout un acteur. Prenant en compte le fait que le jugement est une action cognitive et que le jugement du goût procède d'une relation intersubjective, la vérité des pragmatistes se construit à travers de ces échanges intersubjectifs, et elle dépend de l'action.⁷¹⁷ Nous comprenons ainsi que l'expérience esthétique, une expérience donc d'interaction intersubjective, informe inévitablement la manière quotidienne de percevoir ce qui nous entoure, car elle s'intègre cognitivement comme une expérience dotée de sens.

compare pour évaluer l'effet sur le groupe altéré). Le sujet transcendantal n'est donc objet d'aucune expérience, pas plus qu'il n'en fait, il est un sujet théorique. Le sujet transcendantal est la condition *a priori* du sujet, avant toute connaissance empirique. C. FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey...*, *op. cit.*

⁷¹⁷ É. LAROUSSE « Définitions », art cit. / Jean-Pierre COMETTI, *Qu'est-ce que le pragmatisme?*, Folio, coll.« Folio Essais », 2010.

9.1.1.2 L'importance du langage

On a bien vu que les œuvres d'art naissent dans un contexte et fonctionnent dans un contexte et grâce à une communauté ou un individu qui les reconnaît comme telles. Cette même communauté développe des arguments pour la valeur des œuvres. Le contexte leur donne leur place et leur fonction. Si bien que l'art, considéré par Marcel Duchamp en général comme un terme générique qui inclut tous les actes créatifs, n'est un bien complet que lorsqu'il est interprété par le public récepteur. Le public qualifie et réinterprète la pertinence quotidienne, sociale ou politique d'une œuvre d'art, parce que c'est l'expérience que l'individu fait de l'art qui a une fonction. À partir de Duchamp, le langage autour de l'art prend de l'ampleur. Au point que l'art conceptuel qui considère l'art comme une question d'intellect pourra prôner que l'art se confond avec le langage.⁷¹⁸

« Does art bear a message in the way language does ? »⁷¹⁹, se demande Cynthia Freeland. Dans les derniers chapitres de son ouvrage théorique sur l'art, Freeland consacre tout un développement à l'origine du *sens* des œuvres d'art et aux biais par lesquels elles signifient en utilisant des théories expressives et des théories cognitives. Freeland insiste sur le fait qu'une œuvre d'art tire son sens, en grande partie, de son contexte. Parfois, l'interprétation d'une œuvre donne un sens contraire à celui que l'artiste voulait donner. Elle reprend l'exemple de la *Brillo Box* d'Andy Warhol pour montrer que l'œuvre faisait savoir, au moins en partie, que cet objet-là, ordinaire dans un supermarché, une fois mis en dehors de son contexte naturel et inséré dans un contexte d'exposition artistique, acquérait une dimension artistique.

Mais la pensée postmoderne admet que le sens vient aussi du sujet, qui à la fois comprend et intègre l'expérience de l'art par le biais du langage. Lorsque Duchamp déclare

⁷¹⁸ Le langage de l'art et de l'esthétique, tel que le confirme le théoricien anglais R. G. Collingwood (proche aussi de la pensée deweyenne), est le langage de l'émotion et l'expressivité inné de l'humain. Voir « Art-language: the journal of conceptual art. », *Art-language : the journal of conceptual art.*, 1969. ; R.G. COLLINGWOOD, *The Principles of Art...*, *op. cit.*

⁷¹⁹ Nous traduisons : « L'art porte-t-il un message de la manière dont le langage le fait? » C. FREELAND, *But is it Art? An Introduction to Art Theory*, *op. cit.* P. 148.

l'acte créatif lié à un acte d'appellation d'un objet existant comme objet d'art, il fait du langage le geste porteur de l'art. Chez les artistes conceptuels, l'*idée* de l'art est essentielle pour que l'art existe, plus que l'objet même, « l'*idée* devient la machine qui fait l'art »⁷²⁰, et cette idée est au-dessus de toute technicité ou savoir-faire de l'artiste. Nouvelle en son temps, l'approche cognitive de l'art que proposent les esthéticiens analytiques considérait que l'art est un processus dont la signification est malléable et décidée par le spectateur. Un « pouvoir constructeur de l'art dans la formation de l'univers humain » est affirmé par Cassirer.⁷²¹ Nous faisons de l'art et interagissons ainsi avec notre environnement. L'artiste et théoricien Joseph Kosuth considère que l'art constamment se définit et redéfinit lui-même : « Être artiste actuellement veut dire questionner la nature de l'art »⁷²². La réflexion qu'il développe dans son propre travail (*Art as Idea as Idea*) et tout le mouvement *Art and Language* est que, un peu comme Duchamp le disait, définissant ainsi l'art conceptuel, l'idée derrière l'œuvre est plus importante que l'œuvre même. Kosuth veut aller plus loin en dissociant l'art des notions classiques d'esthétique et le laisser se définir par soi-même dans chaque nouvelle œuvre d'art qui se crée. Kosuth, qui au début a voulu arriver à une neutralité de l'art et s'éloigner de la subjectivité, a probablement compris que toute œuvre d'art se rattache inévitablement à son contexte institutionnel et que c'est aussi ce contexte qui lui donne son sens. Or, puisque pour Kosuth l'idée fait l'art, et l'idée n'a pas de réalité en dehors de sa formulation langagière, le langage prend inévitablement une place majeure, aussi bien que le contexte institutionnel dans lequel l'œuvre se crée et se présente. « Il n'y aura pas d'art sans discours sur l'art », note Jean-Pierre Cometti qui cite le travail de M. Beardsley, *Æsthetics, Problems in the Philosophy of Criticism* et attire l'attention sur le fait que le jugement et la reconnaissance d'une œuvre s'incorporent au *concept* de l'œuvre au fil du temps. « Le jugement qui entre ainsi dans la définition de la critique est donc ce qui assure à l'œuvre son inscription dans un espace commun »⁷²³.

⁷²⁰ Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, juin 1967.

⁷²¹ Cassirer, Ernst, *Essais sur l'homme* cité par M.-D. POPELARD, *Ce que fait l'Art. Approche communicationnelle...*, *op. cit.* p. 79.

⁷²² Joseph KOSUTH, « Art After Philosophy (1969) », *Studio International. Republié dans Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990*, 915-917-Oct-Déc, 1991, p. 19.

⁷²³ Jean-Pierre COMETTI, *Pourquoi les critiques?* dans J. MORIZOT et R. POUIVET, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art...*, *op. cit.* P. 126- 129.

On accepte alors que l'art a une fonction cognitive et que ceci ne l'éloigne pas de sa fonction affective, et on s'intéresse au côté cognitif des pratiques esthétiques, comme le fait Goodman, on considère aussi que même des pratiques nettement affectives peuvent être soumises à des explications conceptuelles du sens de ces pratiques dans l'expérience individuelle. Quant à la valeur cognitive de l'art telle que l'appréciait Dewey, Nelson Goodman ajoute l'élément du langage. Dans son ouvrage *Les langages de l'art*, Goodman présente les arts comme connaissant un fonctionnement symbolique à l'instar du langage verbal. Le « pouvoir constructeur de l'art » repose aussi sur la construction langagière qui se suscite lorsqu'on commence à assimiler l'expérience esthétique de l'œuvre d'art, événement qui, pour Goodman, est entièrement situationnel. On l'intègre de manière différente dans notre *Erlebnis*, la façon dont on formule et dont on appelle ce qu'on vit. Pour Goodman, la valeur cognitive de l'art se dépose dans la façon dont nous assimilons les œuvres d'art dans notre langage. Il existe des conditions qui sont favorables à la perception esthétique d'une œuvre d'art ou d'un objet quelconque qui fonctionne comme artistique, mais aussi nous faisons fonctionner l'œuvre lorsqu'on la pense et on l'assigne de mots et des termes qui lui donnent sens, la signifient. Goodman s'accorde avec Dewey pour souligner que l'art peut nous aider dans la création et la compréhension de notre monde et même l'élargir.

La langue ordonne le temps et le situe dans un axe ; « le discours événementialise tout énoncé le faisant du même coup exister dans un temps subjectivé », permettant ainsi de « fonder l'expérience humaine subjective », ⁷²⁴ observe Émile Benveniste. « Le discours installe la temporalité ». La façon dont on communique la temporalité et dont on rencontre d'autres subjectivités se réunissent dans ce *temps linguistique* lié à la langue. Entrer en dialogue permet de rendre intelligible le monde naturel. Le langage mobilise la connaissance humaine (« il nous faut toujours penser dans un langage »⁷²⁵). De fait, si l'herméneutique est l'étude du phénomène de la compréhension, elle se focalise sur l'échange langagier ou dialogue pour libérer la compréhension de l'expérience. C'est par le biais du langage qu'on est capable d'unifier, de comprendre une expérience et de répertorier les connaissances

⁷²⁴ Émile BENVENISTE, *Problèmes du langage*, s.l., Gallimard, 1966, p. 3-13.

⁷²⁵ H.G GADAMER, *La philosophie herméneutique*. Paris, Presses universitaires de France. 1996 cité par Jacques QUINTIN, « La mise en sens de l'expérience humaine », *Cahiers du Cirp*, 3, 2012, p. 42-59, coll.« 1719-1041 ». p. 46.

acquises de cette expérience dans notre *Erlebnis* (ou notre vécu global). Signifier les expériences par le biais du langage, soit en dialogue interne ou en dialogue avec les autres, crée du sens car « le dialogue est une source de vérité ». ⁷²⁶ *Faire sens* s'interprète alors comme une action du présent, une action intégrant les expériences et connaissances du passé. L'acte de compréhension est aussi un acte thérapeutique, « Le sens est ce qui ressort de ma vie et mérite d'être entretenu ». Donner du sens, comprendre requiert un engagement et une ouverture. « Le sens ne préexisterait pas à l'acte même, à la pratique. Il n'aurait pas un sens et, après, une décision de le communiquer » ⁷²⁷. Lorsqu'on comprend, on donne sens à de l'inconnu en le confrontant avec le connu.

Lecteur de Dewey, Allan Kaprow perçoit sa pratique de création en tant qu'artiste-chercheur aussi comme un processus continu –un « flou de l'art et de la vie ». Allan Kaprow mène ainsi des expérimentations artistiques proches de la vie quotidienne, qu'il choisit d'appeler du *non-art*, en ce qu'il laisse de côté la question de la validation artistique et les considère comme des expériences esthétiques autres. Proche des esthéticiens analytiques, il croit aussi au langage comme un moyen de faire des expériences, de l'esthétique et de l'art en même temps. Le langage est la seule façon de donner sens à ces expériences et la vie quotidienne n'a pas strictement besoin d'art pour prendre une ampleur esthétique. ⁷²⁸

Quel rapport avec l'œuvre des Grands Voisins et de Granby 4 Streets ? Le langage qu'on utilise pour décrire ces expériences compte. La praxis de cette œuvre semble se développer de deux façons : lorsqu'on y est, on l'habite et on co-construit le lieu et lorsqu'on le reconstruit en le racontant. Si bien les porteurs de ces projets ont évité de trop en discuter, tant les deux premières phases du projet des Grands Voisins comme le projet de Granby 4 Streets suite à la nomination du prix Turner ont été bien documentés, médiatisés et étudiés par des communautés d'académiques et de journalistes. C'est sans doute le langage qu'on a utilisé pour les décrire qui a accentué la fascination pour ces projets, et pour le concept de l'urbanisme intermédiaire. La reconnaissance dans la forme de documentation et du langage

⁷²⁶ *Ibid.*

⁷²⁷ *Ibid.*

⁷²⁸ Allan KAPROW, *Assemblage, Environments and Happenings, op. cit.*

qu'on utilise pour penser ces lieux s'incorpore au concept et à l'expérience esthétique de ces œuvres. Nous avons affirmé que c'est l'expérience active, créative et collaborative de ces lieux qui constitue une grande partie de leur esthéticité, mais sans doute la façon dont on les définit et dont on continue à les interpréter qui recrée l'expérience de ces œuvres performatives pour chaque individu qui les a vécues, qui noue le sens et qui affirme l'expérience co-créatrice et esthétique de ces lieux dans un point de vue pragmatique.

9.1.2 Question d'appropriations

Nous revenons sur ce qui a été dit dans notre chapitre 1 (p. 50), par rapport à la définition de la notion du territoire. Un élément important des processus expérientiels des Grands Voisins et de Granby, la spatialisation, se rend possible par une série d'interactions soutenues avec l'espace (en le construisant) et avec d'autres occupants/constructeurs. En tant que construction culturelle, l'expérience de ce type de lieux intermédiaires fonctionne (se bâtit) particulièrement en lien avec l'espace – dont la construction/aménagement/entretien est de fait l'objectif principal du projet finalement – par le biais de cet exercice de territorialisation. Nous rappelons que le territoire, vu comme un acte par Guattari, est une pratique, le produit de rythmes et de transactions.⁷²⁹ Nous ne pensons pas à l'espace des Grands Voisins ou aux maisons et lieux aménagés à Granby sans penser à ceux qui l'ont habité et se le sont approprié et aux processus et interactions qu'ils ont entamées, tout d'abord en l'occupant, en y habitant, et ensuite en passant des heures, des journées, des semaines et des mois à les aménager. Enfin, en s'engageant dans la programmation du lieu, en le rendant non seulement habitable mais aussi ouvert au public, accueillant des publics variés pour des activités diverses, de travail et de divertissement, non seulement le temps passé dans l'espace mais la manière de l'occuper, en s'y investissant, même à des intensités variées dépendant des rôles des individus, en imaginant, en créant, en socialisant, en apprenant. Le lieu est fort d'une intense activité qui a été menée pendant son occupation. Plus intense et prenante, plus approprié ou territorialisé devenait le lieu intermédiaire.

⁷²⁹ Thierry PAQUOT, « Qu'est-ce qu'un « territoire » ? », *Vie sociale*, N° 2-2, 2011, p. 23-32.

Parmi d'autres éléments que nous avons détectés qui pouvaient rendre le lieu significatif, la rencontre avec l'altérité, une des conditions nommées par T. Paquot, en est une. Dans le cas des Grands Voisins nous l'avons observé notamment avec l'effort constant demêler les publics dans l'espace : faire travailler dans un même bâtiment des habitants et des hébergés d'urgence, des entrepreneurs sociaux et solidaires, des travailleurs sociaux, des cadres d'entreprises, des membres des associations, des fonctionnaires de la ville ; créer des opportunités de bénévolat pour les occupants, des réunions des voisins, des assemblées générales et des événements exclusifs pour les habitants. Dans le cas de Granby Four Streets, ils ont par exemple cherché à créer des collaborations avec des habitants de divers profils socioéconomiques qui, bien qu'habitant le même quartier, ne se fréquentaient pas.

Des « imaginaires territoriaux »⁷³⁰ semblent être projetés par les lieux observés. Communiquer, par exemple, sur les Grands Voisins comme une expérience unique dans le site web⁷³¹, un espace de solidarité, une « fabrique de biens communs » et un lieu de vie de quartier mené par des envies de mise en commun d'outils, de matériaux de savoirs, construit une image du lieu pour les personnes de l'extérieur mais surtout pour ceux qui sont en train de le vivre. Dans le cas de Granby, nous observons un choix de la part d'*Assemble* d'éviter de parler ou de décrire le projet eux-mêmes (ils choisissent par contre de publier des billets publiés dans les journaux et les médias sociaux sur leur site) mais publient quand même des photos avec des descriptifs concis sur des actions concrètes menées pour faire avancer un projet « communautaire mixte », en créant tout d'abord une fiducie communautaire, ensuite en se focalisant sur les logements à réaménager ensemble, suivi par le réaménagement collaboratif des espaces publics de socialisation et, finalement en ouvrant et co-gérant un atelier de production d'objets de design local, servant en tant qu'une entreprise sociale et solidaire communautaire afin de financer d'autres projets d'intérêt général dans le quartier.⁷³² En plus de l'aspect du langage, un élément de continuité permet d'accorder une pertinence particulière pour les propos pragmatistes de l'expérience esthétique. « L'esthétique se

⁷³⁰ Isabelle PAILLIART, « Des territoires à la territorialisation », 5 octobre 2018, <http://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01900004>.

⁷³¹ « Les Grands Voisins – Fabrique de biens communs », <http://lesgrandsvoisins.org/>.

⁷³² GRANBY FOUR STREETS, « Our Vision », *Granby 4 Streets Community Land Trust*, <https://www.granby4streetsclt.co.uk/read-me>.

propose de la sorte comme une manière de formation *alternative* à la vie postmoderne », remarque par exemple Éric Alliez, « en investissant la sphère relationnelle dans une économie non standard du quotidien vécu. »⁷³³

Les lieux intermédiaires sont certes des ancrages physiques, mais parce qu'ils sont intermédiaires, ils tendent à la délocalisation. Une fois finies les œuvres performatives, elles seront enlevées ou transposées à de nouveaux territoires. Il faudra penser que ce qui reste de ces œuvres est la singularité de leur expérience, des rapports sociaux, des plateformes collaboratives. Parce que l'attention à l'hyper-local et aux micro-dynamiques est certes susceptible de faire émerger des sentiments d'appartenance au territoire mais a semblé aussi inciter des affinités entre les habitants et de l'enthousiasme pour des projets similaires. Comme le propose D. Martouzet, l'espace-temps paraît avoir donné l'occasion de tester le goût d'un idéal de dynamiques collaboratives et de développer des rapports affectifs entre les sujets faisant partie de cette œuvre performative.⁷³⁴

9.2 Art, esthétique et performativité : Une mise en scène quotidienne

Si l'art en soi devait se limiter à une certaine « absence de fonction »⁷³⁵ ou un certain désintéressement, l'expérience esthétique (artistique ou non artistique), par contre, a une utilité, elle est productive et performante. Pour Dewey, plus qu'adhérer à l'idée d'utilité, il s'agirait d'adhérer à la notion de *continuité* de l'expérience, ce qui est un des postulats essentiels de sa vision pragmatiste. Le pragmatisme deweyien tente d'argumenter contre une conception étroite de l'utilité, réduite à la nécessité. Sa défense de la continuité entre l'art et la vie fait partie d'une argumentation qui explique comment le système de production contemporain a pour tâche de séparer l'esthétique et le pratique ou le fonctionnel.⁷³⁶

⁷³³ Éric ALLIEZ, « Post-scriptum sur l'esthétique relationnelle : capitalisme, schizophrénie et consensus, Abstract », *Multitudes*, 34, 1 septembre 2008, p. 121-125.

⁷³⁴ Denis MARTOUZET, *Le projet fait les acteurs: Urbanisme, complexité, incertitude*, Presses universitaires François-Rabelais, coll.« Perspectives Villes et Territoires », 2018.

⁷³⁵ Selon la phrase d'Adorno : « [...] la fonction de l'art dans ce monde totalement fonctionnel est son absence de fonction ». Adorno, T.W. *paralipomena, Théorie esthétique*. p. 444 cité par C. FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey...*, *op. cit.* p. 299.

⁷³⁶ J. DEWEY, *Art as experience...*, *op. cit.* p. 34.

S'interroger sur le fonctionnement de l'art invite à observer la *praxis* même de l'art et à pointer le fait que les différentes œuvres d'art ne sont pas faites de la même façon : des peintures, des films, des poèmes, des sculptures ou bien des *happenings* mettent en jeu des symboles différents portant sur les matériaux ou les *substances* qui les composent. Chaque système de symboles a son fonctionnement et ses interprétations propres. La lecture de l'œuvre d'art, serait une activité qui nous rapproche des origines, de sources naturelles, de la nature de l'homme, de réalités qui seraient autrement difficiles à percevoir, selon Paul Klee,⁷³⁷ retours aux sources qui peuvent être aussi sources de savoirs et de connaissances. L'art fonctionne ainsi de cette manière, parmi d'autres, en nous faisant retourner aux sources, en nous mettant en lien avec nous-mêmes, aussi bien qu'avec les autres. Limiter la création artistique à l'ornemental, c'est oublier l'idée que la création est un langage. En élargissant le champ de l'art à des activités de la vie quotidienne, on élargit les façons dont l'art fonctionne, on fait re-signifier les cadres de référence de ce qui peut être art, on crée différentes significations et univers symboliques. L'art comme mécanisme créateur de symboles pour les analytiques constitue également un moyen de contrecarrer l'automatisme quotidien. L'effet déconcertant de l'expérience artistique contrebalance l'aliénation provenant de l'activité routinière et économique.⁷³⁸

Si on tentait de détecter une recette pour expliquer le fonctionnement de l'expérience des *lieux infinis*, elle aurait comme ingrédients principaux l'improvisation, la diversité et l'impermanence accordées comme conditions préalables. Sous ces conditions initiales, rapprocher l'espace requiert de concevoir et de mettre en place des routines d'ensemble : « c'est une architecture de la présence et du quotidien, pratiquée de manière collective et en interface avec d'autres métiers, qui doit d'abord nous permettre d'habiter le site, et former le socle initial d'accueil des autres fonctions et groupes sociaux». ⁷³⁹ L'occupation temporaire peut se penser donc comme une mise en scène, établie par ces *ambianceurs* pour instituer des

⁷³⁷ L'art rend visible ce qu'il est difficile d'appréhender. P. KLEE, « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ».

⁷³⁸ V. B. ŠKLOVSKIJ et R. GAYRAUD, *L'art comme procédé*, Paris, Allia, 2008.

⁷³⁹ Yes We Camp ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places?*, B42. Institut Français, 2018. p. 224

rapports inédits à cet espace-temps, tenter de mettre en marche un rythme quotidien susceptible de réveiller des sensibilités au lieu et de créer un affect ou une émotion. Mais retravailler en continu cette mise en scène et se questionner sur ses modalités de fonctionnement en termes de la dynamique interne du groupe s'avère également nécessaire.

9.2.1 La fonction pragmatique de la non-séparation du travail et du plaisir au sein de nos tiers-lieux intermédiaires

Dewey questionne donc la séparation entre labeur et plaisir, entre le jeu et le travail. L'agir libre, imaginatif ou spontanée qui s'oppose à l'agir laborieux, planifié et nécessaire est une conception socio-historique. La séparation entre le travail et le plaisir ou le jeu est liée aux conditions historiques qui ont mis à part le travail laborieux et inintéressant des classes pauvres et les activités plaisantes.⁷⁴⁰ Une activité qui est faite pour le plaisir a comme fin l'activité elle-même. La satisfaction d'accomplir l'activité est sa fin, l'effort de la tâche et le résultat se mettent en continuité dans la pensée deweyenne. La séparation du moyen (le labeur) et de la fin (la satisfaction) est absurde pour Dewey, parce qu'elles sont liées et dépendantes l'une de l'autre. La dissociation n'est simplement pas économique. Valoriser exclusivement la fin rendrait les moyens inappropriés (soit trop d'efforts ou pas assez) pour la fin souhaitée (l'effort dépasse la satisfaction souhaitée ou n'est pas assez pour le résultat voulu). Une fin accomplie est toujours le résultat d'une coordination de moyens. « L'appréciation des moyens, dans l'agir, ne peut pas être séparée sans artifice de la *valorisation* des fins »⁷⁴¹, explique Charles Floren. Si l'action créative/artistique/esthétique est une des seules qui soit véritablement libre dans sa créativité, authentique car révélant l'individualité du créateur, et en même temps plaisante, elle pourrait aussi bien être la référence de l'agir ultime, « un agir pleinement accompli, parfaitement et simultanément individuel et social »⁷⁴²

⁷⁴⁰ « Les activités, à mesure qu'elles se compliquent, gagnent en signification en accordant une plus grande attention aux résultats spécifiques obtenus. » Notre traduction de J. DEWEY, *Experience and Nature*, Dover Publications, coll.« Dover Books on Western Philosophy », 1958. p. 331.

⁷⁴¹ Charles FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey...*, *op. cit.* p. 633.

⁷⁴² *Ibid.*

Les œuvres des Grands Voisins ou de Granby n'oublient ni le travail requis pour les construire et les maintenir, ni leur interaction avec leur public, ni le plaisir de l'accomplissement créatif et du processus de production, tous ces éléments de la vie quotidienne s'articulent dans l'expérience de ces lieux. La non-séparation du travail et de vie renforce aussi la qualité de l'expérience de l'*altérité*, questionne une autre séparation du strictement esthétique avec le strictement fonctionnel et considère l'interaction de l'œuvre avec son public comme un aspect central de l'œuvre. La logique de productivité est questionnée : est recherchée une sorte de productivité par l'esthétique de la dynamique collaborative, et par l'esthétique de l'expérience de collaboration créative de la part du public-usager et de cohabitation.

Les conditions de travail et de cohabitation au sein des projets de Granby et les Grands Voisins rappellent l'idée de Dewey sur la continuité de l'expérience de travail et du plaisir. Ces conditions, conditions de vie assez inédites jusque-là dans le domaine de l'urbanisme, font preuve d'une expérimentation particulière de valorisation des moyens et des fins qui suscitent l'esthéticité de l'expérience : une attention précise, aux détails, aux moyens pour accomplir les activités de réaménagement et d'entretien des lieux, sachant que les ressources matérielles sont réduites et qu'ils travaillent dans une période limitée de temps mais non déterminée. La finalité était pourtant définie, ce qui a fait que la tâche, sans doute laborieuse, s'est fait consciemment, soigneusement et s'est planifiée, mais pas complètement afin de pouvoir rester flexibles et d'ouvrir la possibilité pour la main d'œuvre bénévole et pour tous ceux qui pouvaient s'y intéresser de participer à la construction du lieu. Le choix de mélanger les conditions de travail et de vie a été en partie nécessaire, en raison de la limite de ressources économiques, mais aussi du choix de valorisation d'autres types de ressources, de nécessités de faire avec le temps des personnes et avec la créativité des dynamiques collaboratives. Ceci non seulement pour le projet spécifique, mais aussi comme modèle qui pourrait se reproduire. De cela J. Zask parle lorsqu'elle décrit le projet des Grands Voisins comme portant un modèle de dépassement du modèle fonctionnaliste⁷⁴³, un modèle qui permet de hausser le potentiel de réalisation du lieu et de l'utilisateur. La non-séparation est en partie un choix créatif des

⁷⁴³ Joëlle ZASK dans *Ibid.* p. 95.

collectifs de *Yes We Camp* et *Assemble*, qui se projettent dans un travail de prospection dans leurs propres domaines, et qui attachent une attention principale au temps de construction d'ensemble et non aux matériaux ou au design physique des espaces.

En même temps que des structures se mettent en place au sein du groupe, les participants essaient de ne pas s'enfermer dans une stricte normativité de fonctionnement. En entretien, les membres de *Yes We Camp* et Plateau Urbain aussi bien que ceux d'*Assemble* et Al Borde, par exemple, insistent sur le fait qu'ils ne prétendent pas devenir une autorité ou une institution dans la matière d'occupation et de gestion des espaces urbains temporaires. Des rotations de rôles, des formations, des services et échanges par le biais d'une monnaie-temps, des ateliers partagés et d'autres actions qui sont menées afin de garder le plus possible d'horizontalité au sein des collectifs.⁷⁴⁴ Partager la responsabilité du lieu est une mission du collectif pour son fonctionnement interne mais aussi pour le fonctionnement général du lieu. L'œuvre doit rester performative le plus possible, afin de pouvoir *affecter*. Le quotidien, qui pour Lefebvre « traverse toute aliénation et fonde la désaliénation »,⁷⁴⁵ est cette mise en scène continue qui affirme l'identité du lieu comme *permettant*. L'agencement quotidien est fait pour s'ajuster à des défis qui apparaissent sur la marche, de fuseler le fonctionnement du « lieu autorisant » sans trop le déterminer.

Les modes de vie et de travail de nos cas peuvent évoquer les modes de vie et de travail des troupes de théâtre militant, activiste et politique des années 1960 et 1970. Les modes de vie de la troupe du théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal, par exemple, se jouaient plus que dans la scène, dans la quotidienneté de la troupe. La vie collective de la troupe se joue dans son lieu de travail, qui se nourrit au fur et à mesure qu'ils développent leur création est parfois plus intéressant pour l'étude de l'expérience, que la création même. Le partage d'une quotidienneté au sein de la troupe constituait une partie importante de sa force créative. Le projet de théâtre de Dario Fo, qui formulait des questionnements et des critiques politiques dans un sorte de théâtre radical, concentrait des grands efforts de recherche dans la

⁷⁴⁴ Luc GWIAZDZINSKI, « Chronotopies. L'événement et l'éphémère dans la ville des 24 heures », *BAGF*, 86-3, 2009, p. 345-357.

⁷⁴⁵ ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places?...*, *op. cit.*

quotidienneté. Les rituels du collectif de théâtre, le fait d'avoir un *lieu* et des moments spécifiques pour l'interaction et la création de rapports d'amitié entre les acteurs faisait partie de leur *performance*. De manière similaire, les rituels de nos collectifs d'étude font partie de la *performance* qui se met en scène dans le lieu. Le rituel est aussi important de noter comme partie de l'identité et de la cohésion du groupe. Comme le décrivent Eyerman et Jamison dans leurs études sur la musique dans les mouvements sociaux, le rôle du rituel de création de musique contribue à créer un lien émotionnel et presque physique avec le groupe et la cause.⁷⁴⁶

Ainsi comme le travail, dissocié du plaisir et du sens pour l'individu, entraîne des logiques de travail et de production (des moyens) séparés de ses fins (le bonheur, l'accomplissement, le plaisir, le sens), une logique finalement anti-productive et une relation individu-environnement est également insalubre et non durable, on est en train de la découvrir actuellement. L'œuvre d'art ne peut se dissocier du travail requis pour la créer ni de son interaction avec le public – c'est cette interaction, on l'a déjà spécifié, qui en fait une œuvre. Les moments d'expérience les plus plaisants de la vie sont des moments qu'on ne vit pas sans travail. L'agir doit être créatif parce qu'on n'a pas toujours tous les moyens à sa disposition pour atteindre les fins qu'on se propose. On l'a vu dans notre description de l'expérience, c'est l'enquête et la résistance aux obstacles qui rendent possible l'accomplissement d'une expérience, un principe qui applique aussi au processus d'individuation ou de construction du soi. Se confronter à des résistances et réussir sont les conditions de l'expérience (esthétique ou non) et de l'individuation. L'accomplissement qui vient de surmonter des obstacles ne peut être qu'esthétique, parce qu'il est source de plaisir et de sens. L'art ne peut pas se séparer du sentiment esthétique, un sentiment achevé et total, comme l'expérience ne peut pas se séparer de la vie et de ses obstacles – individuels ou environnementaux. Dewey percevait le défaut de l'art pour l'art, car un art autonome et sacralisé perd ses facultés intrinsèquement sociales.

⁷⁴⁶ Ron EYERMAN et Andrew JAMISON, *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, New York, NY, Cambridge University Press, 1998.

9.2.2 *Émancipation esthétique dans l'ordinaire : Le non-art et les pratiques contemporaines d'esthétisation de l'expérience quotidienne*

Dans toute son œuvre, Dewey nous incite à réconcilier l'esthétique/artistique avec notre expérience quotidienne, qui est la base de toute expérience. Le pragmatisme fait de l'art un ensemble de symboles, de signes, d'objets et d'espaces, de gestes et d'interactions participant à des processus de construction sociale à une échelle micro et, de plus en plus, par des acteurs provenant de domaines autres que le monde de l'art. La conversation de l'ample notion de l'art et du comportement esthétique – comme toute conversation quotidienne – est une conversation provoquant des émotions, improvisée, partagée, co-construite et vécue comme une expérience. Faire du sensible et de l'ordinaire la base du plaisir et du sentiment esthétique renforce et amplifie le sentiment et l'appétit esthétique. Par le biais notamment de la théâtralité de la quotidienneté, les rapports au quotidien, les réunions d'équipe (bénévoles inclus), les instruments de coopération, de partage de temps de travail et de construction, notre corpus fait appel à cette réconciliation pour l'expérimentation et l'expérience de moments esthétiques dans la vie quotidienne au sein d'un espace-temps commun. Revenir sur des espace-temps de culture partagée, de production artisanale et de création et d'appréciation artistique est revenir sur l'argument de Dewey et le prolonger sur le questionnement plus ample de configuration de cadres de vie urbaine.

Selon R.K. Sawyer, le côté *performatif*, une partie centrale de l'esthétique de Dewey, se constitue dans les actes, les gestes et les discours de la vie quotidienne – l'œuvre d'art ne constitue pas l'objet d'art mais l'interaction entre l'objet et le sujet récepteur –, le tout faisant partie du processus esthétique. Pour Erving Goffman, l'aspect théâtral de la vie ordinaire consiste à représenter l'individualité de chacun dans son environnement social. Les relations qu'on entame avec les autres se font dans une sorte d'*improvisation*, où l'on s'adapte les uns aux autres, on contourne les obstacles de communication pour arriver à s'entendre. Le ballet quotidien (expression de l'urbaniste Jane Jacobs) est une mise en scène constante, une situation de rencontre d'individualités, on adopte des *personae*⁷⁴⁷ pour traiter les autres non

⁷⁴⁷ E. GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Editions de Minuit, coll.« Collection le sens commun », 1973. p. 249 – 253.

sans pratiquer l'introspection sur nous-mêmes dans chacun de nos choix. On n'est pourtant pas seulement un masque lorsqu'on interagit avec les autres ; on s'adapte dans un processus d'individuation continu. Goffman admet qu'il y a un art de jouer son propre rôle. Notre quotidien requiert de nous de jouer en improvisant et en trouvant des solutions créatives à nos propres enquêtes et devant les obstacles.

Nous « performons » d'une certaine façon dans notre quotidien et nous agissons de façon imaginative dans l'espace-temps⁷⁴⁸ de notre environnement. Yuriko Saito, prolonge l'argument de Dewey en commentant la façon dont nos choix quotidiens sont aussi l'objet de considérations esthétiques : le choix de nos tenues, la décoration de nos espaces de vie, par exemple. Y. Saito critique cependant Dewey car, malgré un discours sur la continuité de l'expérience, distinguer des expériences esthétiques comme des moments d'exception dans le flou de l'expérience revient de fait à interrompre cette continuité. Saito propose de desserrer cette exceptionnalité en prenant en compte les décisions esthétiques que nous opérons dans notre quotidien, telles que le décor de nos espaces, et nos choix de tenue. On trouve au demeurant important de souligner que c'est notre bagage d'expériences esthétiques qui nous permet de faire des choix à tonalité esthétique dans notre quotidien. Notre conception du monde est affectée par ce qu'on a vécu auparavant de façon esthétique.⁷⁴⁹ C'est dire qu'une expérience esthétique, conçue comme une, articule bien des éléments de la vie quotidienne.

Alistair Hudson, directeur du Middlesbrough Institute of Modern Art et membre du jury qui a primé la participation du collectif Assemble dans le projet de Granby 4 Streets, discute aussi amplement de la compréhension de l'esthétique comme processus totalisant de transformation pouvant porter sur tous les aspects de la vie quotidienne, depuis la vie politique et économique jusqu'aux aspects les plus banals de la vie privée. À cet égard, il considère que l'expérience esthétique fait partie d'un cadre écologique large. « Toute activité

⁷⁴⁸ John DEWEY, *Art as experience...*, *op. cit.* p. 303 – 307.

⁷⁴⁹ Voir Yuriko SAITO, *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, coll.« Oxford scholarship online », 2007. Et M.C. BEARDSLEY, *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing Company, 1981.

a bien un caractère esthétique quelle que soit sa destination ou sa fin. »⁷⁵⁰ Des qualités esthétiques existent partout dans l'expérience ordinaire. L'esthétique de l'ordinaire ne veut pas dire qu'on fait toujours une expérience esthétique des affaires mondaines mais que, lorsque ces choses sont le résultat d'un « agir individuel », elles peuvent devenir esthétiques. Cette logique tient compte de l'idée que l'épanouissement personnel peut se trouver dans des actes qui sembleraient mondains. L'esthétique relationnelle et l'art conceptuel, par exemple, prétendent exposer ou extraire des détails inattendus ou extraordinaires des affaires du quotidien en nous apprenant à regarder différemment. Le situationnisme a tenté de faire de même, en brouillant la distance entre la création artistique et la vie ordinaire, et en créant une situation de création co-construite, un détournement de la situation normale artiste et spectateur.

Dewey prônait une ouverture pour l'expérience esthétique, dans les deux sens : de ce qui peut être considéré comme esthétique et de ceux qui pourraient accéder à ce type d'expériences. On a compris le lien cognitif résultant de l'expérience esthétique comme possédant un prolongement socio-éthique selon la perspective pragmatiste. Plus nous « performons » esthétiquement, plus nous prenons des décisions esthétiques dans notre quotidien, plus nous aiguïsons nos capacités perceptives, et mieux nous accédons à de nouveaux modes d'individuation qui nous permettront de mieux nous rapporter au monde. L'exercice esthétique est donc une pratique en même temps individuelle, collective et collaborative. Dewey propose une vision large de la notion de l'éthique esthétique pour les questions d'agir citoyen et démocratique. Il ne considère pas la politique de manière restrictive en termes d'élections et de gouvernements seulement. Se considérant militant de la cause de la continuation entre vie quotidienne, art et politique, Dewey réfléchit à la notion de ce qui est *public* en approfondissant sur l'expérience esthétique et les processus d'individuation qu'elle permet d'initier. Si la démocratie est inséparable de l'effort constant

⁷⁵⁰ Robin G. Collingwood, un des philosophes influençant la pensée analytique, présente l'art comme activité de communication nécessaire pour l'humain, en tant qu'individu et en tant qu'être social. L'art est un langage et une activité sociale et collaborative de construction de sens. Ainsi, l'art qui est proche des gens ordinaires est celui qui est *relatable* (familier), proche des émotions authentiques, ressenties par l'humain. R.G. COLLINGWOOD, *The Principles of Art...*, *op. cit.* Collingwood p. 271-278.

pour dégager un horizon de communication à la fois collective et individuelle, alors « l'art sous toutes ses formes est bien le moyen privilégié d'une singularisation active qui renforce le commun loin de s'y opposer. »⁷⁵¹

9.3 L'individuation pour s'attaquer à la réalité : travailler de nouvelles formes de subjectivité pour imaginer des formes de vie collective et des constructions éthico-sociales

Sans appartenir à un mouvement spécifique, cherchant à conserver leur liberté de pensée dans une société contrariée et à échapper à un milieu de l'art happant toutes les nouveautés, les artistes urbains d'aujourd'hui proposent des signes en signifiant que la valeur de l'art éphémère existe aussi dans la trace qu'elle laisse au sein de la mémoire collective.⁷⁵²

Comment se situer individuellement par rapport à cette expérience unifiée qui est celle de l'esthétique ? Comment le fait d'« être en relation » que sous-entend toute expérience esthétique peut-il faire avancer le processus d'individuation qui, comme proposait Dewey, renforce en même temps le commun ?

Dewey ne peut pas imaginer l'apprentissage ou la croissance individuelle sans passer par ce qu'il appelle l'expérience, et c'est ce processus d'expérimentation qui constitue l'individualité.⁷⁵³ L'expérience, on l'a expliqué, assure le fait de corréler le vécu et nos capacités intérieures à des événements extérieurs par le biais de notre imagination. Au moment où l'individu prend part et expérimente par lui-même l'apprentissage, il apporte naturellement les fruits de cet apprentissage à son environnement quotidien. Il participe à la construction de ses connaissances. Le fait de varier les expériences diversifie les éléments de l'individualité et, en variant les moyens et les sources d'exploration du monde extérieur, un individu peut changer.

⁷⁵¹ Charles FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey...*, *op. cit.* p. 675.

⁷⁵² Elva ZABUNYAN, *L'espace urbain, lieu artistique alternatif?* dans J. MORIZOT et R. POUIVET, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art...*, *op. cit.* P. 453

⁷⁵³ Joëlle ZASK, « Le public chez Dewey : une union sociale plurielle », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 15, 1 décembre 2008, p. 169-189.

« Somatique, rythmique et relationnelle »⁷⁵⁴ comme elle est, l'expérience esthétique permet de dépasser la passivité spectatrice et aurait ainsi une capacité fonctionnelle et créatrice. Nous appliquerons cette idée à nos cas d'étude, dont nous pensons leur dynamique interne, aussi somatique, rythmique et relationnelle comme portant un certain potentiel de transformation. Nous avons déjà avancé que l'expérience esthétique, dans sa complétude et son pouvoir enrichissant aussi bien que par son caractère cognitif, a une fonction critique qui, pour Dewey, a forcément des conséquences sociopolitiques.

9.3.1 L'individuation comme série de transactions

L'individuation en tant que processus, comme l'expérience, est essentiellement une quête à résoudre, un processus continu d'adaptation à l'environnement et de réponse à des résistances multiples, aboutissant à la fin à une émancipation individuelle. Que, pour Dewey, l'expérience relie nos interactions à notre environnement direct, qu'il soit physique ou social, permet à Joëlle Zask d'en parler comme d'« un cours d'action à quelque chose qui nous affecte ».⁷⁵⁵ L'expérience comprend des relations ou des « transactions » réciproques dont un grand nombre de facteurs interagissent ensemble lorsque l'homme accomplit des tâches artistiques ou même quotidiennes, ce qui fait de l'être humain un *être-en-relation* et de l'expérience un processus interactionnel, dynamique, organique et jamais passif.⁷⁵⁶ Aussi bien la création que la réception d'une œuvre d'art font partie de l'unité de l'expérience esthétique ; l'esthétique et l'utilité ne sont pas séparables.

Les spécialistes de Dewey défendent la place de la perspective deweyienne en anthropologie de la communication. Le processus esthétique, perceptif et créatif, répond à des conditions pragmatiques de co-construction. L'art et l'expérience esthétique de l'art requièrent des *participants* et c'est parce qu'elle est *interactive* (ou transactionnelle), que l'expérience esthétique est pragmatique. L'approche communicationnelle du courant

⁷⁵⁴ Richard SHUSTERMAN, « The Pragmatist Aesthetics of William James »..., *op. cit.*

⁷⁵⁵ Joëlle ZASK, « Le public chez Dewey »..., *op. cit.*

⁷⁵⁶ John DEWEY, *Art as experience...*, *op. cit.*

analytique s'applique à l'esthétique parce que l'art fonctionne dans un échange et un processus dynamique, commun entre l'auteur et le récepteur.

Aussi bien pour Dewey et Arendt que pour Rancière, le processus d'individuation qui accompagne l'expérience esthétique a une inévitable portée politique. F. Schiller évoque un État esthétique, capable d'harmoniser les besoins sociaux en se focalisant sur le processus d'individuation. « Le goût seul met de l'harmonie dans la société parce qu'il crée de l'harmonie dans l'individu ». ⁷⁵⁷ Dans le contexte pragmatiste d'une pensée du processus, l'interaction, ou pour Dewey encore plus précisément la *transaction*, donne le ton à un environnement démocratiquement propice. Sortie de la pensée darwinienne, l'interaction est « l'idée que la composition des entités reliées dépend de la nature de la relation en jeu et de l'évolution de cette relation. » ⁷⁵⁸ L'individu en interaction avec son environnement participe aux accidents ou aux échanges qui, au fil du temps, sont susceptibles d'apporter des avantages à certains individus et des désavantages à d'autres eu égard à leur environnement. De leur côté, les individus usant des avantages dus à leurs interactions avec leur environnement vont, dans la durée et le biais de leur descendance, transformer l'environnement. Cet environnement changé deviendra alors propice à des interactions et au changement d'autres individus, produisant ainsi des relations transactionnelles. L'évolution apparaît donc comme le résultat de ces accidents ou *transactions* entre les individus et leur environnement – l'un infligeant des changements à l'autre et *vice versa*. Ces transformations changent en continu la façon dont les individus interagissent avec leur environnement. Les idées, les critères moraux, esthétiques ou politiques, les différentes sphères de la société, la science, la nature, l'homme, tout est lié, flexible et en constante évolution.

Les sources d'individuation font sens au niveau collectif pour le pragmatisme. Joëlle Zask explique comment l'acte individuel de création de soi contribue également à

⁷⁵⁷ F. SCHILLER et R. LEROUX, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*., Aubier, coll.« Collection bilingue des classiques étrangers », 1943.

⁷⁵⁸ JOËLLE ZASK, *L'art comme modèle de participation démocratique*, 2016.

« l'intelligence commune »⁷⁵⁹. Avec des répercussions sociales qui caractérisent clairement la vision démocratique de Dewey. L'ancrage politique est un aspect essentiel de l'humain, autant individuel que social. Ainsi, l'émancipation individuelle pour Dewey passe par l'émancipation esthétique aussi bien que par l'émancipation politique.

Revenons à la question que nous posions en début de ce chapitre. Si l'art fonctionne, tel qu'y insistent les pragmatistes, en quel sens fonctionne-t-il ? Dans l'esprit pragmatique et pragmatiste de l'expérience esthétique, qui assigne une utilité cognitive et sociale à l'art, il convient d'interroger l'efficacité du *fonctionnement* des œuvres, c'est-à-dire, la façon dont elles agissent selon un processus. Adorno défendait que le plaisir esthétique de l'art ne soit pas isolé et ne constitue pas un obstacle à sa fonction sociale, il propose même qu'il la facilite.⁷⁶⁰ Réunir l'art et l'esthétique avec la vie avec des propos éthiques pourrait rapprocher le pragmatisme de Dewey d'un certain platonisme. Ce serait sans doute oublier qu'il tente de ne pas tomber dans une instrumentalisation de l'art en lui attribuant des valeurs morales ou idéologiques conformes à un agenda politique. Afin d'éviter un faux moralisme et de réduire le discours sur l'harmonie et l'esthétique à des choix sociopolitiques⁷⁶¹, les pragmatistes avertissent de la différence entre la fonction que l'art pourrait avoir (du côté performatif, quant à ce que l'expérience de l'art fait⁷⁶²) et l'instrumentalisation (lire *manipulation*) de l'art selon un agenda sociopolitique. Rappelons également le long débat au XXe siècle entre les partisans de l'art pour l'art et ceux de l'art qui se rapproche à la vie. La discussion sur l'inutilité et la fonctionnalité de l'art suppose de regarder l'expérience esthétique comme une expérience aussi bien individuelle que partagée. « Comprendre réellement de ce qu'est l'utile

⁷⁵⁹ Joëlle ZASK, « Individualité et culture, de Boas à Dewey. À propos des liens entre pragmatisme et anthropologie culturelle », *SociologieS*, 23 février 2015, <http://journals.openedition.org/sociologies/4966>.

⁷⁶⁰ Il est important de distinguer entre l'utilité de l'art et son instrumentalisation à des fins politiques, sociaux, même si l'intention est noble. Adorno, T.W. *paralipomena, Théorie esthétique*. p. 444 cité par Charles FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey...*, op. cit. p. 299.

⁷⁶¹ Dewey cite les régimes totalitaristes européens de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Stéphane BASTIEN, « John Dewey, L'art comme expérience, Oeuvres philosophiques III », *Revue canadienne d'esthétique*, 13, te 2007, http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_13/recension/Bastien.html.

⁷⁶² Marie-Dominique Popelard, *Ce que fait l'art. Approche communicationnelle*, op. cit.

à quoi l'on oppose naïvement les actions libres et désintéressées »⁷⁶³. L'expérience esthétique, active et productive, fait partie du continu de l'expérience quotidienne. L'expérience esthétique d'une œuvre d'art se noue avec l'expérience de l'artiste et du public récepteur, selon Dewey.⁷⁶⁴ L'œuvre d'art a ce caractère collectif d'être une création en contexte social, H.R. Jauss le travaillera dans *Pour une esthétique de la réception* (1978). Elle ne peut pas être enfermée dans une bulle autonome parce qu'elle prend source dans les événements de la vie quotidienne, elle est produit de son contexte⁷⁶⁵; l'expérience esthétique ne peut pas se séparer de sa fonction sociale ni pratique.

9.3.2 De la subjectivité à l'intersubjectivité : L'expérience esthétique comme pratique interactionnelle, collective, éthique

Comme ouvrier « qualifié » de la post-production du « tout culturel », l'artiste ne cherche pas tant à réveiller des consciences aliénées qu'à proposer des dispositifs « aptes à faire bifurquer la subjectivité »⁷⁶⁶.

Si l'on peut dire que l'expérience est toujours sociale, c'est que même ce qui est vécu de façon individuelle s'interprète avec ce qui est vécu dans un contexte social. Aussi dans sa dimension sociale, l'expérience est interaction et s'appuie sur des affects. Les expériences vécues se mettent en relation avec d'autres expériences mais aussi avec les expériences des autres individus, qui les valident, les confirment et les partagent, toujours dans un jeu d'interactions entre l'individu et son contexte.⁷⁶⁷

Plusieurs théoriciens de l'art et de l'esthétique, parmi lesquels N. Bourriaud,

⁷⁶³ Nelson GOODMAN, *Manières de faire des mondes...*, *op. cit.* cité par J. MORIZOT et R. POUIVET, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art...*, *op. cit.* p. 626.

⁷⁶⁴ John DEWEY, *Art as experience...*, *op. cit.* p. 31.

⁷⁶⁵ H.R. JAUSS et C. MAILLARD, *Pour une esthétique de la réception...*, *op. cit.*

⁷⁶⁶ Sébastien BISET, « Dépolitisation de l'art et pratiques de responsabilisation : quand le désengagement artistique appelle la tactique de l'usage », *Marges. Revue d'art contemporain*, 09, 15 novembre 2009, p. 36-50.

⁷⁶⁷ François DUBET, *L'expérience sociologique*, LA DECOUVERTE, coll.« Repères », 2010. p. 91 -109.

prescrivent l'expérience esthétique comme un outil rendant possible diverses potentialités de subjectivité. Cité amplement, Hans-Georg Gadamer soutient que le spectateur d'une œuvre d'art s'implique dans un processus de *jeu* proposé par l'œuvre d'art. Le processus de subjectivation prend en compte une combinaison d'éléments provenant de la biographie du sujet et de sa culture aussi bien que de ses expériences passées. Les rencontres avec l'art ne sont pas isolées, elles font partie d'un processus de construction du sens dans l'histoire autant individuelle que de l'œuvre d'art même. La *fusion d'horizons* dont Gadamer parle correspond au croisement des conceptions historiques du sujet spectateur de l'art et de celles du créateur de l'œuvre. Ainsi, la notion de subjectivité entre en jeu, se présentant comme « une expérience paritaire de soi [mais] soustrait au social » dans les rangs de la sociologie.⁷⁶⁸ La subjectivité est une représentation du soi, une « prise de conscience par l'individu de ses représentations et de sa relation au monde. »⁷⁶⁹ La subjectivité, prise en compte comme un processus de construction du soi, perception et réflexivité – et personnelle et collective – y participent.

La praxis écosophique et l'art

Intérioriser le vécu nous rend capables de saisir la vie collective,⁷⁷⁰ dans une expérience politique, mais cette dénomination rencontre des paradoxes liés à ce qu'on considère qui peut signifier l'action politique⁷⁷¹, et de nouvelles subjectivations – ou même *dés*subjectivations – sont mises en avant par les philosophes Deleuze et Guattari, qui suivent en cela ce que disait déjà Jean-Paul Sartre. Les textes provocateurs et de veine anarchiste de Gilles Deleuze et Félix Guattari mobilisent des termes et des idées renouvelées qui entendent

⁷⁶⁸ Martuccelli, Danilo *Les Grammaires de l'individu*. Gallimard. 2002 p. 437 cité par Marie-Madeleine Bertucci, « La notion de sujet », *Le français aujourd'hui*, 2007, n° 157, n° 2, p. 11-18.

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ Jean-Paul SARTRE, Michel KAIL et Raoul KIRCHMAYR, *Qu'est-ce que la subjectivité?*, Prairies ordinaires, coll.« Collection Essais », 2013.

⁷⁷¹ « [...] l'évidence de la politique réside alors dans son assimilation [...] dans l'infrastructure économique ». Les subjectivités qui se produisent dans la « machine capitaliste » sont déjà assujetties au paradigme du *capital* et de la privatisation. C'est ainsi que Deleuze et Guattari convoquent des nouvelles formes de subjectivation. G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*, *op. cit.*

remplacer les formes classiques de penser et de défendre l'anarchisme. De grandes notions comme le libéralisme, le socialisme, le communisme, pour Guattari, sont des termes dont la représentation change en continu de génération à génération. « Il y a, on peut dire à l'échelle planétaire, une plongée chaotique des anciens cadres de référence idéologiques, sociaux »⁷⁷², affirme Guattari. Le philosophe dirige d'ailleurs notre attention vers de nouvelles formes de subjectivation. Son effort consiste à *dénaturaliser* la subjectivité, à la détrôner de façon à pouvoir la « *capter, enrichir et réinventer* ». Pour faire cela, il suggère de l'étendre au-delà de l'individu et de la mettre au niveau de la collectivité. Par peur de tomber dans « l'abandonisme social post-moderne »⁷⁷³, le processus de subjectivation est celui qui est d'abord questionné dans la théorie de Guattari. La subjectivité doit aller à la rencontre de la collectivité, ensuite elle doit rencontrer différentes couches de perception, l'*hétérogénéité* étant le mot clé. La subjectivité d'un individu se détermine ainsi par contact et par association à d'autres subjectivités, individuelles et collectives. Les symboles et significations s'intègrent subséquemment dans l'expérience personnelle et contribuent bien au processus d'individuation. Les rapports sociaux et à l'environnement fournissent ainsi des éléments qui complètent le processus de subjectivation individuelle. « Ce qui importe, c'est notre capacité de créer de nouveaux agencements au sein du système d'*équipements collectifs* que forment les idéologies et les catégories de la pensée, création qui présente de nombreuses similitudes avec l'activité artistique. »⁷⁷⁴ Bourriaud remarque que « la subjectivité guattarienne fournit ainsi à l'esthétique un paradigme opérationnel, qui se voit en retour légitimé par la pratique des artistes des trois décennies ».

⁷⁷² Kuniichi UNO et Félix GUATTARI, « Entretien : Chaosmose, vers une nouvelle sensibilité », *Inter : Art actuel*, 72, 1999, p. 18-21.

⁷⁷³ Similairement au pragmatisme de Dewey, Guattari croit aussi en la capacité de renforcement du sentiment de communauté par le biais de l'activité artistique. De par ses qualités inventives, l'activité artistique augmente nos capacités de résoudre des problèmes structurels et de désintégrer ou de réintégrer des structures qui sont déjà mises en place. F. GUATTARI, *Chaosmose*, Editions Galilée, coll.« Collection l'Espace critique », 1992. p. 23. Certains liens entre les dialogismes de Dewey et ceux de Deleuze et Guattari sont tracés dans l'article de Clancy SMITH, « Stratification and Social Psychology : A Deleuzian Reading of Pragmatic Habit Formation », *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 93-1/2, 2010, p. 49-62.

⁷⁷⁴ Nicolas BOURRIAUD, « Le paradigme esthétique (Félix Guattari et l'art) »..., *op. cit.*

Guattari invite à reformuler notre manière de connaître et de nous rapporter au monde. Récupérant les idées des personnes engagées dans des partis écologistes, qu'il considère comme exprimant un nouveau type de militantisme, il objecte quant à la façon dont les rapports à l'environnement direct, aux réalités sociales et économiques et aussi aux processus personnels de création de sens se pensent souvent de façon séparée dans les luttes écologiques. Alors que certains auteurs, tels que Gilles Clément, parleraient de l'écosophie en termes éthico-politiques,⁷⁷⁵ Guattari, par contre, considère l'écosophie comme une question fondamentalement liée à l'intersubjectivité esthétique. Il prescrit donc de soumettre la pensée écologique à un rapport de subjectivité, comprenant les intérêts écologiques aussi bien que les intérêts sociaux et individuels.⁷⁷⁶ Une séparation de ces aspects rendrait les efforts écologiques incomplets, moins efficaces.

Pour certains auteurs, l'esthétique, l'art et l'engagement éthico-moral, sociopolitique, écologique, scientifique ne sont pas dissociables. Dewey considérait qu'il n'y avait pas de différence essentielle entre les questions que posent les choix éthiques, moraux ou esthétiques et celles qui ont une signification et une portée plus directement cognitives. « On ne voit pas alors comment l'on pourrait en exclure les relations esthétiques [de l'engagement écologique] en tant qu'elles contiennent des qualités plastiques dans les formes que nous devons *choisir* et non vivre passivement ». ⁷⁷⁷ Une représentation d'un certain objet invite à penser à la nature même de cet objet. Il est clair qu'il existe pour Guattari un rapport systémique entre l'objet et sa représentation.

Concevant l'art comme un matériau vivant, préfigurant et dévoilant des modalités de perception, le pari de Guattari (comme celui de Dewey) pour de vrais changements durables concerne alors des pratiques artistiques, des actions tactiques ou des dispositifs esthétiques qui vont faciliter de nouvelles formes de subjectivation, permettant aussi de penser et d'effectuer l'engagement différemment. Le paradigme esthétique est aussi épistémique, où

⁷⁷⁵ Charles FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey*, op. cit.

⁷⁷⁶ S. NADAUD et F. GUATTARI, *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, Nouvelles Editions Lignes, 2018. p. 98.

⁷⁷⁷ Jacinto LAGEIRA, , *L'art environnemental* dans J. MORIZOT et R. POUIVET, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art...*, op. cit. p. 163-165.

l'affect et la raison, objet et sujets, se conjuguent ensemble et l'artiste est pensé comme opérateur de sens plutôt que comme pur créateur. Cette vision de l'artiste médiateur qui sort de sa tour d'ivoire a dérivé graduellement vers la dématérialisation de l'œuvre d'art. La pratique artistique-écosophique, ainsi que la prescrit Guattari depuis son paradigme esthétique de la subjectivation, s'engage alors sur trois dimensions de la conscience humaine : l'environnementale, la sociale et la mentale.⁷⁷⁸ Une pratique qui mettrait au centre l'humain et sa relation avec la nature (en autres mots, son environnement direct, qu'il soit naturel ou social), se construit sur des intentions d'intervenir dans le réel à partir de bases analytiques, éthiques et également esthétiques.

C'est ainsi que nous pensons aux projets de notre corpus, d'ailleurs. C'est aussi cet argument de Guattari qui affirme l'artificialité des projets comme celui des Grands Voisins et de Granby 4 Streets. L'engagement social souhaité par les porteurs de ces lieux est une des missions manifestes, s'observant non seulement dans la façon dont ils sont construits (amplement avec de la participation bénévole) mais aussi dans la façon dont ils essaient de garder les dispositifs et les activités ouvertes à un spectre ample de types de public, facilitant un programme d'événements gratuits ou à des prix accessibles, pour des publics de tous âges, et incluant d'abord les résidents locaux (y compris les résidents d'urgence dans le cas des Grands Voisins) dans le programme d'activités de réhabilitation, de maintien et de détente dans le lieu. Un engagement environnemental est manifeste lorsque ce type de projets font le choix d'utiliser un maximum de ressources de récupération et de faire leurs propres équipements avec le moins de matériel neuf possible, lorsqu'ils s'engagent dans des activités de permaculture et d'agriculture urbaine et organisent des activités (workshops, conférences, débats) autour du développement durable, sans oublier que l'initiative même de réactiver un lieu abandonné dans la ville montre déjà un intérêt consistant à remettre en valeur les ressources disponibles en utilisant une dynamique d'économie circulaire, sociale et solidaire. Enfin ce type de projets travaille sur la dimension mentale d'une façon assez subtile, en construisant une ambiance agréable, accueillante, conviviale, confortable, donnant des choix à l'usager, soit de participer dans l'activité soit juste de passer et de rester spectateur.

⁷⁷⁸ Félix GUATTARI, *Les trois écologies*, Galilée, coll.« Collection L'Espace critique », 2008.

La perspective écosophique se transforme en une approche très pragmatique de détermination des champs de possibilité à partir de toutes les formulations qui jusque-là ont façonné le monde. Guattari décrit un effet de ritournelle de l'art, qui arrive à un certain moment à se décanter dans la vie quotidienne. L'individu l'intègre dans son monde intérieur. Le caractère écologique de l'esthétique lui donne une certaine scientificité, uniquement au sens où il se rapproche du système et de l'ordre organique de la nature, en constante évolution et réunissant un contraste de forces quantitatives et qualitatives. La pratique artistique voire esthétique est donc un auxiliaire essentiel dans les processus de subjectivation utiles pour adopter une pratique écosophique – c'est-à-dire donc une pratique consciente de la jonction éthico-politique entre des préoccupations environnementales, des rapports sociaux et un processus personnel d'individuation. Enfin, une éthique politique par l'esthétique s'entrevoit dans la théorie guattarienne : « [...] la question de la question pragmatique doit être posée : quelque chose est possible, il est nécessaire et urgent de construire de nouvelles pratiques. [...] Le but n'est pas d'ériger une perspective consciente, programmatique, mais de développer une perspective de créativité sociale, d'hétérogénéité des systèmes de valeur, qui permette de construire autre chose qu'une économie de marché – ou alors une multiplication de marchés. »⁷⁷⁹ Qualifiée donc « d'emblée politique », l'expérience esthétique de certaines actions *micropolitiques* se pense comme un outil de *praxis* écosophique. La perspective écosophique verrait donc l'utilité *ultime* de l'esthétique dans les réalités de l'économie du marché.

L'intersubjectivité dont il s'agit ici est celle qui travaille les expériences collectives parce que bien des expériences se vivent dans le même espace-temps que celui d'autres individus. Il existe aussi des expériences conjointes qu'on vit avec d'autres lors d'une situation collaborative. « Les pratiques esthétiques et les communautés critiques [voir p. 179] sont les deux faces d'un processus historique et social, herméneutique, d'où émergent des normes communes et où les pratiques et communautés sont elles-mêmes continuellement co-constituées. »⁷⁸⁰ Elles concernent d'abord des pratiques qui touchent toute la gamme

⁷⁷⁹ K. UNO et F. GUATTARI, « Entretien »..., *op. cit.*

⁷⁸⁰ F. HALSALL, J. JANSEN et S. MURPHY, *Critical Communities and Aesthetic Practices: Dialogues with Tony O'Connor on Society, Art, and Friendship...*, *op. cit.* p.56.

d'activités et d'intérêts humains et qui impliquent des points de vue, mais aussi des valeurs et des normes qui ne sont pas forcément fixes, et dont la validité peut varier selon la communauté. Ces valeurs et pratiques sont prises de façon autonome et contextuelle et ne sont pas d'ordre universel. « La communauté ne peut exister dans l'accomplissement d'expériences [individuelles], de la même façon que l'expérience ne peut exister sans être, dans une certaine mesure, commune. »⁷⁸¹

9.4 L'expérience esthétique des lieux d'urbanisme artiste comme exercice démocratique

Nous avons compris maintenant combien la logique pragmatiste soutient que l'expérience produit des connaissances, et ceci grâce à l'implication du sujet. Dans le processus d'acquisition de connaissances, le sujet fait des vérifications et des validations. Le sujet est *en action* lorsqu'il acquiert une connaissance et il est donc *en action* lorsqu'il *fait* une expérience. Le modèle de construction sociale coopérative de John Dewey comprend que toute expérience esthétique est nécessairement une action personnelle aussi bien que sociale. Parce que tout art se fait dans un contexte social, il ne peut donc pas être éloigné de la vie quotidienne. L'expérience esthétique n'est pas non plus une sphère à part, elle est « contagieuse ». L'idée de l'expérience comme action sociale pousse Dewey à théoriser sur des structures de coopération plus amples et sur ce que cela signifie pour le système démocratique.

Dans ces cas, l'expérience esthétique, demandant de l'attention et favorisant donc un « raffinement de la perception » devient une *nécessité* pour ceux qui s'engagent dans des causes solidaires, justes et inclusives. Elle peut se prendre comme une action pré-politique, selon la vision de Dewey.⁷⁸² Il insiste sur le fait que la démocratie émane de l'action sociale et non pas des processus dialogiques ou démagogiques spectatoriels. La démocratie naît d'une communauté qui agit et résout des problèmes ensemble, de façon collaborative. Elle se manifeste aussi dans les formes de collaboration interpersonnelle, qu'il considère aussi

⁷⁸¹ Selon Victor Monnin sur J. DEWEY, *Art as experience...*, *op. cit.*

⁷⁸² Tom FINKELPEARL, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*, Duke University Press, 2013. p. 344.

capables de développer des capacités d'individuation plus avancées. Ce sont des structures d'« individuation collective », c'est-à-dire collaboratives et expérientielles – et non pas des configurations isolées et stratifiées – qui développent une démocratie dynamique.

9.4.1 L'esthétique, l'expérience et l'expérimentation comme matériaux de participation démocratique dans la pensée pragmatiste de Dewey

Les apports pragmatistes de John Dewey concernent aussi la démocratie et l'éducation. Humaniste et démocrate, Dewey proposait que l'art soit extrait de son « créneau spécialisé » et intégré dans la vie quotidienne ; il proposait une vision de l'art qui pourrait être pertinente dans le contexte d'une société démocratique moderne. Dans la philosophie de Dewey, l'esthétique et le politique vont de pair. « C'est justement lorsque l'art s'oppose à de telles tentatives d'assimilation idéologique, qu'il actualise sa véritable valeur politique et morale », affirme Stéphane Bastien dans son essai sur *L'art comme expérience*⁷⁸³. La capacité perceptive et relationnelle qui se voit perfectionnée par le biais de l'expérience esthétique ouvre aussi à l'exercice des capacités éthiques de l'humain.⁷⁸⁴

Dewey ne croit pas que la démocratie soit réservée à une forme de gouvernement politique, au contraire elle doit s'étendre à un mode de vie. Car la démocratie doit embrasser tous les contextes sociaux, la maison, l'école, le travail, l'église, la famille ; un aspect fondamental acquis à la maison est aussi nécessaire pour vivre en société démocratique. Le fait de construire une société démocratique est essentiellement un acte créatif.

On peut alors tracer des liens entre le dialogue que l'être noue avec l'environnement et la signification que ces interactions peuvent avoir pour l'exercice démocratique. Rappelons que John Dewey défendait la notion de démocratie radicale ou de libéralisme radical, voire socialiste, liée à la démocratie libérale que souhaitait Tocqueville. Pour expliquer les idées de Dewey, Joëlle Zask revient en arrière pour observer les bases d'un système démocratique.

⁷⁸³ Stéphane BASTIEN, « John Dewey, L'art comme expérience, Oeuvres philosophiques III », *Revue canadienne d'esthétique*, 2007, n° 13.

⁷⁸⁴ R. SHUSTERMAN, « The pragmatist aesthetics of William James », art cit.

Elle rappelle que les systèmes politiques s'équilibrent sur deux principes coexistants, soit le principe de la délimitation du pouvoir et le principe de la participation des citoyens au gouvernement. La délimitation du pouvoir embrasse toutes les lois fondamentales – telles que les droits de l'homme et du citoyen et le contrat social – qui vont encadrer les décisions et les actions du gouvernement concernant le respect des libertés de ses citoyens. On trouve dans les constitutions actuelles les règles qui déterminent entre autres la division des pouvoirs, les processus de désignation des représentants ainsi qu'un ensemble de textes qui limitent le pouvoir de l'État. Le libéralisme, en tant que doctrine de philosophie politique, revendique cette limitation du pouvoir des représentants en faveur de la liberté et la protection du citoyen. Dans le même sens, la participation du peuple aux décisions du gouvernement, principe fondamental de la démocratie, est revendiquée par les philosophes politiques ; elle existe selon des modalités variables dans les systèmes politiques actuels. La démocratie radicale considère la liberté comme critère de décision dans toutes les dimensions du régime, constitutionnelle, juridique ou participative et elle utilise tous les moyens disponibles – légaux ou participatifs – pour défendre la liberté des citoyens.

Dewey défend ce type de démocratie et met en avant deux éléments de la liberté qui doivent être fermement considérés dans une démocratie qui se veut radicale, à savoir que la liberté ne peut pas se donner ni s'imposer de l'extérieur et que la liberté ne se réalise que par des moyens libres. Pour Dewey, ceci veut dire qu'on ne peut pas priver les gens des libertés pour les rendre libres ou leur imposer des cadres pour leur apporter de la liberté. Car la liberté n'est pas quelque chose qu'on peut apporter à quelqu'un. Dans un régime gouvernemental, ces deux conceptions liées à la liberté sont difficiles à mettre en place du fait que la liberté suppose des moyens libres en même temps qu'elle suppose certaines normes et limites pour la réaliser.⁷⁸⁵ Chez Dewey, ce qui permet d'activer véritablement l'exercice de la liberté au mieux est l'expérimentation.

Si on applique l'expérimentation à la démocratie libérale, on observe que l'individu, partie prenante de son quotidien en faisant l'expérience de son environnement immédiat,

⁷⁸⁵ Joëlle ZASK, *Art et démocratie. Les peuples de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, coll.« Intervention philosophique », 2003.

arrive à cette individualité libre qui est nécessaire pour l'exercice démocratique. Comme on l'a expliqué dans la partie précédente, Dewey soutenait que la démocratie n'est pas seulement une forme de gouvernement mais un mode de vie personnel. J. Zask rappelle que « la démocratie est un régime qui dépend d'autant plus des mœurs et des habitudes que la responsabilité de chacun est plus grande dans la protection des institutions mais également dans leur production, dans leur invention, dans leur amendement et leur réflexion permanente. »⁷⁸⁶ Une démocratie participative suppose que tous les citoyens soient parties prenantes et critiques des actions de leurs gouvernements. Et cet exercice est en réalité un mode de vie qui commence dans les différents contextes de la vie privée et qui ne reste pas seulement dans la catégorie de vie politique. Cette continuité de la démocratie dans la vie quotidienne-vie politique est présente chez les fondateurs de la démocratie libérale notamment chez Jefferson et Tocqueville.

La place de l'individu dans une société démocratique dépend du fait que la participation de l'individu va non seulement faire vivre les institutions démocratiques mais va aussi les mettre en cause et les améliorer en continu. Pour Dewey, le fait qu'on ait la capacité de faire expérience de nos capacités et de nos responsabilités en tant que citoyens membres d'une société va nous permettre de développer nos capacités en tant que citoyens démocratiques compétents. Le fait que l'individu jouisse des responsabilités va lui permettre de les développer, de devenir *responsable*. De même, au niveau de la société, c'est dans l'expérience et dans la pratique de la vie de communauté que se développe la qualité d'une communauté. On ne naît pas membre d'une communauté ou citoyen, c'est en vivant pratiquement qu'on le devient. Pour Dewey, l'idée d'une démocratie recouvre l'idée de bien commun et donc la seule démocratie véritablement démocratique serait une démocratie radicale ou libérale.

Il s'ensuit que la politique consiste aussi en de l'expérimentation pour Dewey, des essais de répartir le pouvoir entre les citoyens. Dans *Le Public et ses problèmes* (1927), Dewey réfléchit aux différents moyens de trouver le rôle du citoyen dans l'action et dans l'expérience collective. La démocratie *créative* serait celle où les citoyens ont la liberté

⁷⁸⁶ JOËLLE ZASK, *L'art comme modèle de participation démocratique...*, *op. cit.*

d’imaginer et où ils peuvent poursuivre leurs visions du monde, où il y a de la place pour des interactions originales et enrichissantes. La science, la logique, l’art et l’éthique entrent dans cette démocratie *créative*. Le penseur américain appuie sa position sur le fait qu’on ne peut avoir une pleine démocratie qu’à travers l’éducation et la société civile. En tant qu’instituteur, il défend l’apprentissage effectué par le biais de l’expérience directe – en faisant et en découvrant par soi-même. Dewey considère que la passivité de l’apprentissage⁷⁸⁷ endommage la liberté de l’apprenant en tant que citoyen, le processus étant aussi riche et important que le « résultat ».

Les instances de négociation, la construction d’un vécu d’ensemble, des rapports entre les individus qui se créent, même s’ils sont temporaires et instables parfois, efficaces dans la création du sens vécu du lieu. À travers ces univers alternatifs qui produisent des actes micropolitiques, une « transfiguration du politique » (Maffesoli), se réalise. L’expérience du lieu commence alors au niveau individuel, d’abord comme un projet personnel. L’individu choisit la forme et la durée de l’engagement, ensuite il participe à la co-construction avec la communauté du lieu. Enfin la dernière partie de l’expérience se revit et se redéfinit en se racontant.

9.4.2 Des communautés d’expérience

Nous résumons brièvement pour nous réorienter vers l’idée de l’« emblée politique » de l’esthétique, telle que la soutiennent les pragmatistes. Nous avons relevé comment les écosophes Felix Guattari et Gilles Deleuze déterminent la fonction de l’art et de l’esthétique :

⁷⁸⁷ Chez Dewey, fort influent dans les notions d’éducation contemporaine innovantes, l’étudiant et l’enseignant sont co-producteurs de l’éducation. La méthode consiste à donner à l’étudiant les moyens de construire son propre apprentissage à travers l’expérimentation. Elle répond à l’exigence démocratique de participation que Dewey et d’autres auteurs de la démocratie radicale et libérale soutenaient. Notamment dans les écoles progressistes comme celles de Montessori ou Steiner ou les écoles d’art, le but est de proposer aux étudiants le matériel qui va lui permettre d’intégrer des expériences nouvelles à des expériences passées. L’étudiant apporte son expérience passée et ses capacités pour tester, imaginer ou projeter, et il intègre des expériences nouvelles.

espace de maintenir une certaine économie (l’acte subversif, sinon comme une conversation) (Bakhtine) manières diff

par la rencontre de subjectivités, la nôtre et celles des autres. Chaque individu constitue une unité de subjectivation et l'esthétique vue par le pragmatisme se manifeste comme un point de connexion, une dimension qui couvre les rapports humains au monde (extérieur et intérieur). L'art catalyse le processus de subjectivation et l'esthétique, il accompagne donc des processus sociaux de re-signification, qui produisent des transformations. Guattari met l'esthétique à la base d'une pensée (et d'une action) politique, démocratique et sociale idéale, visant éventuellement dans l'avenir à « faire transiter les sciences humaines et les sciences sociales des paradigmes scientistes vers des paradigmes éthico-esthétiques ».⁷⁸⁸ Rappelons que Rancière assume aussi un lien entre esthétique et politique lorsqu'il parle du *partage du sensible*. À l'instar de l'émancipation esthétique de Dewey, Rancière récupère l'importance de l'interaction entre l'expérience individuelle et l'expérience collective dans un espace commun constitué par une culture commune de sensibilité éthique. Ci-dessous, nous tenterons de réunir l'expérience individuelle et l'expérience collective dans un espace comme nos lieux étudiés, conçu comme un projet « communautaire ».

Nous savons au point où nous en sommes qu'« à travers le lieu s'opère la construction du lien entre l'individu et le collectif ».⁷⁸⁹ Ici, rejoindre l'idée des « communautés d'expérience » de Dewey paraît pertinent parce que cette idée parle des sortes de réappropriations temporaires dans un territoire spécifique menant des dynamiques utopiques d'échange, de coopération et de dialogue entre individus provenant de parcours différents. Dewey observait, comme Marx, les structures d'aliénation qui sont en marche dans l'actuelle société de consommation globale, où les valeurs constamment véhiculées ne correspondent pas aux inégalités que vit une majorité de la population. Pour Dewey, inverser le processus d'aliénation et revenir à des conditions favorables à la réalisation individuelle pourrait être rendu possible par une approche pluraliste. Des expérimentations constituent l'activité démocratique, nécessaires au processus d'individuation aussi bien qu'au processus de socialisation. « La démocratie est nécessairement expérimentale dans la mesure où la

⁷⁸⁸ S. NADAUD et F. GUATTARI, *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, *op. cit.*

⁷⁸⁹ Julien JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires », *Communication et organisation*, 48, 1 décembre 2015, p. 39-48., p. 180.

participation est le seul moyen dont chacun dispose de développer son existence »⁷⁹⁰, explique Joëlle Zask en se référant à l'exercice démocratique que mènent les « communautés d'expérience » de Dewey. Richard Shusterman commente également la capacité transformatrice de l'expérience esthétique dans la construction d'une société égalitaire. Les *communautés d'expérience* s'inspirent des idéalismes de socialisation et d'individuation et les testent dans des ambiances conviviales et festives.

9.4.2.1 Des utopies en actes

L'expérience du lieu intermédiaire peut s'observer aussi depuis son emplacement dans l'ensemble urbain, le quartier qui l'accueille, l'ensemble du contexte politique et des conditions politico-économiques et sociales qui l'entourent. À l'origine de ces lieux se distingue un mécontentement quant aux mécanismes de production des espaces de vie dans la ville, l'insuffisance des logements ou des espaces de travail abordables, la privatisation des espaces publics. Nonobstant, obviant des discours d'appartenance à un mouvement quelconque, les *lieux non finis* de notre corpus paraissent, par leurs actions quotidiennes et manières de s'organiser, faire vivre concrètement certaines des valeurs des squats artistiques et d'autres impulsions artistiques similaires qui les ont précédées.

Pour J. Joanny, les utopies concrètes sont des propositions palpables d'autres manières de faire et de vivre : « ces expériences se démarquent à chaque fois par leur singularité, qui peut s'expliquer en partie par un fort ancrage local et par le fait qu'il s'agit d'initiatives privées (artistes, habitants, militants, associations...) reposant sur des envies et projets spécifiques. »⁷⁹¹ On retrouve sur ces lieux des outils à « forte tonalité symbolique », d'après Joanny, duquel émerge l'esprit du lieu. L'*esprit du lieu*⁷⁹² émerge chez Les Grands Voisins et Granby Four Streets du début de l'occupation, notamment quand le collectif commence à se structurer et à concevoir les règles de fonctionnement – par le biais des

⁷⁹⁰ Joëlle Zask, *Art et démocratie. Les peuples de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003. p.48.

⁷⁹¹ Julien JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires »..., *op. cit.*

⁷⁹² *Ibid.* p.10.

plannings des tâches, et les rituels du groupe, notamment l'agenda de réunions comme la base de la création des liens à l'interne du groupe. Nos cas apparaissent comme des installations/performances dans l'espace public, transformant la dynamique habituelle du quartier dans lequel ils s'insèrent.⁷⁹³ Certes, il y a l'insatisfaction comme un moteur de création des réalités alternatives, mais également ils manifestent une envie de faire vivre dans cet espace-temps, par le comportement quotidien, des éléments d'un imaginaire utopique. Les porteurs de ces espaces semblent mobiliser une vision utopique du faire et du commun. Une émancipation paraît se faire par la représentation de l'excentrique et l'utopique⁷⁹⁴ d'une activité éthico-esthétique.

L'altérité et l'utopie pour Sébastien Broca représentent à la fois « la continuation et la contestation »⁷⁹⁵ de ce qui existe. En créant des interruptions avec le réel, ces éléments, ou « utopèmes »⁷⁹⁶ selon Alain Pessin, *micro-ruptures* selon Joanny, ou les *ruses* évoquées auparavant de de Certeau, défient d'une manière subtile ce qui est imposé comme système dominant.⁷⁹⁷ « Il s'agit de rendre pensable ce qui n'existe pas encore », énonce Sébastien Thiéry, politologue. S'appropriier des lieux vacants pour engager des expériences de pratiques d'organisation collective à l'horizontale, autonomes, avec une dimension sociale et un intérêt culturel et pour le respect de la nature, s'inscrit dans une dynamique d'émergence d'espaces publics « oppositionnels », selon le terme d'Oskar Negt, cherchant à exercer un contrepoids de l'image de la ville homogénéisée et consommatrice. Ces actions trouvent

⁷⁹³ Viktor Chklovski décrivait l'effet d'étrangeté résultant du moment un spectateur se laissait absorber par une œuvre d'art, notamment une littéraire. Selon Chklovski, c'est le regard esthétique qui nous guide dans cet univers alternatif. L'expérience de défamiliarisation du passage dans ces lieux introduit le spectateur dans une certaine mesure dans un univers irrégulier, un peu déviant. Rainer ROCHLITZ, *Subversion et subvention: art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, coll.« NRF essais », 1994.

⁷⁹⁴ Les imaginaires surréalistes par exemple, s'appuyaient de l'excentrique et de l'irréel comme moyen pour libérer l'inconscient et dépasser le réel et la pensée ordinaire.

⁷⁹⁵ Sébastien BROCA, cité par J. JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires »..., *op. cit.*

⁷⁹⁶ Alain PESSIN, *L'imaginaire utopique aujourd'hui*, Paris, PUF, 2001.

⁷⁹⁷ Nous rappelons que pour de Certeau, les ruses permettent à l'individu de dépasser son état naturel passif et dépossédé et révèlent son potentiel créatif et d'activité en faisant des activités quotidiennes, celles-ci chargées de micro-libertés.

place et subsistent dans la ville par le biais d'actions parfois peu perceptibles, se faisant passer pour des expérimentations.

En essayant de cerner ce qui engendre l'expérience esthétique des lieux étudiés, la notion d'inscription/subversion de Joanny nous a semblé pertinente. L'inscription est décrite par Joanny comme l'adaptation à un contexte spatial immédiat et à une situation au niveau local⁷⁹⁸ pour défaire des patrons construits. L'espace des Grands Voisins par exemple est conçu pour être *invitant* pour le visiteur. Une ambiance de porosité à la façon d'un « village » paraît se distinguer dans l'expérience de ces lieux : comme une cuisine commune et ouverte, un amphithéâtre, un cinéma alternatif, un programme d'activités tous publics (des repas communs entre les membres et les bénévoles, des marchés mensuels chez Granby, les jeudis alternatifs aux Grands Voisins) ; en plus d'autres espaces propices pour échanger des idées, des ateliers partagés fournissent un environnement particulier qui est propice aux rencontres et à la construction d'une familiarité entre les gens. Des *micro-ruptures* dans le quotidien des Grands Voisins, s'observent par exemple dans le pôle d'activités de création d'économies alternatives – la monnaie locale, le café suspendu – qui opèrent dans une optique très subtile de proposition/subversion des formes traditionnelles de consommation.

Chez *Assemble*, ces *ruses* ou *micro-ruptures* peuvent être représentées tout d'abord par le réinvestissement de la récompense que le collectif a reçu pour le prix Turner dans l'entreprise sociale communautaire de Granby et par tous les différents événements et activités organisées pour réunir de l'argent dans des « cagnottes » communautaires créées spécifiquement pour des projets de restauration au bénéfice de la communauté locale. La question des productions d'*Assemble* est particulière parce qu'il existe une reconnaissance institutionnelle de leurs productions comme des œuvres d'art en même temps ils rentrent et sortent des cadres fixes dans différents domaines créatifs et n'osent pas se déclarer comme appartenant à un cadre ou un autre ou même revendiquer ouvertement l'une ou l'autre stratégie de changement social.

⁷⁹⁸ Julien JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires »..., *op. cit.* p. 145.

Les lieux de Granby et les Grands Voisins s'inscrivent dans cette zone grise du « monde alternatif », portant une certaine coloration éthique ou politique en dehors de ce qui est dominant, mais sans proprement s'embarquer dans un discours révolutionnaire. Sur les espaces qu'elle appelle *agonistes*, Chantal Mouffe⁷⁹⁹ soutient qu'ils ont la qualité de projeter des disruptions du système en même temps qu'ils s'inscrivent dedans. Les *interstices* de Lefebvre sont des notions analogues à ces lieux, exerçant un *droit à la ville* par le biais de l'interaction avec l'espace et la rencontre avec une communauté qui y se forme.⁸⁰⁰ Le « monde de l'alternative », selon Alain Pessin est une communauté d'exception, une communauté relativement souple et qui met en action des « tournures nouvelles de l'expérience collective ».⁸⁰¹ « Ces lieux adressent aux institutions établies une critique en actes, une critique par le faire, une critique éprouvée dans une expérience ».⁸⁰² Gwiazdzinski le détecte bien, dans le « pragmatisme utopiste » qui se constitue de « mille petites révolutions localisées »⁸⁰³ ancrées dans l'immédiateté et l'échelle locale. Des réseaux rhizomatiques⁸⁰⁴, « ces lieux sont « in-finis » par l'utopie qui les décolle du présent en même temps qu'elle les ancre dans l'ici et le maintenant. »⁸⁰⁵.

9.4.2.2 La création des communs

Si Les Grands Voisins apparaissent comme un espace favorisant les croisements et les échanges entre gens provenant des milieux différents, les gestionnaires sont conscients que ce n'est pas forcément en se croisant que les gens développent des liens de solidarité entre eux. Pour qu'il y ait véritablement cet espace en commun, il faudrait que les individus

⁷⁹⁹ Chantal MOUFFE, « Artistic Activism and Agonistic Spaces », *Art & Research: A journal of ideas, contexts and methods*, 1-2, t 2007, <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>.

⁸⁰⁰ Henri LEFEBVRE, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974..

⁸⁰¹ A. PESSIN, *L'imaginaire utopique aujourd'hui...*, op. cit. P. 170.

⁸⁰² Pascal NICOLAS-LE STRAT, « Savoirs du collectif sur le collectif », in *Moments de l'expérimentation*, 2009.

⁸⁰³ Luc GWIAZDZINSKI, « Nouvelles utopies du faire et du commun dans l'espace public », p. 16. Et p. 51.

⁸⁰⁴ Gilles DELEUZE et Felix GUATTARI, *Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de minuit, 1980.

⁸⁰⁵ ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places?...*, op. cit. p. 50.

qui s’y trouvent sentent qu’ils ont des choses en commun avec les autres individus qui se rendent dans cet espace. Il faut qu’il existe un désir de partage, la volonté d’un objectif quelconque pour lequel il vaut la peine de dépasser son individualité et de s’unir avec les autres. Ce sentiment de mission peut être envers un « ennemi » en commun, l’exclusion institutionnelle par exemple, ou envers une cible commune, comme des pratiques environnementales et d’économie circulaire. Ce sont aussi des facteurs pour créer une communauté d’expérience, cet élan convivial, où « le regroupement communautaire passe par la production d’un lieu commun ». ⁸⁰⁶

Le commun, selon Gwiazdzinski, est un processus dialectique et un processus actionnel, de faire. Des événements communs récurrents dessinent ce trajet d’expérience du construit d’ensemble. En tant que « facilitateurs du faire ensemble », étiquette qu’acquièrent les porteurs des lieux infinis, l’élément de la convivialité, si important pour ces lieux, se présente comme un « objet politique et esthétique ». ⁸⁰⁷ L’interaction est pour George Herbert Mead, philosophe et sociologue américain, la base du développement humain. Dans le champ de l’interactionnisme symbolique, « l’autrui généralisé » de Mead généralise à partir des attentes qu’un individu a des autres. Pour Mead, c’est l’acceptation et la soumission à *l’autrui généralisé* qui permet le vivre-ensemble. L’expérience d’une communauté qui se forme par le biais de la mutualisation de ressources et d’activités, comme le font nos *lieux infinis*, autrement considérés comme des processus de *commoning*, soutient l’esprit du lieu. Ce *commoning* – *communauté* en français – « n’appartient pas à l’un ou à l’autre dans la relation d’amitié. La *communauté* appartient à la communauté dans laquelle l’amitié se manifeste. » ⁸⁰⁸ Partager, comme le soutient Jean-Luc Nancy, signifie être à la fois réuni et séparé. Le lieu met en proximité physique des gens qui se croiseraient difficilement dans un contexte similaire. « Nous partageons une amitié et pourtant la fraternité n’est rien d’autre que la relation que nous avons entre nous, à savoir, les différences que nous partageons entre

⁸⁰⁶ *Ibid.*

⁸⁰⁷ *Ibid.* p. 79

⁸⁰⁸ F. HALSALL, J. JANSEN et S. MURPHY, *Critical Communities and Aesthetic Practices: Dialogues with Tony O’Connor on Society, Art, and Friendship...*, *op. cit.* P. 188

nous. »⁸⁰⁹ L'*agir commun* comme le voit le philosophe Pierre Dardot, sort d'une subjectivation collective. « L'expérience sociale qui génère l'identité se limite essentiellement au jeu des relations interpersonnelles dans lesquelles les individus, dans une situation de face-à-face qui met en scène des rôles sociaux, échangent des symboles et des images. »⁸¹⁰

En tant qu'une des structures porteuses des Grands Voisins, *Yes We Camp* a dû effectuer des tâches variées et souvent même en dehors de ses compétences, comme par exemple s'occuper de la médiation sociale, de l'obtention de licences de vente d'aliments et de boissons, du gardiennage parfois et du respect de normes de sécurité et d'hygiène nécessaires pour ouvrir un lieu. De plus, il a fallu penser à une activité commerçante pour pouvoir survivre, ce qui, ils en avaient conscience, pouvait provoquer des réactions négatives auprès des commerçants du quartier (qui ont parlé d'une concurrence déloyale) ; par suite, ils étaient inquiets que cette activité n'occupe plus de place que le propos initial d'engagement. Concernant cette crainte au sujet de l'activité commerciale qu'ils ont été obligés d'entreprendre pour une partie de leurs projets, Anthony Meacock, un des membres d'*Assemble*, propose de distinguer entre la notion de participation et celle de *collaboration* avec le public, distinction qui s'impose quand on vise un impact social et une expérience d'appropriation par les utilisateurs des lieux voulus inclusifs, innovants et participatifs.⁸¹¹ Meacock critique les projets vendus comme participatifs, culturels, intégrés dans leur territoire de type branché avec un visuel bricolé fait tout exprès pour attirer le jeune public *bobo* et où la participation du public se réduit à sélectionner des détails du visuel parmi un ensemble de conditions déjà structurées par les administrateurs du lieu. *Assemble* choisit de privilégier la *collaboration* et non la participation dans leurs initiatives. À la différence de la participation, la collaboration confère du pouvoir aux personnes avec lesquelles on travaille, soit le public. Notre observation des collectifs comme *Yes We Camp* et *Assemble* permet de

⁸⁰⁹ Phillipe LACQUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, « Rejouer le politique », in *Cahier des recherches philosophiques sur le politique*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 15. p. 190

⁸¹⁰ Edmond-Marc LIPIANSKY, Isabelle TABOADA-LEONETTI et Ana VASQUEZ, « Introduction à la problématique de l'identité », in *Stratégies identitaires*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, coll.« Psychologie d'aujourd'hui », 1998, p. 7-26.

⁸¹¹ METROPOLIS COPENHAGEN, *Nordic Urban Lab 2018 - keynote by Anthony Meacock, Assemble*.

constater qu'ils cherchent à éviter de dessiner leurs lieux comme *participatifs* sans qu'il y ait une vraie dynamique de collaboration avec les gens locaux et d'insertion du lieu sur le territoire. Opter pour intensifier l'expérience de ses lieux par le biais du visuel et du collaboratif s'insinue jusque dans leur fonctionnement quotidien.

Les réunions des vendredis après-midi, par exemple, pour les membres de *Yes We Camp* sont des moments où l'équipe s'organise pour la semaine suivante mais aussi dont elle en profite pour préparer des repas, plier des programmes, rédiger des documents et introduire de nouveaux membres ou des collaborateurs auprès du reste de l'équipe. Dans le cas d'*Assemble*, les lundis des repas d'équipe sont des moments où tous les membres se mettent au courant des projets des autres, et les retraites à la campagne sont des occasions de raviver les liens d'amitié et de complicité entre eux. Les projets sont flexibles et toujours en mouvement, ils peuvent changer ou évoluer en cours de la semaine si l'équipe en charge change d'avis. Ainsi que le remarque Joanny, les réunions sont davantage des temps de socialisation que de concrétisation des idées, ce sont des moments pour se donner une idée de qui fait quoi et de l'orientation générale des activités de la semaine mais ce sont surtout des rituels de construction du lien affectif entre les membres.

Ce côté relationnel de l'expérience esthétique augmente, d'après Beardsley, notre capacité de sympathie et d'entendement, ce qui rend plus facile de percevoir la beauté sur des objets que d'autres considèrent esthétiques.⁸¹² Il existe une forme d'expérience esthétique dans l'amitié, selon Monroe Beardsley. Dans son approche « empirique » de l'amitié, William Hamrick étudie une phénoménologie de la gentillesse et discute de la qualité intégrative des actes de gentillesse.⁸¹³ Cette profondeur est possible par notre *réceptivité* à l'objet esthétique (ou à l'ami), comme le poserait Mikel Dufrenne. Plus on est réceptifs à un objet, plus on y devient sensibles. « Le sentiment esthétique a de la profondeur non seulement

⁸¹² Monroe C. BEARDSLEY, *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism...*, op. cit. P. 575

⁸¹³ F. HALSALL, J. JANSEN et S. MURPHY, *Critical Communities and Aesthetic Practices: Dialogues with Tony O'Connor on Society, Art, and Friendship...*, op. cit. P. 204

parce qu'il nous unifie mais aussi parce qu'il nous ouvre », dit lui.⁸¹⁴ Et Gabriel Marcel, philosophe, observe la « disponibilité », une disposition active d'être au service d'autrui, comme l'origine de notre propre créativité. L'admiration, qu'il voit comme une sorte de *bonne volonté*, et la façon dont on admire ceux qui ont cette disponibilité de service pour les autres. La sensibilité et perspicacité qu'on tire de l'expérience esthétique aurait une incidence importante sur notamment notre capacité de nous rapporter avec les autres.

9.4.3 Penser aux lieux d'art « dehors » démocratiquement

Nous avons dirigé, dans notre première partie, l'attention sur la notion du *public* et la façon dont les pratiques sociales (et aussi d'emblée artistique) ont joué un rôle important dans la mise en question des modes de vivre-ensemble. L'espace public, lieu de création et de lutte, est en permanence le lieu de revendications des secteurs de la société qui essaient d'attirer l'attention sur des vides dans le dialogue public. Également, tout au long de ce texte, nous avons développé l'idée de « faire expérience esthétique » que permettent les projets des tiers-lieux interstitiels qui, dans le contexte d'espaces de plus en plus privatisés, essaient de s'ouvrir à la participation par le biais de l'action concrète en adoptant une démarche pragmatique par essais et erreurs. Ces lieux intensifient le relationnel, reconstruisant les rapports au pouvoir et à l'identité, les utopies pratiques portent de nouvelles possibilités d'action. Les pratiques qui se mènent dans ces espaces sont en effet critiques mais ils sont aussi de *proposition*. « La critique la plus audacieuse est bien celle qui est incarnée dans des expérimentations, dans des créations, en fait dans des œuvres communes », annonce Pascal Nicolas-Le Strat. Le passage à l'acte est la méthode de découverte et d'essai de modèles anticonformistes est une méthode qui se fonde sur les potentialités de l'acte, de la performativité.⁸¹⁵

⁸¹⁴ E. UNIVERSALIS et M. DUFRENNE, « ESTHÉTIQUE - Esthétique et philosophie »..., *op. cit.*

⁸¹⁵ Sebastien THIERY ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places?...*, *op. cit.* p. 200.

Nous l'avons constaté, le lieu vit d'« un engagement total qui se nourrit d'un imaginaire partagé par les participants.e.s ». ⁸¹⁶ Mais le lieu est aussi médiateur entre le dedans et le « dehors » ⁸¹⁷, entre l'individu et la vie collective. ⁸¹⁸ La matérialité du lieu, son inscription au sein d'un territoire, des traces de son histoire dans ses murs non encore rasés, font partie de l'expérience que le lieu produit. Une œuvre émotionnelle est en train de se créer sur l'espace des lieux *non finis*. Ces lieux apparaissent comme de petites insurrections, reconfigurant les usages possibles de l'espace. Les lieux intermédiaires problématisent les questions d'appropriation et d'appartenance. Une réciprocité se construit en habitant le lieu. « Habiter le lieu, c'est aussi être habité par le lieu, parce que le lieu est relation ». ⁸¹⁹

Dans son analyse de la pensée de Dewey, Joëlle Zask porte l'attention sur l'emplacement de l'art et, concrètement, sur des choix de le rendre plus facilement accessible au public général. Dans le cas de l'art et de la démocratie, penser à l'art public, l'art qui n'est pas seulement dans l'espace public mais à la rencontre avec le public passager permet aussi de penser aux possibilités d'interaction que cet emplacement offre. La catégorie de l'*outdoor art* et la philosophie du dehors relèvent de ce souhait de permettre à l'art d'entrer en dialogue avec l'environnement dans lequel il s'inscrit. L'utilisation de l'anglais *outdoor* suppose un *indoor* et invite à penser à l'idée de passage. Le terme est applicable dans différents contextes, notamment dans l'éducation. J. Zask signale que cette idée de *outdoor education*, développée en Allemagne, découle de ce que, en amenant les étudiants à l'extérieur et en les confrontant à des défis ou des activités relativement risquées, on développe un esprit d'équipe et des qualités comme le courage et la solidarité, des vertus qui, selon J. Zask, sont cardinales pour la démocratie. L'*outdoor* agit comme un auxiliaire du développement de ces vertus et comme une zone de rencontre avec la nature et avec des possibilités moins connues, rompant avec la coutume et abolissant la frontière avec la nature, le milieu dans lequel l'expérience humaine a lieu. Le dehors permet aussi de tenir en équilibre deux positions : celle de la

⁸¹⁶ Julien JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires »..., *op. cit.*

⁸¹⁷ Joëlle ZASK, « Le public chez Dewey »..., *op. cit.*

⁸¹⁸ E. BELIN, *Une sociologie des espaces potentiels: logique dispositive et expérience ordinaire*, De Boeck Université, coll.« Ouvertures sociologiques », 2001.

⁸¹⁹ J. JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires »..., *op. cit.* P. 226

domination – l’idée que la personne se réalise en dominant l’adversité et l’imprévisible, l’idée de la conquête de la nature – liée à l’esprit cartésien ; et celle de l’abandon de l’individualité et de la fusion avec la nature environnante, c’est-à-dire sociale, culturelle, linguistique ou sauvage. Être dehors développe donc une individualité qui se réalise au contact d’une altérité mais qui détient la possibilité d’entrer en dialogue avec cette réalité et de la modifier. Pour J. Zask, l’extérieur permet le dialogue. La dénomination *outdoor art* en anglais se justifie du fait qu’il ne suffit pas pour une œuvre d’être à l’extérieur pour relever de cette catégorie et de cette logique du lieu. L’*outdoor art* se rapporte à un comportement que l’œuvre nous incite à avoir. « Être dehors est l’individualité qui se fait au contact de l’altérité, de la résistance, mais doté d’une possibilité d’entrer en dialogue et de le modifier »⁸²⁰, un concept central chez Dewey.

Ici, autant l’*interaction* que la *transaction* sont des concepts-clés. J. Zask considère que l’art public est intrinsèquement incompatible avec un art véritablement démocratique et ceci parce qu’il est installé par une autorité et est souvent lié au statut de pouvoir de l’autorité qui lui désigne un espace spécifique. Car il faut rappeler que l’espace public est supposé être un espace d’indifférenciation des individus et où normalement le pouvoir de l’État exhibe son autorité. Pour J. Zask, l’art public rend visible cette institution de pouvoir et, par conséquent, relègue l’individu à une position de spectateur en supprimant sa capacité de créer une expérience. Cette position est passive et contrecarre la participation, qui aurait un certain pouvoir d’influence et de transformation de l’espace et de la situation. Plus il existe de dispositifs qu’elle appelle *spectatoriels* dans la ville, plus le citoyen devient passif dans les différents lieux publics, et moins il peut exercer sa capacité participative, moins il peut faire l’expérience de l’espace public et moins la dynamique d’ensemble devient démocratique.

La dimension d’expérience requiert sans équivoque la participation de l’individu, suppose une coproduction. L’art public, en ne produisant pas cette situation de coproduction anéantit son potentiel expérientiel, et ne peut tout simplement pas être de l’art. L’idée consisterait alors non seulement à se concentrer sur la création d’un art plus transgressif et produisant de vraies interactions avec le spectateur (soit un art plus démocratique ou un

⁸²⁰ JOËLLE ZASK, *L’art comme modèle de participation démocratique...*, *op. cit.*

outdoor art, pour J. Zask) mais aussi à produire des espaces et des environnements de liberté citoyenne. Des environnements d'interaction entre le commun et l'individuel où l'équilibre serait toujours recherché et, en même temps, jamais complètement achevé. Le commun étant alors un agencement entre les deux pouvoirs (le collectif et l'individuel) qui ne se neutralisent pas mais qui collaborent entre eux et, ce faisant, permettent que de nouvelles nuances de pouvoir se produisent. La démocratie, vue ainsi, se reproduit et se reconstruit constamment, laissant constamment de la place à du nouveau. L'espace public, qui se veut dans l'idéal un espace d'élimination d'inégalités, devrait être en chantier constant.⁸²¹

Que ce soit pour l'art et pour l'espace, J. Zask, J. Dewey, M. de Certeau et des urbanistes idéalistes comme H. Lefebvre, font appel à ce besoin de coproduction de l'individu, à cette nécessité de faire expérience des lieux dans lesquels on vit, de la façon dont on fait expérience de l'art. En impliquant le spectateur, les artistes médiateurs d'un art de type relationnel effacent d'une certaine manière les frontières entre la production et la consommation de l'œuvre, entre le créateur et le spectateur. L'expérience esthétique de ces lieux nous rend ainsi capable comme individu de devenir actif, présent et agent de notre environnement ; l'idée est reprise par Dewey qui la développe en un concept global de *communauté* (dans le sens anglo-saxon), pour lui égale à une société qui fait un exercice réellement démocratique.⁸²²

Si nous sommes d'accord avec l'assertion que « le monde de la production et de la réception artistique est intrinsèquement idéologique », ⁸²³ on peut tenir pour vrai que l'art est

⁸²¹ Si l'espace public se veut aveugle aux différences, cela s'applique aux minorités aussi. Or, la critique par rapport à l'inclusion des minorités réside souvent en ce que ces espaces d'élimination des différences finissent par bénéficier d'une partie plus importante que d'autres du fait que tous ne sont pas égaux et qu'il existe des différences dominantes.

⁸²² On rappelle que la conception que Dewey a de la démocratie est qu'elle reste un processus continu, jamais un résultat achevé. Mathias GIREL, « John Dewey, l'existence incertaine des publics et l'art comme “ critique de la vie ” », in Bruno AMBROISE et Christiane CHAUVIRE (éd.), *Le Mental et le Social*, EHESS, coll.« Raisons pratiques », 2013, vol.23, p. 331-348.

⁸²³ Raybin, David « Aesthetics, Romance and Turner ». *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism. Between Literature and Anthropology*. 1990. p. 37 cité par Teodoro PATERA, « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux Folies

toujours, à certains degrés, activiste. L'action, pierre angulaire de l'artivisme, renvoyant aux pratiques des dadaïstes et de ses mouvements héritiers, les surréalistes, les situationnistes, évoqués plus avant ; la pratique, le processus, la mise en marche, l'interaction, tous faisant partie de la dynamique artiviste se combinent dans la scène de la ville pour potentialiser les interventions urbaines dont nous avons parlé dans ce texte. Directement liée à son contexte géographique, historique, socio-politique, l'intervention urbaine du tiers-lieu vernaculaire relève la question de son propre lien au territoire. Ainsi entre en jeu la question d'occupation, d'appropriation et la théorisation de ce qui devient un *lieu*. La nuance politique est perceptible, même si elle n'est pas ouvertement avouée, mais plus que selon une vocation de critique, les intervenants artistico-urbains opèrent dans le champ de la proposition d'alternatives, d'altérotopies, de chronotopes alternes, d'hétérotopies. En gardant une échelle micro, l'entretien des espace-temps *autres* est en soi en quoi consiste ce mouvement micropolitique, axé sur l'expérience, l'interaction et l'*affect* du lieu.

Contraires à un projet culturel davantage à long terme, les tiers-lieux intermédiaires dont on parle dans ce travail semblent offrir un exercice de « démocratie réelle », c'est-à-dire, une démocratie qui est en constant mouvement et renouvellement, comme il est prévu par les idéaux démocratiques modernes.⁸²⁴ Nous avons distingué trois aspects particuliers dans les projets de notre corpus : une temporalité courte ou prédéterminée ; une action d'*engagement* ou d'implication profonde des porteurs du projet, mêlant des aspects de leur vie personnelle et de leurs valeurs – un engagement qui semble complet, une conviction aussi bien dans leur vie professionnelle que personnelle – une implication qui les conduit à vouloir amplifier et à partager l'expérience du lieu avec un public qui, lui aussi, devrait vivre le lieu en l'agissant ; enfin un aspect expérimental, expérientiel et esthétique qui rejoint les aspirations à des vivre-ensemble plus démocratiques, justes et satisfaisants, par exemple. S'investir dans le côté relationnel et trouver des façons de perturber les interactions du quotidien, le « temps vécu » comme valeur de base des projets de notre corpus permet de

Tristan », *Perspectives médiévales. Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge*, 35, 1 janvier 2014, <http://journals.openedition.org/peme/5025>.

⁸²⁴ Ainsi que l'interprètent certains des auteurs déjà cités dont Joëlle Zask et Julien Joanny. J. ZASK, *Art et démocratie. Les peuples de l'art...*, *op. cit.* J. JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires »..., *op. cit.*

constater la valeur communicative de l'expérience de ces projets.⁸²⁵ Dans une perspective pragmatique, ces espaces s'observent comme des « laboratoires de possibles ». La source de leur expérience esthétique, impliquant le sensoriel, l'exploratoire, l'expérimental mais aussi l'utopique ; des envies qui se reflètent dans un espace-temps et qui font un raccourci entre la réalité et l'idéal. Nous voyons que la qualité utopique, ou hétérotopique engageant l'imaginaire des acteurs constitue également l'efficacité de ces lieux.

⁸²⁵ Les « communs coopératifs » englobent de nouvelles pratiques de logiciels en *open source*, d'informatique mobile et de réseaux sociaux de Rheingold. Dans le contexte du printemps arabe, on peut observer comment la communication par les réseaux sociaux, spécialement par Facebook et Twitter, a facilité la contestation à large échelle contre les régimes dictatoriels en Egypte et en Tunisie en 2011. Andrea Saveri, Howard Rheingold et Kathi Vian, « Technologies of Cooperation: A Socio-Technical Framework for Robust 4G », *IEEE Technology and Society Magazine*, 2008, vol. 27. p. 35.

9.5 Conclusion de la partie IV : Quelle utilité pour l'expérience esthétique ? L'expérience cognitive et communicative de l'art et de l'esthétique

La notion d'expérience dans la perspective fonctionnaliste du pragmatisme américain, spécifiquement celle de John Dewey, est un acte complet, une transaction entre émotion et raison. Pour Dewey, l'expérience convoque nos facultés de réception et de création du fait d'être amené à résoudre une enquête. Une expérience est une consommation, convoquant des émotions et portant la qualité d'enrichir notre parcours d'expérience. Pour qu'il puisse avoir une expérience, il faut qu'il y ait un problème à résoudre, invoquant des intentions, de l'imagination et des essais. Nous confronter à l'inconnu et aux résistances qui surgissent nous met en lien avec nos expériences passées et avec notre imagination. On constate que le sentiment d'accomplissement qui se produit à l'issue du processus s'accompagne d'un sentiment esthétique. L'expérience est la « forme embryonnaire de l'art », parce qu'elle est l'accomplissement d'une quête et parce qu'elle « contient la promesse de cette réception exquise qu'est l'expérience esthétique ». ⁸²⁶ Lorsque l'émotion éprouvée est d'une intensité immédiate, stimulant l'effet d'unification, nous pouvons d'après Dewey identifier l'expérience comme esthétique. ⁸²⁷

Dans cette partie nous avons abordé l'idée que l'utilité pragmatique de l'expérience de l'art s'appuie sur sa capacité de provoquer des émotions ; émouvoir est cette force affective qui donne à l'art son pouvoir de transformation. L'émotion unifie les éléments d'une expérience, elle sert de filtre de ce qu'on perçoit dans une situation, nous permet d'assimiler des sensations et de donner sens à l'expérience en tant que tout. L'*unité qualitative* qu'apportent les émotions permet de traiter les sensations de ce qu'on perçoit et de les intégrer dans l'esprit comme connaissances. ⁸²⁸ L'expérience artistique et

⁸²⁶ John DEWEY, *Art as experience...*, *op. cit.* p. 55.

⁸²⁷ « Si l'expérience complète et unifiée qui nous fait dire qu'il s'est agi d'une expérience, a bien une qualité esthétique, dans l'expérience esthétique proprement dite, c'est cette qualité –l'intégration des éléments restés jusque-là disparates- qui domine sur tout le reste. », explique Charles FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey...*, *op. cit.* p. 46 et p. 685.

⁸²⁸ Richard Shusterman ajoute la notion d'« embodiment » des émotions (assimilation des émotions dans le corps). R. SHUSTERMAN, J.P. COMETTI, F. GASPARI et A. COMBARNOUS,

l'appréciation esthétique ont des capacités cognitives et c'est ainsi que Dewey défend que la production artistique et l'expérience esthétique s'équilibrent entre un éprouver et un agir, une activité de réception que de production. Dewey postule que la vérité est dans l'expérience, mais cette expérience est également un flux continu, toujours en composition, toujours changeant et toujours actif.

Dewey a voulu comprendre ce qui distingue l'œuvre d'art des autres productions et activités humaines. Pour lui, l'objet d'art est en effet un médium pour vivre une expérience esthétique, un objet qui propose une nouvelle expérience, que nous comprenons et assimilons grâce au langage. Ce médium, comme l'individu et comme son environnement, sont en relation évolutive. L'œuvre d'art nous présente quelque chose de familier qui nous intéresse mais aussi quelque chose de nouveau, qui fait *hausser* une expérience qui autrement serait ordinaire. Il y a une communication entre le médium et le récepteur, et quand il y a une compréhension, Dewey dit que se crée une *unité*, laquelle fait l'expérience esthétique. De fait, Popelard considère que, s'il y avait une théorie pour pouvoir détecter l'art, une théorie esthétique, elle serait en partie une théorie communicationnelle. « En une approche pragmatique de l'art se trouve renouée la liaison entre le langage et l'art comme deux activités éminentes de l'homme, deux ensembles de formes symboliques », évoque Popelard.⁸²⁹ Si l'esthétique consiste en une mise en relation, l'esthétique communicationnelle observerait les qualités de cette mise en commun. Contribuant à la construction et à l'assimilation du réel, le langage non seulement nous donne des repères, mais est incontestablement un acte social fondamental. La dichotomie individu-société ainsi que le binôme expérience/expérience esthétique s'avèrent ambigus et indéterminés dans la pensée deweyienne. Tout paraît être en lien et en transaction continue.

La fin de l'expérience esthétique, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, coll.« Quad (Pau) », 1999.

⁸²⁹ Marie-Dominique POPELARD, *Ce que fait l'Art. Approche communicationnelle...*, *op. cit.* p. 100

Nous avons sommairement abordé des façons dont les urbanistes de nos cas d'étude ont abordé la conquête des territoires par le biais de représentations symboliques.⁸³⁰ Les « espaces concrets de l'expérience utopique »⁸³¹ qui représentent Les Grands Voisins et Granby Four Streets, dessinent l'ailleurs, une altérité réelle et urbaine, un lieu dont au moins une partie des activités évoquent une résistance. Nos cas étudiés ne militent pas pour le changement, ils ne se battent pas ouvertement pour un *droit à la ville*, mais se dédient à construire dans l'immédiat et l'unicité des conditions de l'espace-temps qu'ils choisissent d'investir un terrain tangent de possibilités. Un *espace commun symbolique* mené surtout par une volonté d'agir sur la ville, de concevoir un espace riche en création, découverte, partage et échange.

La construction de la signifiante d'une œuvre est en partie réflexive, en partie sociale et interactionnelle, en résonance avec les conceptions pragmatistes qu'on a vues dans ce travail, dont J. Dewey, N. Goodman, J. Zask, J.P. Cometti, ce dernier s'intéressant aussi aux rapports entre une œuvre et son contexte social, de discours et de croyances.⁸³² Bien entendu, la façon dont on parle d'une œuvre participe aussi de façon importante à la co-création de notre version particulière de l'œuvre. Or, le jugement esthétique se fait premièrement en langue et le langage qu'on utilise pour faire un jugement conforte la qualité cognitive de l'art. Notre relation esthétique est langagière, Goodman et Kreplak⁸³³ nous le rappellent. Du point de vue linguistique, la relation esthétique s'intéresserait non pas à déchiffrer ce qu'une œuvre tente de nous dire mais plutôt à comprendre ce que nous disons et faisons d'une œuvre. Cette capacité cognitive se manifeste lorsqu'on associe et interprète un ensemble des symboles qui, sous certaines conditions, nous permettent d'expérimenter un objet comme une œuvre d'art. Le jugement esthétique reste, jusqu'à une certaine mesure, un acte critique et rationnel. Si

⁸³⁰ Thierry PAQUOT, « Qu'appelle-t-on un territoire? », in *Le territoire des philosophes*, 2009, p. 9-27.

⁸³¹ Julien JOANNY, « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires »..., *op. cit.*

⁸³² « L'art est une affaire sociale, par quelque bout qu'on le prenne » J.-P. COMETTI, *Qu'est-ce que le pragmatisme?* *op. cit.* p. 239. / Jean-Pierre COMETTI, *Art et facteurs d'art. Ontologies friables.*, Rennes, PU Rennes, 2012. p. 202

⁸³³ Yaël KREPLAK et Franck LEBOVICI, « « on ne sait pas ce qu'est une pratique ». Regards croisés sur l'écologie des pratiques artistiques », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, 64, 24 décembre 2015, p. 188.

nous gardons l'idée qu'en appeler à la rationalité de la question esthétique, comme l'a fait Kant, peut de fait nous aider à réinscrire les processus esthétiques ou artistiques dans leurs fonctions sociales et leurs facteurs pratiques, nous nous permettons dans cette partie de penser ces *praxis* esthétiques comme portant une pertinence et une fonctionnalité. De façon similaire à l'objectivité qu'aspire le jugement du goût kantien, Michael Seel applique la rationalité esthétique à une mesure d'effectivité : « comprendre un objet esthétique, c'est décider dans quelle mesure il est réussi ou non. »⁸³⁴

Nelson Goodman tenait l'argument qu'il y a des moments et des conditions où et dans lesquelles un objet, n'importe lequel, peut fonctionner éventuellement comme œuvre d'art sans que pour autant « everything goes » car les conditions sont spécifiques. Goodman a même désigné des *symptômes esthétiques* qui nous aideraient à capter ces conditions qui feraient fonctionner des objets ou des situations comme des « œuvres d'art ». Selon cette conception, les œuvres d'art ne se limitent pas à leur matérialité, elles comprennent aussi la temporalité du spectateur. Il ne faut pas oublier que la conception expérientielle de Dewey est aussi temporelle. Floren défend sur sa thèse l'immédiateté de l'expérience telle que Dewey la décrit, immédiateté dans deux sens : dans le sens qu'elle n'est pas coupée des affaires de la vie pratique et dans le sens qu'elle nous fournit des outils cognitifs et symboliques qui nous permettent d'enrichir notre parcours d'expérience.

Avec Goodman, nous avons parlé de la temporalité – élément par ailleurs structurant des cas de notre corpus, qui constituent en essence une organisation temporelle autour d'un temps ensemble vécu. La question de la temporalité et des conditions qui donnent lieu à l'expérience de certaines situations comme « de l'art » est sans doute prégnante lorsqu'on aborde la communicabilité des expériences esthétiques du type d'art relationnel, artiste, engagé, contextuel qui s'incarne sous la forme de lieux culturels intermédiaires que nous avons regardés dans ce travail. En nous situant dans cette perspective, nous soutenons que le fonctionnement des œuvres en tant qu'œuvres d'art est donc temporaire et dépend des

⁸³⁴ Michel RATTE, « Martin Seel, L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique de (trad. C. Hary-Schaeffer), 1993, Armand Colin, coll. Théories, 296 p. », *Horizons philosophiques*, 6-2, 1996, p. 149-152. Cité par C. FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey...*, *op. cit.* p. 138.

moments et des contextes, ce qui donne constance de la nature malléable et subjective de l'expérience esthétique de ce type d'« œuvres ». La question esthétique semble ainsi définitivement liée à la question cognitive, à la morale et à l'éthique, et conséquemment, à la sociabilité. L'esthétique et la politique sont liées dans cette conception universelle du jugement du goût et de beauté. Le sens commun de Kant, la qualité d'entendement et de compréhension qui nous relie les uns les autres rend possible une communication empathique. On juge que quelque chose est beau mais on vise à un accord des autres. Cette compréhension sociale du jugement du goût kantien réaffirme l'argument de l'esthétique comme une pratique communicationnelle.

En cohérence avec son principe d'une continuité expérientielle, Dewey observe le potentiel « réformateur » de l'activité artistique, même s'il affirme qu'il ne doit pas être nécessairement lié à une idéologie politique (afin d'éviter qu'une classe politique particulière se le réapproprie, comme cela a été le cas de l'art véhiculé par le socialisme d'État autoritaire pendant l'époque soviétique, par exemple). La proposition de Dewey – novatrice à l'époque où l'art se définissait par la séparation créateur/récepteur⁸³⁵ – est de redéfinir ce qu'on appelle de l'art comme pratique sociale et de mettre l'idéal de l'expérience esthétique à la portée de main des citoyens. Finalement l'art de la compréhension est considéré aussi un acte éthique.

Guattari prescrit un nouveau paradigme esthétique basé sur ce qu'il détecte comme trois écologies (la mentale, l'environnementale et la sociale). Prenant compte de la diversification de choix de modes de vie et de production culturelle, il observe que la composante esthétique des espaces construits favorise de nouvelles modes de subjectivation et prescrit ainsi un « réinvestissement d'une ville subjective », avec une majeure disponibilité

⁸³⁵ Les apports de la théorie de Dewey ont sans doute un effet sur la politique artistique américaine qui, dans le contexte de la fin de la crise économique de 1929, commence à développer l'aspect social de la production artistique. En affirmant l'importance de l'art, le gouvernement lance le *Federal Art Project* met à disposition un budget important et une série d'outils pour rapprocher l'art et la culture du public (des projets d'éducation artistique, des maisons de culture, entre autres). Lors d'un discours en 1939, le directeur du Federal Art Project, Holger Cahill identifie l'œuvre de John Dewey comme une des forces qui ont impulsé cette politique sociale de l'art du gouvernement américain. « Introduction », in *Art for the Millions. Essays from the 1930's by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project*, New York Graphic Society, 1973, p. 11-18.

de ces espaces « d'intensification créative » et de lutte contre « l'appauvrissement de la quotidienneté ». L'urbaniste artiste, attentif à la complexité des écologies, pense les aborder de manière transversale, la production du lieu va avec la conscience des populations que le lieu concerne (hébergés d'urgence, des personnes en situation difficile et en cours d'insertion professionnelle, mais aussi des cadres, des habitants d'un quartier de classe moyenne haute dans Paris), un psychisme individuel (trouver sa place dans les activités du lieu), et collectif (le projet s'inscrit dans une logique de service à la collectivité, « fabrique de communs », « projet communautaire »), de plus, une conscience de l'utilisation de matériaux pauvres, de réduire les déchets, d'activer le lieu par une dynamique d'économie circulaire avec monnaie locale. Les situations qui se créent sont connectées entre elles et interagissent les unes sur les autres. Au lieu de travailler dans une logique descendante, les structures d'urbanistes porteuses de nos lieux ne choisissent pas la « tour d'ivoire » et gardent un rôle de médiation, dans une structure interne horizontale et avec des rôles rotatifs.

Nous récapitulons. À ce point, nous confirmons l'expérience esthétique comme une pratique communicationnelle opérant autant sur le niveau individuel que sur le collectif. La philosophie de Dewey est radicale, selon Floren, parce qu'elle propose une sorte de « dé-théorisation » de la connaissance, et de la voir plus comme une pratique.⁸³⁶ L'expérience esthétique, selon le constat des théoriciens analytiques, fonctionne alors en tant qu'action communicationnelle parce qu'elle nous permet, à travers du langage, d'intérioriser et d'assimiler notre expérience individuelle. L'expérience esthétique est une action d'apprentissage de nous-mêmes et de notre environnement. Nous intégrons les connaissances à l'issue d'une expérience esthétique et les validons comme partie de notre processus d'individuation. Si nous simplifions la dimension collective de l'expérience communicationnelle de l'esthétique, disons que nous communiquons pour mieux comprendre et agir et l'esthétique permet de mieux communiquer. Sous cette prémisse, nous concluons ensuite les projets de notre corpus comme des projets de communication ouverts, pour mieux comprendre et agir dans l'environnement immédiat de la majorité, la ville.

⁸³⁶ Charles FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey...*, *op. cit.* p. 336

Pour Dewey, il était fort possible que l'esthétique s'accompagne d'une certaine façon d'une boussole morale et nous invite à ouvrir le regard sur les possibilités esthétiques de notre expérience quotidienne. Nous avons dit que l'expérience esthétique contraste avec la trivialité de l'ordinaire en servant comme un relief du continu de l'expérience, mais nous admettons qu'en lisant Dewey la dichotomie ordinaire/extraordinaire ou esthétique de l'expérience est confuse.⁸³⁷ Parler de Dewey et de sa philosophie pragmatiste implique de parler de l'élimination des distances entre divers concepts qui se considèrent opposés, l'individuel et le commun, la pratique et la théorie, l'art et la science, l'expérience ordinaire et l'expérience extraordinaire (lire esthétique) afin de les visualiser comme partie d'une ligne sémantique continue. Tout ce qui est humain se soutient sur le socle de l'expérience, mais, tel qu'il paraît, également sur le socle de l'esthétique. Ce qui est plus important : la radicalité de la pensée pragmatiste de Dewey est en soi sa perception de l'expérience l'esthétique comme une prolongation de l'expérience ordinaire ; mais aussi comme une expérience d'émancipation individuelle qui est en deuxième volet fondamentalement sociale aussi ; une expérience qui finalement se répercute sur le sens de la vie de l'humain et sur son implication dans son milieu social. Ce qui préoccupe Dewey est que l'art fasse partie de la vie ordinaire, car l'art est essentiel à la santé de la vie démocratique. L'expérience esthétique, telle que Dewey la conçoit, est donc forcément démocratique⁸³⁸, et c'est sur cette affirmation que nous nous appuyons lorsque nous observons nos cas d'étude, eux, engagés sur la création des expériences d'altérité et d'esthétique en ville mais aussi des projets intrinsèquement démocratiques et proposant de nouvelles réalités de vie en communauté démocratique. Dans notre partie conclusive, nous allons reprendre la conception d'éthique esthétique de Dewey dans le contexte d'une société démocratique dynamique.

Cette partie qu'on vient de lire cherchait à théoriser ce qu'on veut dire sur la part expérientielle, communicative et à potentiel sociopolitique des lieux qu'on observe dans ce

⁸³⁷ Or, ne pas savoir à quel moment l'ordinaire devient extraordinaire et esthétique est une des critiques importantes au pragmatisme de Dewey. Ces critiques ont été adressées notamment par le mouvement *Aesthetics everyday*. Yuriko SAITO, *Everyday Aesthetics...*, *op. cit.*

⁸³⁸ De fait, il faut noter que l'expérience esthétique en tant qu'un socle pour l'éducation et la démocratie est une des idées les plus marquantes de la philosophie de Dewey

travail. Le moment esthétique se présentant comme une source de subjectivation, un moment d'acquisition de connaissances de soi et du monde environnant porte une valeur sociale aussi pour John Dewey. Si l'activité artistique est conséquente pour la vie démocratique⁸³⁹, l'expérimentation est un exercice nécessaire pour réaliser les idéaux éthiques qu'une démocratie requiert. L'équilibre entre éprouver et agir fait partie de l'expérience de ces lieux, concrétise cet exercice démocratique, même si c'est à un niveau micro et durant un temps court. L'expérience réalise l'humain et l'approche écosophique dont on a parlé dans cette partie correspond bien à l'approche de nos lieux étudiés, comprenant une inclination écologique aussi bien qu'anthropologique, économique, spirituelle. Nous sommes passée de l'esthétique à la fonctionnalité et de la fonctionnalité à l'esthétique, des concepts qui vont ensemble dans la perspective de la philosophie pragmatique.

Enfin, ce qui nous intéresse de nos lieux étudiés est leur pratique, et en moyenne mesure, au discours qui a soutenu ces pratiques, un discours soucieux et limité, de façon qu'on puisse laisser les actes « parler » d'eux-mêmes. La façon dont ce non-discours participe à intensifier la partie prenante et active de l'expérience esthétique du lieu non-fini. Que faisons-nous de la partie non discursive de cette relation esthétique qui se crée au sein de ces lieux ? La quotidienneté des interactions, le caractère ordinaire des interactions et des activités de convivialité autour d'un prétexte de co-construction. L'expérience esthétique, on peut dire, est aussi basée sur la répétition de ces interactions spontanées, sur les rituels, sur les moments vécus ensemble dans la construction progressive et collaborative du lieu. Nous avons mis en évidence la part de l'expérimentation par-dessus de la langagière. Ce travail de recherche espère avoir nourri la perspective pragmatique appliquée à ce moyen de production, en partie urbanistique en partie artistique, et également avoir pu participer au débat sur les différents « langages de l'art » dont il y a assurément encore des choses à dire. La conception esthétique qui nous a intéressé dans ce travail est celle qui est située dans une expérience insolite d'interaction sociale. Les effets de la réception de cette grande œuvre performancielles, on ne les connaît pas encore.

⁸³⁹ « La démocratie est l'unique, ultime, idéal éthique de l'humanité, [les concepts] sont à mon avis synonymes ». Dewey, John. *The Ethics of Democracy*, 1888, p. 248-249, cité dans Jean-Pierre COMETTI, *Qu'est-ce que le pragmatisme? op. cit.* p. 238

CONCLUSION GÉNÉRALE

CONCLUSION GÉNÉRALE

Les lieux non finis : expériences concrètes et d'interventions éphémères et insolites sur le territoire de la ville

« La liberté de l'artiste a toujours été "individuelle", mais la vraie liberté ne peut être que collective. Une liberté consciente des responsabilités sociales, qui peut abattre les frontières de l'esthétique. » Lina Bo Bardi⁸⁴⁰

1. Des lieux infinis et non finis

Pourquoi notre première partie a-t-elle suivi l'évolution des friches et leur « dynamique polymorphe clandestine ou officielle, militante ou plus institutionnelle, informelle ou plus organisée »⁸⁴¹ ? En raison du statut hybride que le lieu culturel temporaire/intermédiaire/interstitiel a sur le terrain urbain, entre un lieu culturel institutionnel et une friche artistique. Si nous parlons de lieu intermédiaire ou interstitiel, c'est, on l'a vu, qu'il s'agit d'entre-deux de projets de ville, d'une solution intermédiaire/intérimaire, en attendant une solution plus permanente ou organisée. On ne confond pas lieu intermédiaire et *pop-up*, qui est aussi un concept récent de l'urbanisme éphémère. À la suite de la crise financière, les *pop-ups* – ou petits magasins temporaires allant des boutiques de créateurs à des brasseries en plein air – sont devenus à la mode en offrant des occasions d'entreprendre des projets commerciaux sans entraîner d'engagement dans le long terme.

Les lieux dits *pionniers* et expérimentaux dans la façon de construire et de vivre la ville ont été le sujet principal de la Biennale d'architecture de Venise de 2018. *Espaces libres* est le thème prescrit par la section d'architecture de la Biennale, à partir du manifeste *Freespace*, qui cherchait à célébrer des espaces conçus avec un « sens d'humanité », des

⁸⁴⁰ « Introduction - Lina Bo Bardi Together Lina Bo Bardi Together », <http://linabobarditogether.com/2012/07/17/about/>.

⁸⁴¹ ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places? ..., op. cit.*

espaces qui pouvaient être des lieux de rencontres fortuites, non programmées, disponibles aussi pour prendre des libertés créatives. Le commissariat du Pavillon français de la Biennale de Venise a choisi d'exposer 10 lieux de l'urbanisme éphémère en France, exemples notables d'utilisations expérimentales et transitoires des espaces délaissés en ville, réhabilités et gérés de façon collaborative, une tendance émergente et de plus en plus célébrée par la politique architecturale et d'aménagement urbain en France. Parmi ces tiers-lieux « pionniers », Les Grands Voisins, représente un lieu se préoccupant des processus tactiques de vie commune, un lieu aussi bien de travail, que d'habitation participative, un équipement public, un lieu de culture. Les commissaires ont choisi des lieux qu'ils considéraient comme stimulant l'imagination des gens qui les vivent, des lieux qui, à un certain degré, servent de vecteurs de désirs de ville.

Le Pavillon français a exposé ces dix lieux de liberté créative, de liberté de rencontre et d'expérimentation, des *Lieux infinis*. Des lieux qui se décrivent comme *sans fin*, en perpétuelle évolution et dont on ne connaît pas les frontières, autant physiques que psychiques, dans le temps, dans l'imaginaire. Ce sont des lieux où l'on partage et où l'on échange les rôles d'animateur, d'artiste, de constructeur, d'organisateur, de campeur, de public, dont les possibilités sont infinies et qui déclenchent des processus de réflexion mais aussi des actions infinies. « Ce sont des lieux qui acceptent la prise de risques », remarque Nicola Delon, architecte et associé de l'agence Encore Heureux, exposant les lieux du Pavillon français lors de la Biennale, « mais nous considérons qu'il y a encore plus de risques à ne rien faire. »⁸⁴²

Pour l'agence Encore Heureux, les lieux infinis sont des lieux qui ont la qualité de reproduire de la vie en leur sein. Plus que de trouver une définition précise, les commanditaires préfèrent les laisser indéfinis et les regrouper plutôt sur la base de la caractéristique qui les distingue : « une ouverture sur l'imprévu pour construire sans fin le

⁸⁴² Marie-Douce ALBERT, « A la Biennale de Venise, La France sera branchée sur un courant alternatif de l'architecture », 22 février 2018, <https://www.lemoniteur.fr/article/a-la-biennale-de-venise-la-france-sera-branchee-sur-un-courant-alternatif-de-l-architecture.1952454>.

possible à venir »⁸⁴³. Les lieux infinis auront la qualité d'émerger dans des endroits inoccupés, désoccupés, se construisant progressivement et par des acteurs mixtes, spécialisés ou non dans la construction de bâtiments et embrassant une imprévisibilité qui se traduit par une ouverture à la diversité dans toute l'ampleur du terme : diversité d'usages, d'utilisateurs, d'aménageurs, de publics, de temporalités. Cette imprévisibilité constitue de fait une des forces de ce type de projets de lieu. Requérant un engagement fort mais sensible aux ajustements et aux besoins qui apparaissent *a volo*, « souvent ces lieux font apparaître une communauté que la ville a tendance à absorber dans l'anonymat quotidien »⁸⁴⁴. Le lieu ne cesse de se récréer, à l'infini.

Nous comprenons pourquoi un lieu comme les Grands Voisins, vu dès l'extérieur, donne l'impression d'un endroit typiquement *bobo*, un lieu décoré joliment et qui, de par son décor bricolé et festif, servirait davantage aux propos commerciaux des agents de la gentrification (une gentrification qui s'origine du capital artistique⁸⁴⁵) et attirerait des publics branchés plutôt que de vraies dynamiques de cohésion des populations diverses d'un quartier. Ainsi, faisant partie de l'exposition *Freespace*, des tuiles dessinées par le collectif *Assemble* et faites à la main par les bénévoles du primé projet de Granby 4 Streets apparaissent dans le pavillon britannique. Les toiles ne sont pourtant pas accompagnées d'un texte éclairant la dynamique de construction collaborative derrière le projet, et il est fort probable que la plupart des visiteurs de la Biennale ignorent les intentions des architectes artistes d'*Assemble*. Mais plus on observe de près le fonctionnement de ces projets, plus on arrive à percevoir une intention (au moins de la part des porteurs du projet) qui va au-delà de la construction d'un lieu tendance. En effet, plus que l'immersion au sein du quartier et l'intérêt pour l'interaction, la co-création et la co-gestion du lieu avec les usagers, ces lieux semblent faire preuve d'une authentique « vie propre », s'étalant même au-delà des propos initiaux de ses porteurs.

⁸⁴³ ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places?...*, *op. cit.* p. 16.

⁸⁴⁴ *Ibid.* p. 18.

⁸⁴⁵ Richard FLORIDA, *The Rise of the Creative Class--Revisited: Revised and Expanded*, Basic Books, 2002.

L'architecture contemporaine semble se tourner moins vers le bâtiment et davantage vers les occupants. Plus attachés à la construction d'atmosphères et de dynamiques de lieu, certains architectes se demandent actuellement si la pratique de l'architecture doit se limiter à la construction de bâtiments, ou si elle doit aussi s'intéresser à ce qui se passe à l'intérieur de ces bâtiments. L'idée serait de s'occuper de l'espace mais en même temps de s'intéresser à la communauté qui l'habite ou le vit. Des architectes comme Patrick Bouchain en France, commencent par expérimenter l'idée d'espaces de vie, de travail, et de détente malléables et évoluant avec la communauté qui les occupe. Dans ce contexte, l'architecte deviendrait une sorte d' « architecte-concierge », comme se proclame Aurore Rapin, urbaniste de Yes We Camp ou un « facilitateur et accompagnateur », comme se voyait Anthony Meacock, architecte d'Assemble, ou encore un « metteur en scène » comme l'explique Nicola Delon, qui projette des désirs de vie des gens qui vivent et habitent ces lieux intermédiaires. L'architecte, urbaniste, designer, concepteur, en tout cas, porteur et initiateur du projet, accompagne le processus de création du lieu.

Au-delà de la construction des nouveaux bâtiments, il a fallu pour ce type d'architecte avant tout habiter les lieux, aller au-delà du geste artistique ou proprement architectural pour accompagner un processus avant, pendant et après. « L'architecte exprime son savoir-faire si un besoin le nécessite, mais se concentre d'abord sur les formations sociales et humaines du lieu qu'il accompagne ». ⁸⁴⁶ Par ailleurs, même si les pouvoirs publics accompagnent ces espaces transitionnels, soit en permettant leur installation, en finançant une partie de leur fonctionnement, soit en fournissant des ressources humaines ou organisationnelles, un lieu de ce type se prétend plutôt autonome, axé sur la création locale, sur l'utilisation de ressources locales, voire sur des dynamiques d'économie circulaire, de micro-économie autogérée qui permettent de maintenir une certaine autonomie décisionnelle et peut-être plus de liberté programmatique.

Ces lieux manifestent un puissant désir de créer un socle d'égalité, en espérant

⁸⁴⁶ ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places?...*, op. cit. p. 22

contribuer à faire émerger des affinités. Des valeurs de ce que les porteurs des lieux considèrent comme une société juste – qui sont d’ailleurs omniprésentes dans le discours national français « Liberté, Égalité, Fraternité » – liberté de « pouvoir faire [créer, manipuler] tout ce qui ne nuit pas à autrui »⁸⁴⁷ ; égalité d’opportunités d’utilisation des lieux, le lieu veut se mettre à disposition de tous types de publics co-créateurs sans distinction de condition ; la fraternité peut faire référence à une harmonie et une entraide souhaitée, à la vision d’une cause commune –, prennent un sens concret et pratique au sein de ces lieux. En même temps, il semble qu’il y ait un travail de projection de désirs d’espace commun urbain dans la conception des lieux infinis. Parce que le type de lieu qu’on entend construire doit manifester une sensibilité patente aux urgences sociales, économiques et climatiques d’aujourd’hui. Des imaginaires et des désirs du « dehors »⁸⁴⁸ y prennent corps, du dehors des cadres professionnels ou institutionnels, du dehors de ce qui se fait traditionnellement dans les espaces publics, du dehors des dynamiques démocratiques existantes. Dans ces espaces, une certaine prise de risques est nécessaire pour émerger et survivre du fait qu’ils sont hors cadre, mais pas trop, ou du moins trop distincts pour éviter de provoquer des controverses entraînant des retours en arrière ou des arrêts dans le cours du projet. Les lieux paraissent travailler dans une sorte de résistance douce, dans une subversion presque imperceptible. Or, une expérience collaborative est précieuse pour ces lieux et une de ses ressources fondamentales. C’est, de fait, cette activité collaborative, dotée d’imprévisibilité, d’autonomie créative, d’expérimentation qui rend l’expérience de ces lieux infinis éventuellement esthétique.

2. *Les propos*

Nous avons démarré cette thèse avec un groupe d’intérêts très clairs. Tout d’abord, l’univers de la ville et ses mouvements citoyens et ensuite le monde de l’art et de la culture. Ces intérêts prennent source dans une série de raisonnements que nous résumons nettement

⁸⁴⁷ « Déclaration des Droits de l’Homme et du Citoyen de 1789 », *Légifrance, le service public de la diffusion du droit*, <https://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Citoyen-de-1789>.

⁸⁴⁸ Selon l’interprétation de la pensée deweyenne par ZASK, JOËLLE, *L’art comme modèle de participation démocratique...*, *op. cit.*

de la façon suivante :

Pourquoi la ville ? Parce qu'elle est l'habitat de la plupart des personnes au monde, parce qu'elle se compose des actes, des projections, des envies, des affects, des identifications, des appropriations de ses habitants.

Pourquoi les projets d'urbanisme intermédiaire ? Parce qu'ils nous ont semblé refléter un puissant désir de vivre d'une certaine manière (probablement plus coopérative, plus active, plus environnementalement consciente) en ville, un désir de réagir différemment à ce qui est déjà construit et institué. Aussi parce qu'ils relèvent de questionnements sur les aspects de la temporalité et de la malléabilité des dispositifs de la ville, questions dont la pertinence réside dans l'ère actuelle de changements accélérés ; de plus, ils se basent sur des actions très humaines comme la collaboration, la solidarité, le partage de ressources, l'échange de savoirs, mais en les abordant d'une façon pratique, ancrée dans un projet concret, immédiat, avec une gouvernance locale et avec des gestes modestes mais à effet incrémental avec le temps, planifiées mais flexibles.

Pourquoi s'intéresser aux pratiques artistiques ? Parce que ce type de projets relèvent d'un artisanat avéré et d'une mise en scène, et parce que le monde de l'art paraît aussi s'intéresser et parfois même accueillir ce type de projets, également parce que le propos de l'art et de la culture relève typiquement de la bienveillance des autorités publiques et de la population (surtout dans les pays européens) et d'un *soft power* (c'est-à-dire, d'un pouvoir d'attraction et de crédibilité).

Pourquoi étudier ces projets d'urbanisme intermédiaire particuliers comme de l'activisme ? Nous constatons qu'un projet basé sur des appropriations temporaires d'espaces dans la ville pour les ouvrir au public et tenter de les rendre des lieux de vie communautaire nécessite un intérêt et un investissement de temps et d'argent important, sans que ces projets puissent véritablement être rentables. Ces projets font preuve d'une véritable préoccupation sociale et environnementale qui ne se manifeste cependant pas, ou très peu, de façon verbale.

Pourquoi problématiser les lieux d'urbanisme temporaire et activiste comme un problème d'esthétique pragmatiste ? Parce que penser ces expériences comme des œuvres soulève la question d'une sublimité dans ce type d'expériences à forte implication personnelle et collective et qui sans doute portent du matériau affectif. Nous sommes partie de l'idée que ce qui est perçu comme sublime, comme beau, éveille des sentiments, des identifications. L'expérience esthétique est censée être transformatrice.

Nous appuyant sur ces hypothèses, nous nous sommes résolue d'analyser en quoi l'urbanisme que nous détectons comme interstitiel – parce qu'il prend source dans les espaces inutilisés et tend à être temporaire – et vernaculaire – parce qu'il prétend prendre racine dans sa population et son contexte local, en cherchant à s'appropriier le territoire où il s'implante aussi bien qu'à s'appropriier son environnement – peut fonctionner de manière esthético-pragmatique. Nous avons postulé qu'en effet le projet d'urbanisme interstitiel – et particulièrement les projets que nous avons choisis d'étudier plus précisément en essayant de rester proche des lieux et de leurs habitants – peut fonctionner esthétiquement comme un processus expérimental, ouvert, performatif, débrouillard, collaboratif, écosophique, se développant par sa temporalité limitée ou indéfinie. Cet urbanisme activiste fonctionne comme une construction sociale, une « architecture des gens »⁸⁴⁹, mais aussi comme un processus d'interactions, de performances quotidiennes. Et nous traçons un lien avec le pragmatisme de Dewey, qui considère l'expérience esthétique comme en continuité avec la vie quotidienne et portant une capacité démocratique.

3. *Les constats*

Nous avons distingué trois aspects des projets de notre corpus : une temporalité déterminée, une implication profonde des porteurs (vie personnelle et professionnelle), et un aspect esthétique, expérientiel, avec une ouverture à l'expérimental dans la conception des projets de lieu. L'importance de l'interaction et des routines

⁸⁴⁹ Edith HALLAUER, *Du vernaculaire à la déprise d'oeuvre : Urbanisme, architecture, design*, Thèse de doctorat, Université Paris-Est, 2017.

quotidiennes de création d'une cohésion de groupe se remarquent aussi fortement dans le comportement des collectifs d'urbanistes s'insérant dans le lieu. Nous avons observé combien l'art et l'expérience esthétique se trouvent dans le travail collaboratif et collectif au quotidien et dans l'interaction interpersonnelle. Enfin, nous avons, suite à notre lecture de Dewey, envisagé la façon dont les espaces intermédiaires permettent un exercice démocratique. Dans une perspective pragmatique, ces espaces s'observent comme des « laboratoire de possibles ». Leur expérience esthétique réside dans le sensoriel, l'interactionnel, l'exploratoire, mais aussi l'utopique ; des envies qui se reflètent dans un espace-temps et qui opèrent un raccourci entre la réalité et l'idéal. Nous discernons que la qualité utopique, ou hétérotopique engageant l'imaginaire des acteurs pèse également sur le fonctionnement esthétique de ces lieux.

a. Un lieu premièrement expérimental

« La valeur des villes se mesure au nombre de lieux qu'elles réservent à l'improvisation. »⁸⁵⁰

Nous avons voulu participer à la réflexion sur la compréhension de nouvelles activités esthétiques et d'engagement sur le terrain de la ville. Ce qui nous a intéressé d'abord dans ces projets a été incontestablement leur *temporalité*. Ceci non seulement parce qu'ils sont nés en premier lieu sur une prémisse qui était leur durée limitée ou, au moins non définie, mais aussi parce que le temps semble avoir un poids particulier sur la conception, la construction et même la façon dont ces projets de lieu se sont projetés. Ce poids s'observe particulièrement dans l'accent mis sur le temps dédié aux activités qui nourrissent le « vivre-ensemble » porté par ce type de projets. Le « vivre ensemble » se produit nécessairement pendant les temps de construction collaborative mais, de fait, il semble un élément présent et actif au quotidien pendant tout le cours du projet. Le projet, il faut le constater, est davantage cette construction et ce travail d'artisanat du « vivre

⁸⁵⁰ Siegfried KRAKAUER, *Rues de Berlin et d'ailleurs*, Paris, Les Belles Lettres. 2013. P. 77 cité dans ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places?..., op. cit.*

ensemble » que la construction et la confection de l'espace à occuper. Et c'est la quantité réduite de temps et l'intensité du programme envisagée pour le lieu qui servent sans doute à enrichir la qualité du temps qu'on va y vivre. Les occasions d'interaction dans l'ambiance particulière du lieu sont multiples, elles peuvent arriver pendant les plusieurs moments de construction, pendant les repas d'ensemble, les réunions, les pauses café dans le bar (dans les Grands Voisins, ce bar est l'épicentre social du lieu), ou le soir lorsque les activités accueillant la plupart du public extérieur se déroulent. Le vivre-ensemble est un flux continu d'activités autour de la raison explicite de « faire vivre » le lieu. Le lieu intermédiaire est assurément une construction sociale, une œuvre performancielle.

Les dynamiques des lieux de notre corpus sont infinies selon l'agence Encore Heureux, mais nous voudrions maintenant y ajouter l'idée du *non fini*. Le *non fini* rappelle l'idée de la continuité de l'expérience de Dewey mais aussi le *non finito* – volontaire ou non – de la peinture ou de la sculpture, qualifiant une œuvre qui ne sera jamais finie mais aussi une œuvre qui nous paraît interminable, d'une plasticité et d'une temporalité non définies. Le lieu *non fini* est pratiqué, expérimenté, vécu. Il est inévitablement imprégné *d'experimentalité*, en commençant par l'installation dans l'espace, souvent un terrain ou une ancienne usine désaffectée que des entrepreneurs sociaux ou des artistes prennent en charge temporairement. L'imprévu et une certaine désorganisation sont permis et, en même temps, il existe un cadre fixe d'activités, de rôles, de routines et d'objectifs qui se mettent en œuvre pour faire fonctionner le lieu, et le collectif (ou ensemble de collectifs) qui le gère. On observe chez les concepteurs des lieux infinis une disposition à s'en tenir aux conditions initiales de l'espace qu'ils vont occuper ; ils peuvent ainsi se consacrer davantage aux activités d'expérimentation, de bricolage et de braconnage ; la logique globale est d'*agir* dans les lieux et de *faire avec* ce qu'il y a à portée de main : « Une logique d'actions *à partir de* », comme l'observent les commanditaires de l'exposition *Lieux infinis*. Ces projets expérimentaux ne se conforment pas aux tâches du quotidien ; ils s'accompagnent de la tâche de la négociation avec des autorités publiques et des institutions, aussi bien que de l'écriture des réglementations qui donnent un cadre à cette action pionnière.

On présente les lieux dans leur « ouverture à l'imprévu ». Les lieux infinis des Grands Voisins, de Granby 4 Streets, mais aussi les lieux comme ceux que nous avons brièvement mentionnés dans notre chapitre 7 des collectifs d'*Al Borde*, celui de la Escuela Nueva Esperanza, ou die Gärtnerei de *Raumlabor*, ou encore le Mon(s) invisibles de *ConstructLab*, sont compris dans ce texte avant tout comme des espaces permissifs en ce qu'ils sont ouverts à l'essai et à l'erreur. Les lieux étudiés se conçoivent aussi comme « l'affirmation d'une méthode de réalisation de projet ou de politique publique nouvelle, dans le sens où elle accepte structurellement une part d'indétermination. »⁸⁵¹ Il ne faut pourtant pas confondre l'indétermination avec la désorganisation. De fait, autant Les Grands Voisins comme Granby Four Streets sont des projets qui ont fait l'objet de soigneux efforts de planification pour permettre l'imprévu. Cette malléabilité planifiée s'observe constamment chez Les Grands Voisins. Pendant toute l'occupation temporaire de l'hôpital St. Vincent, le processus intérieur de construction et de réaménagement était en marche. Chez le projet de Granby d'Assemble, la vision globale était de mener des ajustements jusqu'à ce que le temps et le budget le permettent. Il y a toujours de nouveaux espaces à construire, à peindre ou à repeindre et transformer en de nouveaux dispositifs. Les ajustements et rotations des rôles au sein des équipes sont aussi constants, et font sans doute partie de l'expérience du lieu. Aucun de ces espaces interstitiels n'était pris par ses porteurs comme un objet fini. Le lieu est « une succession infinie de recompositions, de négociations de programmes, d'ajouts et d'enlèvements de matières »⁸⁵²

Le lieu est expérimental et vernaculaire aussi parce qu'il s'utilise de diverses manières : réadapter, reconfigurer, réaménager, reconstruire, sont tous des termes qui font partie de la sémantique de la réappropriation. Le vernaculaire se reproduit avec la débrouillardise qu'on utilise pour expérimenter le lieu. Ainsi que le formule Édith Hallauer, le vernaculaire de ces expérimentations est qu'elles produisent des expériences éducatives aussi bien qu'artistiques, architecturales et sociales.⁸⁵³ L'expérience n'est pas figée, tout paraît être évolutif dans ces espaces. Pendant la période d'appropriation intensifiée qui est

⁸⁵¹ *Ibid.* p. 225.

⁸⁵² *Ibid.* p. 104.

⁸⁵³ Édith HALLAUER, *Du vernaculaire à la déprise d'oeuvre...*, *op. cit.*

la période de l'occupation temporaire, le lieu est fait pour s'adapter à ses usagers et se réadapte donc aux usages qu'ils leur donnent avec le temps. Le lieu vernaculaire est en fait un lieu extrêmement malléable, c'est ce qui lui permet d'être absorbé par sa population usagère. Il est un lieu de réalisations diverses, c'est la liberté d'usages du lieu qui active son potentiel (nous interprétons esthétique) et prolonge l'expérience du lieu.⁸⁵⁴ Le lieu vernaculaire est une copropriété hybride aussi, appartenant à la fois à la Mairie, à la société d'aménagement mais aussi, et de plus en plus, appartenant aux associations, aux entrepreneurs sociaux, aux hébergés d'urgence et aux habitants membres des associations porteuses, aux touristes qui y logent. Le lieu est la propriété de qui l'habite, le construit et le fait vivre, de qui projette ses désirs d'espace de loisir, de travail et de vie dessus, en y travaillant, en s'y reposant et en s'y distrayant, même si ce n'est que de façon temporaire. Pour Luc Gwiazdzinski, la qualité *infinie* de ces lieux provient du processus d'hybridation et de brouillage des frontières disciplinaires, sociales et politiques. « Le véritable intérêt de ces lieux réside dans le « devenir hybride », l'indéterminé, l'identité en mouvement et la puissance créatrice de ce « passage de frontières », de cette transgression, de ce détournement. »⁸⁵⁵

Les usages communs qui contestent les différentes formes de privatisation et cherchent à légitimer de plus en plus des économies alternatives, collaboratives, à différentes temporalités et modalités. Des initiatives solidaires, d'agriculture urbaine et de permaculture, une monnaie locale, des projets de microentreprises solidaires à l'intérieur de l'écosystème du lieu interstitiel. Cohabitation, coworking, coopératives, des repas solidaires, des ateliers participatifs tous font partie de l'univers sémantique des lieux infinis. Le concept d'économie solidaire et collaborative est en train de répondre à la nécessité d'articuler un renouvellement des habitudes de consommation. Glisser un projet qui, de certaine façon, s'oppose aux dynamiques descendantes et privatisantes de la conception d'espaces dans un quartier de ville requiert d'une stratégie douce. Une

⁸⁵⁴ ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places?...*, op. cit. p. 95-104.

⁸⁵⁵ *Ibid.*

subversion gentille, une militante douce, un deuxième constat que nous détaillerons ensuite.

Mais le lieu expérimental se veut aussi, d'une certaine façon, productif et efficace. Avec un programme d'activités gratuites pour différents publics, des ateliers variés de manufacture, des opportunités de bénévolat et de travail destinées exclusivement aux « publics plus précaires », il semble avoir une sincère intention de la part des urbanistes artistes porteurs de rendre le lieu inclusif, ou au moins, accueillant pour un public le plus ample possible. Ce qui est peut-être plus consistant, ils ont prévu des méthodes d'évaluation de ces dispositifs, de recueil de suggestions et de retours d'opinions sur les façons de les améliorer.

Toujours tentés, jamais complètement définis ni finis, ces interstices éphémères se présentent aussi comme des projets de recherche car ils servent à tirer des enseignements et à documenter ce qui se passe durant ces occupations afin de les confronter à d'autres expériences similaires et d'améliorer la « recette » ensemble. Une communauté d'expérimentateurs, de chercheurs-action et de théoriciens commence à se constituer autour de ces projets qui intéressent de plus en plus d'universitaires provenant des sciences humaines et sociales. L'interdisciplinarité et la mutualisation des ressources et des savoirs anime des pratiques de recherches plus débrouillardes et moins méthodiques que d'habitude. Nous reconnaissons aussi que ces mécanismes restent pourtant, à certain degré, descendants et le défi est toujours de pouvoir assurer de poursuivre les dynamiques de partage et de collaboration initiées lors des périodes d'expérimentation interstitielle. Au sein de ces espaces, les forces qui les font fonctionner peuvent paraître contradictoires : « intérêt et désintéressement ; confiance et opportunisme ; esprit de partage et marchandisation ; compétition et collaboration ; logiques monétaires et non monétaires ; motivations sociales, culturelles et économiques. »⁸⁵⁶

⁸⁵⁶ ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places?...*, op. cit. p. 69.

Il convient aussi de mettre en perspective les situations de gestion collaborative de tiers-lieux délaissées. Il est certain que le fait de créer et de participer devient de plus en plus partie de notre quotidien. Lorsque la participation a lieu partout à l'ère actuelle (en ce que nous devenons d'autant plus producteurs de contenu créatif que consommateurs⁸⁵⁷), le seuil pour qu'un usager d'un espace devienne co-créateur s'abaisse. Ajoutons que, dans ces lieux, le partage de savoirs se fait par des moyens davantage en *open source* et passent par moins de filtres institutionnels et épistémiques. Ces espaces « d'apprentissage social » s'appuient fortement sur des outils numériques pour se faire connaître, pour fonctionner « à l'interne » et pour partager les résultats des expériences, tout en gardant un « rapport expérientiel et intuitif au monde », nécessaire pour le développement des nouveaux chemins d'acquisition de savoirs. Encore minoritaires, ces pratiques entrent dans de nouveaux terrains pratiques aussi bien qu'épistémologiques.

b. L'urbanisme artiste : une militance douce

« Parce que l'urbanisme de demain est celui du déjà-là, parce qu'une ville dense ne peut pas se permettre de geler plusieurs milliers de mètres carrés de ses bâtiments pendant de longues années, il est nécessaire de se saisir collectivement de l'enjeu de l'urbanisme temporaire et de développer les outils de son développement, en particulier dans la conduite des grands projets urbains du territoire. »⁸⁵⁸

Notre travail relève aussi un certain amateurisme dans le comportement des acteurs souvent bénévoles observés. Le projet d'implication dans un projet de vie urbaine s'intègre à un projet de vie professionnelle et privée des individus impliqués dans la construction et le maintien des tiers-lieux intermédiaires. Nous assistons à un mouvement dont les porteurs (jeunes professionnels récemment diplômés, la plupart) sont prêts à réajuster leur cadre de

⁸⁵⁷ Divina FRAU-MEIGS, « Les youtubeurs : les nouveaux influenceurs ! », *Nectart*, 5, 13 juin 2017, p. 126-136.

⁸⁵⁸ Extrait de la Charte en faveur du développement de l'occupation temporaire comme outil au service des Parisiens. PARIS.FR, « Paris signe une charte pour les projets d'occupation temporaire », <https://www.paris.fr/pages/paris-signe-une-charte-pour-les-projets-d-occupation-temporaire-7094>.

vie (à des conditions plus précaires de travail) pour l'aligner plus à leur vision et à leurs valeurs. Il y a un idéalisme dans leur façon de s'y prendre. Les dynamiques internes se distinguent par un fonctionnement assez horizontal, avec des prises de décisions par consensus et des rotations de rôles dans la direction des pôles d'activités. Il importe pour eux aussi de maintenir autant des connections avec des réseaux d'acteurs associatifs, de petits entrepreneurs de l'économie sociale et solidaire aussi bien que des relations directes avec les pouvoirs publics directs ; leur façon d'intervenir sur les rythmes quotidiens, l'usage du jeu, de l'interactif et de création de lien collectif et une identité visuelle accueillante et esthétique marque des points d'inflexion notables dans la construction de la communauté au sein du lieu.

Nous concevons la militance douce des urbanistes étudiés dans ce travail comme un choix d'agir par le biais du sensible, c'est-à-dire des sens mais aussi en ce qu'ils cherchent à sensibiliser. Le caractère subversif des lieux de l'urbanisme intermédiaire paraît fonctionner à travers le *soft power* de leur activité culturelle, leurs dynamiques de convivialité, et le travail d'ancrage – c'est-à-dire l'interaction et la création de liens – avec l'espace occupé. Le travail de réappropriation de l'espace paraît aussi se produire par une forme d'« empouvoirement », de mise en marche de façon ascendante, commençant au niveau individuel et se reflétant au niveau collectif. Biewener et Bacqué comprennent l'*empowerment* ou « la capacité d'agir entre une responsabilité individuelle et collective comprenant un processus de prise de pouvoir »⁸⁵⁹, comme un processus sociopolitique de répartition de pouvoir par le biais de l'implication individuelle dans une action sociale. L'objectif d'un processus d'*empowerment* serait de réussir à inciter ou à activer les capacités performatives de l'individu, pas nécessairement afin de s'opposer à un pouvoir mais plutôt pour réanimer la sphère publique. L'*empowerment*, en tant que processus, devient un facteur susceptible de faire évoluer la relation individu-institution. Et c'est ainsi que des gouvernances intermédiaires (ou *middleground*), comme celles des Grands Voisins et de Granby par exemple, entreraient dans une conception post-structurelle du pouvoir selon la perspective d'*empowerment* de Biewener et Bacqué. Selon

⁸⁵⁹ Carole BIEWENER et Marie-Hélène BACQUÉ, *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, La Découverte, coll.« SH / Politique et sociétés », 2014. p. 143.

eux, des dispositifs qui libèrent des « subjectivités radicales », comme ceux de nos cas, *empouvoirisent* en rendant au citoyen une capacité d'adaptabilité et de liberté de choix rationnels face à un modèle qui le rendrait passif et consommateur. Nous avons parlé des initiatives de micro-gouvernances dans la deuxième partie de ce travail comme outil de transformation des processus sociaux et de ce que cela signifie pour les acteurs souhaitant faire les choses autrement ; et nous sommes revenue dans la troisième partie sur l'idée des microgouvernances et ce qui pourrait engendrer au niveau individuel et ensuite au niveau social.

L'objectif de ces projets est aussi de créer un rapport affectif à l'espace par le biais du sensible, l'émotionnel, et d'une identification morale, facteurs qui, pour D. Martouzet, pèsent dans les sentiments d'appartenance et d'identification qu'un individu peut avoir à son territoire.⁸⁶⁰ Ce rapport affectif est d'ailleurs évolutif, et il rappelle qu'il « se construit dans une relation non uniquement instrumentale », donc non seulement par les usages qu'on peut assigner à un espace mais aussi par les affinités idéologiques et par la façon dont l'espace ou le lieu peut éveiller l'imagination de l'individu. Ici, nous renforçons l'importance de la notion d'art dans l'artivisme. Nos espaces étudiés agissent au croisement des représentations des espace idéaux que les individus créent et de ce qu'ils sont en train de se recréer et expérimenter. Comblent des dimensions professionnelles, personnelles, associatives, et même d'aspiration – des idéaux de vie sociale et citoyenne – dans un même écosystème pour un espace-temps déterminé semble avoir été une des réussites du projet *activiste* de nos cas étudiés.

Sur la dimension artistique et esthétique, nous sommes partie de la perspective d'un univers de « géo-artistes » ainsi que les désignent Luc Gwiazdzinski et Lisa Pignot, englobant certains codes de conduite relationnelle, collaborative, écologique, ludique. Les urbanistes artivistes, ou « géo-artistes », fonctionnent en essayant de traduire leurs idéaux de ville, de pratique urbanistique et pratique culturelle/artisanale/artistique dans un espace-temps éphémère (ou non). Ils sont artivistes parce qu'il s'agit de mettre leur art au service

⁸⁶⁰ Nathalie AUDAS et Denis MARTOUZET, « Saisir l'affectif urbain. Proposition originale par la cartographie de réactivation des discours », 25 octobre 2008..

d'une communauté, d'un idéal d'ambiance de solidarité et de développement d'affinités. Il est dès lors inévitable de voir des influences situationnistes, des happenings d'Allan Kaprow, des tactiques du Fluxus ; nous avons observé une mise en situation de démarches « expérientielles, poétiques, éthiques, militantes, créatives »⁸⁶¹, s'articulant dans un projet d'action aussi bien architectural et urbaniste que social, une mise en scène semi-organisée laissant des possibilités amples pour l'imprévu et le spontané, une scène de reconfiguration de rapports, une pratique de l'espace qui nourrit l'imaginaire de ceux qui choisissent de le « pratiquer ».

Remarquer l'inscription et en même temps la non-inscription dans la pratique artistique et dans le monde de l'art de ce type de projets nous semble aussi une façon – peut-être en partie non consciente – de valoriser le processus. Mais l'intérêt de problématiser ces pratiques comme constituant de l'« art activiste » a consisté aussi à pouvoir exalter leurs qualités artisanales et performatives, et peut-être aussi non fonctionnelles, ou du moins de penser à la valeur de la pratique en elle-même (même si nous avons dédié toutes ces pages à défendre son intérêt). Plus l'art se dématérialise, se sépare de l'esthétique et redéfinit ce qu'on considèrerait comme expérience esthétique, plus on redéfinit le langage qu'on utilise pour cerner ces nouvelles définitions, et plus ces notions se dotent d'un nouveau sens. Les attentes esthétiques changeant, on est obligé de les redéfinir.

Ces pratiques urbaines n'ignorent pourtant pas les institutions qui les entourent et les rendent possibles. Comme on l'a vu dans nos cas d'étude, le soutien financier et l'accueil ou l'accord des institutions sont indispensables pour monter les projets. Outre les subventions des mairies et des parrainages du secteur privé, l'activité commerciale demeure leur principal moyen de financement. La restauration est en grande partie ce qui permet au lieu de continuer à exister tel qu'il est, permettant de rémunérer l'équipe de *Yes We Camp*, même si les salaires sont des SMIC, de financer la programmation, l'aménagement et la signalétique du lieu, et avec la privatisation des autres

⁸⁶¹ Luc GWIAZDZINSKI et L. PIGNOT, « Introduction », *L'Observatoire*, N° 48, n° 2, 2016, p. 31.

espaces et le camping, elle permet aussi de faire fonctionner les dispositifs plus « solidaires » ou redistributifs du site, comme les activités gratuites ou à prix libre, la monnaie-temps et les repas suspendus. La commercialisation et la restauration ont soutenu de manière similaire les projets de tiers-lieux temporaires, solidaires, artistes d'*Assemble*. Certains avancent la critique que cela ne fait qu'alléger la cause activiste : « [...] réconcilié avec une institution [...], [l'activiste] rejette désormais l'affrontement pour sa liberté au profit du climat apaisé dominé par des attitudes collaboratives ». ⁸⁶² Sous la tutelle du modèle dominant, la contre-culture se fait moins subversive, observe Paul Ardenne. ⁸⁶³ Un degré de subversion est conservé mais il est dilué dans le cadre institutionnel, il choisit de s'allier avec l'institution qu'il entend modifier. ⁸⁶⁴

De fait, la question du ralentissement et de l'accélération de la gentrification se pose à deux occasions dans la présente thèse. Comme on étudie des mouvements qui a priori vont à l'encontre ou au moins tentent de ne pas accélérer les processus de gentrification et de déplacement résultant du capitalisme corporatif, on essaie de garder la prémisse que ces mouvements inventifs de démocratie participative par le biais des expériences créatives (et créatrices) au niveau local ont une certaine cohérence et efficacité qui les distingue. N'ayant pas mené d'étude sociologique ou qualitative à ce sujet, on n'en peut pas être sûre. On n'ignore pas les contradictions inhérentes à ce type de projets. On constate un lien potentiel entre la hausse d'activité culturelle et d'attractivité de la zone résultant des projets réussis de l'urbanisme éphémère et la spirale de la spéculation immobilière et du phénomène de la gentrification.

Bourriaud décrivait cette évolution de la stratégie de l'artiste engagé comme allant vers des « modes de d'existence ou des modèles d'actions à l'intérieur du réel existant,

⁸⁶² Sébastien BISET, « Dépolitisation de l'art et pratiques de responsabilisation »..., *op. cit.*

⁸⁶³ Paul ARDENNE, P. BEAUSSE et L. GOUMARRE, *Pratiques contemporaines: l'art comme expérience*, Dis Voir, coll.« Arts plastiques », 1999.

⁸⁶⁴ R. ROCHLITZ, *Subversion et subvention...*, *op. cit.* et aussi J. HEATH, M. SAINT-GERMAIN, A. POTTER et E. DE BELLEFEUILLE, *Révolte consommée: le mythe de la contre-culture*, Naïve, coll.« Naïve débats », 2005.

quelle que soit l'échelle choisie par l'artiste »⁸⁶⁵. Il est probable que se laisser récupérer par les institutions dominantes fasse partie de la stratégie de l'urbaniste artiste. Dans notre deuxième partie, nous avons constaté le « rôle pivot » que joue la figure de l'artiste.⁸⁶⁶ La vie et la ville créative se popularisent et deviennent des canons de modes de vie pour les générations actuelles. La militance douce de l'artivisme paraît fonctionner dans l'univers de l'interstitiel, à travers des actions micro-utopiques, en créant des micro-territoires relationnels (selon le terme de N. Bourriaud). L'artiste engagé réapprend à appréhender le monde qui l'entoure, à habiter les lieux qu'il occupe, réinvente son quotidien (Michel De Certeau), s'engage dans de nouvelles productions ingénieuses. La question circule autour des tactiques ou *ruses* que l'artiste engagé va effectuer pour conduire des processus de resignification, de création de nouveaux récits. L'activité esthétique se réinvestit dans le quotidien, mais dans une démarche plus organisée, moins militante, rhizomatique, de croisement de parcours, d'accessibilité, d'expérience. La « guérilla douce », remplace la contestation par la tactique, par le *dispositif esthétique*. L'activité esthético-engagée se traduit ainsi par des leviers de transformation individuels et collectifs dans des milieux immédiats, normalement urbains. Cette activité esthético-engagée s'approprie des interstices urbains pour créer des espaces de *commonalité*. Toutes ces types d'actions peuvent se prescrire dans la réalité postmoderne dont Jean-François Lyotard discutait et qui peuvent être facilement reproduites ou reprises, des gestes qui se développent parfois en habitudes et qui'en provoquant une émotion esthétique, sont susceptibles de générer des sauts cognitifs. Un argument de l'urbanisme interstitiel semble être de continuer à agir pour réduire des barrières dans une ville performante, parce que la récupération est, de toutes façons, inévitable.

Les lieux issus de l'intermédiaire et du vernaculaire, produits des urbanistes artistes, s'inscrivent dans un mouvement de microcosmes d'hyperlocalité, mais qui cherchent aussi à transcender le local, ce sont des lieux où les relations s'intensifient et où les synergies promeuvent l'apprentissage rapide, l'échange et une plus grande adaptabilité. Que ce soit dans des territoires urbains, ruraux ou périphériques, leur ancrage dans les

⁸⁶⁵ Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle...*, *op. cit.*

⁸⁶⁶ Elsa VIVANT, *Qu'est-ce que la ville créative?*, Paris, PUF, 2009.

conditions réelles de leur contexte socioéconomique, physique et institutionnel est patent, permettant de constater que les pratiques de projet urbain sont en pleine évolution. « [Ces espaces] ne sont pas figés en un « entre-deux » [entre une idée de *transition* et le statu quo], mais des espaces en mouvement, en mesure de réguler et de s'adapter en continue à des tensions, des acteurs et des intérêts multiples et potentiellement divergents.»⁸⁶⁷ À mesure que l'esthétique de la récupération, du recyclage et du jardinage collaboratif devient tendance, des espaces de vie locale, artistique et associative, des projets se voulant plus hospitaliers et provenant de dynamiques de construction moins descendantes et planificatrices, se font de plus en plus soutenir et financer par les mairies et les collectivités.

Les lieux que nous avons regardés peuvent bien avoir été des vecteurs des désirs de la ville, on peut cependant s'interroger : tout le monde a-t-il ce même désir ? Tout le monde a-t-il le désir d'un tiers-lieu comme les Grands Voisins, géré par des bénévoles ? Il est possible que ces expériences n'aillent pas loin dans la transformation des habitudes (de consommation, d'interaction ou de construction des espaces). Certes, des changements dans la politique de la ville ont eu lieu et on le verra dans le paragraphe suivant, mais si l'on va en dehors du quartier ou de la ville, et surtout chez des gens qui ne sont pas sensibles à ce type d'initiatives ?

Cette histoire de militance douce, d'*urbanisme artiste*, certains peut-être pourraient soutenir qu'il vaut mieux la laisser isolée, la mettre en valeur pour ce qu'elle est ou ce qu'elle a représenté pour les gens qui l'ont vécue. Certes, la restauration y est moins chère qu'ailleurs et la situation de cohabitation des gens précarisés avec des populations moins précaires donne un teint de solidarité au lieu ; mais, même si elle est sincère, elle ne change pas vraiment leur situation ou la situation de la plupart des populations en situation d'urgence ou de précarité. La seule façon pour ces projets de garder une signification est qu'ils soient capables de rester dans la mémoire suffisamment de temps pour inviter à se tourner vers des idées similaires. L'intention, telle que la formulaient les membres de *Yes We Camp* ou de l'association AURORE, cogérante du projet des Grands Voisins, était de

⁸⁶⁷ ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places? ..., op. cit.* p. 68.

changer le regard sur la précarité. Et il a fallu du temps et des grands efforts activistes pour que les projets intermédiaires de nos cas s'intègrent dans le territoire et fassent partie des habitudes des habitants du quartier et de la ville. Ensuite ils ont eu la chance d'avoir le soutien des élus du quartier et d'attirer une base solide de bénévoles pour réussir leur projet, ce qui sinon aurait été difficile voire impossible.

Ces lieux ont été faits pour l'expérience et une fois qu'elle est vécue, elle est censée servir de précédent pour d'autres projets similaires, ou meilleurs. Ils invitent à repenser les manières d'aborder non seulement des sujets d'inclusion et de qualifier des espaces en ville afin de faciliter l'interaction et d'utiliser les capacités créatives d'une communauté mixte, mais aussi de combiner des projets de vie de diverses dimensions (professionnelle, personnelle, associative) dans le même écosystème, un même espace-temps. Il reste certain qu'une expérience comme celle de Granby ou des Grands Voisins, pionnières comme elles furent considérées, aura toujours besoin d'une forte base de bénévoles, de subventions et de la bonne volonté des autorités et des propriétaires des immeubles vacants pour se réaliser, trois conditions qui ne sont pas toujours évidentes à remplir. Ensuite, les expériences qui s'y succèdent peuvent ne pas avoir les mêmes retombées, ou succès médiatique ou auprès de leurs populations ou autorités locales. On peut douter qu'il existe une recette qui pourrait assurer la réussite de ce type de projets utopiques.

Certes, ce type de projets ne peut pas intéresser toutes les populations, et il est fort probable qu'ils n'arrivent même pas à toucher des publics plus diversifiés même dans leur propre quartier. Mais l'idée de cet activisme est aussi d'entretenir une relation débrouillarde avec la ville. Par le biais de cette militance douce, une problématique sur le rapport aux temps de conception, de construction et d'occupation d'un espace est en train de se creuser. Le terme de chrono-urbanisme, tel que le nomme François Asher, figure dans les réflexions qui se développent sur ces espaces polymorphes. Au service d'un urbanisme sensible, temporel et frugal, l'agencement créatif des collectifs d'urbanistes s'intensifie, les synergies promeuvent l'apprentissage rapide, l'échange et une grande adaptabilité : « ce n'est pas le mouvement révolutionnaire qui constitue la preuve du progrès [...] c'est ce qui se passe dans la tête de ceux qui ne la font pas [...] c'est le rapport qu'ils ont eux-mêmes à

cette révolution dont ils ne sont pas les agents actifs »⁸⁶⁸. Le but serait de maximiser les qualités créatrices de l'expérience éphémère, parce que l'intensité de l'activité d'occupation intermédiaire peut être un moyen qui propulse des affects, et fait à certain degré l'exercice d'une « citoyenneté éphémère et situationniste »⁸⁶⁹, attaché à une vision de la ville qui est censée *s'empouvoiriser* en rendant ses espaces et ses ressources accessibles à l'usage de ses habitants. Tous ces désirs constituent un travail assez utopiste de la part de nos urbanistes observés mais cela réveille une éthique de travail qui explore « la dimension humaine de l'espace »⁸⁷⁰, ce qui d'ailleurs fait de cette forme d'urbanisme une discipline de plus en plus hétéroclite. C'est aussi pourquoi l'étude de ces œuvres nous paraît interminable. Au service d'une vision utopique qui ne se réalise pas mais qui est peut-être plus productive qu'une pessimiste ou qu'aucune direction, ces expériences se synthétisent en une série de choix conscients en espérant se répéter sur d'autres terrains et situations ou produire d'autres choix conscients.

4. *Trouver un fonctionnement à l'unicité de l'expérience*

Ainsi, l'enjeu de cette thèse a été de penser les performances temporaires des urbanistes artistes comme des expériences esthétiques.

Nous avons trouvé des lieux-ressources, dont l'expérience est vraisemblablement somatique, rythmique et relationnelle. Ce que nous font expérimenter les lieux non finis constitue une boucle sans fin d'expérience et d'action, de fonctionnalité et de banalité, d'idéalisme et de pragmatisme. Nous décelons une tension entre discours et action, entre pragmatique et esthétique, entre ce qui est visé pour être temporaire et ce qui est visé pour être plus pérenne où l'espace public joue le rôle de médium et son utilisation temporaire sert de méthode. Dans les cas de nos lieux *non finis*, Granby et les Grands Voisins, les lieux

⁸⁶⁸ Michel FOUCAULT, *Dits et écrits: 1954-1988*, Editions Gallimard, coll.« Bibliothèque des sciences humaines », 1994. p.35-39. Cité par C. FLOREN, *L'esthétique radicale de John Dewey...*, *op. cit.* P. 419.

⁸⁶⁹ Lou HERMANN, Luc GWIAZDZINSKI et Antonio DA CUNHA, « Vers un urbanisme de temps », *Urbia n°14*, février 2014.

⁸⁷⁰ UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, *Entrevista Al Borde Arquitectos*.

sont actants et cadres des expériences esthétiques, ce qui réaffirme la qualité du lien, de l'expérience esthétique, et enfin, qui affirme l'unicité de ces expériences urbaines particulières. On a vu l'importance de « faire expérience » du lieu en le pratiquant.

L'expérience des lieux *non finis* reste nonobstant fragile, nécessitant des éléments cimentés par la conviction et l'engagement personnel des individus. L'art de faire pourtant continue à attirer des intérêts variés. Il y a une conscience que le projet est vernaculaire (d'immersion intensive, d'hyperlocalité, d'investissement social) et en même temps, il est interstitiel, c'est à dire qu'il s'insère dans une temporalité et un espace intermittent. Il est transitionnel, il est essentiellement un processus, une plateforme. Cette plateforme teste et ancre des valeurs, des pratiques, des relations, des opportunités d'échanges. Au demeurant, l'expérience de ces lieux se vit rapidement ; à tout moment, les espaces construits changent, se reconstruisent ou bien de nouveaux espaces sont aménagés, les rôles des membres et des bénévoles sont toujours en train de tourner, et les activités en train de varier, même si certaines activités hebdomadaires restent – les conseils des voisins, les mercredis de couscous à prix libre, les *jeudis* alternatifs dans le cas des Grands Voisins et les réunions de l'équipe, les repas du midi dans le cas de Granby Four Streets. La seule constante peut-être est que la permanence du travail, et les lieux sont rarement calmes et silencieux.

Tout au long de cette thèse, nous avons défendu la liberté créatrice des espaces-temps urbains et nous avons essayé de défendre pourquoi. Les tiers-lieux infinis de notre corpus ont lieu et font le lieu. Au risque d'essentialiser la notion, nous avons « bricolé » les méthodes, les perspectives, les éléments à analyser, les termes qu'on utilise pour les analyser, les disciplines, en ayant conscience des limites de chaque dispositif d'enquête dont nous nous sommes servie pour mener la réflexion. Chaque instrument nous a permis de capter de façon différente le phénomène. L'essentiel pour nous a été de diriger l'attention sur ce phénomène, et en tirer des nouvelles réflexions, peut-être contribuer à un débat qui est déjà en marche. Chaque fois que sont ajoutées des façons nouvelles de l'appeler, de le réfléchir, la discussion se poursuit, infinie.

5. *Changer le regard sur le non fini*

N'étant pas historienne de l'art, ni anthropologue, ni sociologue, ni architecte, ni urbaniste, nous nous sommes inscrite dans le domaine des sciences de l'information et de la communication, en tentant de comprendre le fonctionnement du phénomène depuis un éventail large de théories, dont nous sommes consciente qu'elles ne sont pas toujours compatibles ; nous en tirons cependant un résultat, le constat qu'il s'agit d'un phénomène qui attire des intérêts variés au sein des sciences humaines. Consciente de nos limites, provenant du dehors du milieu disciplinaire que nous regardons, nous tentons de poser un regard de type kaléidoscopique sur l'urbanisme activiste mais surtout sur les deux cas que nous avons étudiés. Nous avons voulu comprendre leur fonctionnement (ce qu'ils font) et nous avons tenté de les aborder par plusieurs biais sans pour autant vraiment finir de les cerner. Notre travail est aussi non fini. L'objectif étant d'essayer de comprendre le fonctionnement de ces cas, nous constatons que cette compréhension échappe aux idéologies régnautes. Nous finissons donc par comprendre seulement des bouts de cette expérience. Ce n'est pas pour autant qu'il faut abandonner la tentative de comprendre le fonctionnement. Le travail sur l'expérience reste quand même un souci humaniste. Plus nous nous rapprochons de sa connaissance, plus elle se complexifie, mais peut-être mieux arrivons nous à nous comprendre.

Nous avons aussi été consciente du problème concernant le fonctionnement de l'esthétique et de l'artistique. Il est possible que raviver le débat de l'autonomie ou de la pertinence de l'art et de l'esthétique dans la vie quotidienne, sans pour autant se concentrer sur les réponses, peut faciliter d'autres voies de penser ce qui ne devrait pas se penser comme *fonctionnel* ou utile, ce qui est sublime originalement par son absence de fonction. En effet, parlant de l'esthétique pragmatique des projets que nous avons observés, affirmant qu'ils fonctionnent, sans leur attribuer de fonction déterminée, nous restons sur l'idée d'une fonction ouverte, *non finie* aussi.

Comment conclure sur le fonctionnement esthétique de ces expériences de lieu ?
Comment savoir s'ils ont fonctionné de la façon dont nous avons supposé qu'ils

fonctionnent? Nous n’aurons jamais assez de rigueur pour cerner la totalité de l’expérience esthétique. Nous avons pu opérer seulement un suivi du processus, une observation de ce qui nous ont semblé comme « symptômes » (selon N. Goodman). A l’intérieur de limites de temps, de connaissances, d’outils d’enquête, administratives, à l’instar du réaménagement et du maintien quotidien de nos lieux observés, notre travail risque de ne pas échapper à la répétition et à la rumination dont nous espérons qu’il permet aussi progression et cumul, comme nos cas d’études.

Au-delà des désirs des architectes concierges, facilitateurs, activistes, qu’en est-il de ces « nouveaux modes » de fabriquer la ville en réinterprétant les formes de mixité, de gouvernance et de participation habitante ? Quel avenir pour ce type de projets ? Nous pouvons témoigner du développement de l’urbanisme temporaire dans les villes européennes. Plus l’idée se répand, plus le modèle acquiert de nouvelles dimensions et propriétés, de nouvelles façons de se concevoir. La présence d’un projet comme Les Grands Voisins est actuellement telle qu’il influe sur l’image et l’identité de la ville. Le projet initialement temporaire de préfiguration des Grands Voisins va laisser des traces notables aussi bien dans le projet permanent de l’éco-quartier – des espaces qu’on va louer à des prix réduits à des associations et des entreprises sociales et solidaires, par exemple – et dans le projet urbain. Leur vocation de devenir un modèle (ou au moins de laisser une influence) pour l’utilisation plus régulière des espaces vacants en Île-de-France en vue de projets d’intérêt général, se réalise avec la Charte en faveur du développement et de l’essaimage de l’urbanisme transit, signée le 26 août 2019 par des acteurs publics et privés de l’immobilier en Île de France. Également depuis les Grands Voisins, les espaces publics « indéfinis » se sont ajoutés dans le vocabulaire de l’agence Paris Métropole et Aménagement et même une formation s’est montée, le Diplôme d’université « Espaces Communs » visant à transmettre le savoir-faire acquis par les architectes-concierges de *Yes We Camp* pendant leur permanence dans le site de Saint-Vincent-de-Paul.

À mesure que plus de lieux éphémères expérimentales apparaissent, une nouvelle discipline se façonne dans le terrain de l’investissement d’espaces vacants dans les villes par différents acteurs du monde de *makers*. Au moins en France, le modèle a capté

l'attention de certaines mairies de villes et le concept de lieu temporaire ou intermédiaire essaie de se reproduire.⁸⁷¹ Des projets qui cherchent à mettre des espaces vacants de la ville « au service de ses occupants [les habitants du quartier, les hébergés, les associations et entreprises, le grand public] et de la collectivité »,⁸⁷² faciliter l'utilisation de l'espace pour des fins créatifs, culturels, entrepreneuriaux, associatifs, faciliter les rapports entre les gens, investir sur le « tissu social » en réorientant l'idée du terrain construit autour de besoins et d'usages plus « généreux et solidaires »⁸⁷³, faciliter de nouveaux modes d'engagement et de partage.

Nous avons constaté combien l'urbanisme interstitiel permet de réduire des barrières pour une ville performante en optant pour l'intermédiaire, les processus collaboratifs, l'austère, l'artisanal. C'est la plasticité, la temporalité et la proximité de la conception de la ville malléable et de ses équipements qui ouvrent à de nouvelles formes d'interagir avec l'espace, et peut-être, avec les autres utilisateurs et producteurs de cet espace. Ces projets accroissent la capacité performative du citoyen par le biais de la prise en main de son propre espace urbain, et également permettent de repenser les tactiques de réappropriation de l'espace urbain. Il faut des situations et des lieux créatifs, des lieux ressource, empouvoirisants, réduisant les barrières à l'implication.

Si ce champ multidisciplinaire de l'urbain, de l'art, de l'activisme, de nouvelles gouvernances et modes de rapprochement du citoyen à son territoire urbain nous intéresse, c'est qu'il s'agit d'un champ très humaniste. Ce champ réunit, tout comme cette thèse, des théories disparates, des approches naïfs et ambitieux, mais une curiosité par l'urbain et l'affect qu'il produit dans l'individu. Pourquoi défendre alors la valeur de ces expériences esthétiques intermédiaires et vernaculaires ? Un besoin imminent de transition se fait sentir

⁸⁷¹ À Paris, il existe actuellement *Les 5 toits* dans le 16^e arrondissement, projet investi par l'association AURORE, Plateau Urbain et *Yes We Camp*. Des projets comme le Bastion de Bercy, dans le 12^e arrondissement, Coco Velten à Marseille, l'ancien hôpital de Saint-Gabriel dans la ville d'Autun sont parmi des projets qui sont nées en s'inspirant des Grands Voisins. « Essaimage – Les Grands Voisins – Saison 2 ».

⁸⁷² *Ibid.*

⁸⁷³ Pierre BUHLER, *Preface* ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places?..., op. cit.*

qu'une conscience de plus en plus patente des crises (environnementales notablement) qui adviennent. Un sens commun, selon Isabelle Stengers⁸⁷⁴, est à récupérer et revivifier. Par revivifier le sens commun, Stengers se réfère à un renouveau de la conscience, une transition de la pensée individualiste et atomisante, qui finalement endommage l'humanité dans le sens écologique et éthique, et donc *peu pratique*. Il faudra donc peut-être commencer par repenser ou reformuler la notion du bien individuel et de l'agir humaniste en repensant les usages communs – des territoires, des matériaux, des savoirs –, en revivifiant le travail en réseau, la polyvalence, la débrouille, l'artisanat, la beauté et le sens du bien. Une tâche énorme et extrêmement idéaliste, mais qu'on peut peut-être approcher par le biais des micro-ruptures (Joanny), des actions et des expériences à des effets cognitifs. Devenir en faisant, en expérimentant. Il faudrait penser le sens commun comme une construction sociale aussi, malléable et circulante, « un art de la convention et de l'échange », comme le propose Stengers, qui s'active, comme l'expérience esthétique, par le biais de l'attention et de l'imagination, deux notions qui dépendent l'une de l'autre. Faire attention, pour Stengers, c'est en fait compter sur un monde incertain, requérant de l'imagination comme ressource. Finalement, la notion de la responsabilité s'ajoute à l'exercice de revitalisation du sens commun, formant un trinôme avec les idées de l'attention et de l'imagination. Appliquer l'imagination vient avec un impératif de la responsabilité envers les autres. C'est cet exercice qui peut concrétiser des manières de « vivre dans un monde où ce qui est fait doit être fait sur un mode qui donne à ceux qui participent à cette fabrication la capacité d'affronter l'imprévu »⁸⁷⁵. C'est bien ce que les temps d'aujourd'hui nous demandent.

⁸⁷⁴ Isabelle STENGERS, *Réactiver le sens commun: lecture de Whitehead en temps de débâcle*, Paris, La Découverte, 2020.

⁸⁷⁵ *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

L'urbain

ADELL ARGILES R., MARTINEZ LOPEZ M. et ALCALDE VILLACAMPA J., *Dónde están las llaves?: el movimiento okupa : prácticas y contextos sociales*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2004.

ADISSON Félix, « Choisir ses occupants : Quand les grands propriétaires adoptent des collectifs pour la gestion transitoire des friches urbaines », *Métropolitiques*, 6 janvier 2017, <http://www.metropolitiques.eu/Choisir-ses-occupants.html>.

AGUILERA T., « L'(in)action publique face aux squats discrets à Paris et à Madrid », *Métropoles*, 14, 24 juin 2014, <http://metropoles.revues.org.ezproxy.univ-paris3.fr/4860>.

AGUILERA T., « Gouverner les illégalismes, Governing illegalisms », *Gouvernement et action publique*, 3, 11 octobre 2012, p. 101-124.

AGUILERA T. et BOUILLON F., « Le squat, un droit à la ville en actes », *Mouvements*, 74, 5 juin 2013, p. 132-142.

ALBERT M.-D., « A la Biennale de Venise, La France sera branchée sur un courant alternatif de l'architecture », 22 février 2018, <https://www.lemoniteur.fr/article/a-la-biennale-de-venise-la-france-sera-branchee-sur-un-courant-alternatif-de-l-architecture.1952454>.

ASCHER F., « Du vivre en juste à temps au chrono-urbanisme », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, 77-1, 1997, p. 112-122.

AUDAS N. et MARTOUZET D., « Saisir l'affectif urbain. Proposition originale par la cartographie de réactivation des discours », 25 octobre 2008.

AUGE M., *Non-Lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, coll.« La librairie du 20e siècle / dirigée par Maurice Olender », 1992.

AVITABILE Alain, *La mise en scène d'un projet urbain*, Paris, L'Harmattan, 2005.

BELIN E., *Une sociologie des espaces potentiels: logique dispositive et expérience ordinaire*, De Boeck Université, coll.« Ouvertures sociologiques », 2001.

BILLIARD Élise, « Liens faibles et diplomatie quotidienne - Métropolitiques », *Métropolitiques*, 14 février 2014, <https://www.metropolitiques.eu/Liens-faibles-et-diplomatie.html>.

BLISS L., « Forget “The Innovators”: “Maintainers” Conference Advances Alternative History of Technology - CityLab », 8 avril 2016, <https://www.citylab.com/design/2016/04/how-maintainers-not-innovators-make-the-world-turn/477468/>.

BOURDIN A., « Gentrification : un “concept” à déconstruire », *Espaces et sociétés*, 132-133-1-2, 2008, p. 23-37.

BUFFAT M. et MEUNIER F., « La programmation urbaine, entre projet politique et projet urbain », *Métropolitiques*, 28 mai 2014, <http://www.metropolitiques.eu/La-programmation-urbaine-entre.html>.

CASTELLS M., *The City and the Grassroots: A Cross-Cultural Theory of Urban Social Movements*, Berkeley, University of California Press, 1983.

CHABROL M., COLLET A., GIROUD M., LAUNAY L., ROUSSEAU M. et MINASSIAN H. T., *Gentrifications*, Paris, Éditions Amsterdam, 2016.

CHAMPAGNE S. R., « Le choix de l'éphémère pour habiter durablement une ville », *Le Devoir*.

CHOAY F., *L'urbanisme: utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Seuil, 1979.

CLERC D., « Charles Fourier : l'utopie du phalanstère », *Alternatives Economiques. no 189*, 1 février 2001, <https://www.alternatives-economiques.fr/charles-fourier-lutopie-phalanstere/00023260>.

COLLET A., « Les « gentrificateurs » du Bas Montreuil : vie résidentielle et vie professionnelle », *Espaces et sociétés*, 132-133, 28 avril 2008, p. 125-141.

COVERLEY M., *Psychogéographie !: Poétique de l'exploration urbaine*, Paris, Les moutons électriques, 2011.

DAMON J., « 9 – Quartiers sensibles et politique de la ville. Réflexions rétrospectives et prospectives », in *Questions sociales et questions urbaines*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, coll.« Quadrige », 2010, p. 255-278.

DAVIS M., *Magical Urbanism: Latinos Reinvent the US City*, Verso, coll.« Haymarket series », 2001.

DEBORD G., « Introduction à une critique de la géographie urbaine - La Revue des Ressources », *La Revue des Ressources*, Restitution de Les lettres nues-6, 1955, <https://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>.

DIGUET C., « L'urbanisme transitoire : optimisation foncière ou fabrique urbaine partagée • Étude IAU Île-de-France », *Arts & Aménagement des Territoires*.

DI MEO G., *L'homme, la société, l'espace*, Anthropos, coll.« Collection Géographie », 1991.

DRIS N., « Introduction. Repenser l'espace public à l'aune des transformations sociales contemporaines », *Les Cahiers d'EMAM. Études sur le Monde Arabe et la Méditerranée*, 28, 21 juin 2016, <http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/emam/1194>.

DUMONT M. et VIVANT E., « Du squat au marché public, From the squat to the public tender », *Réseaux*, 200, 20 janvier 2017, p. 181-208.

GARCIA P., TREBITSCH M., DELACROIX C. et DOSSE F., « Un 'pratiquant' de l'espace », *Chemins d'histoire*, 2002, p. 219-234, coll.« Histoire du temps présent ».

GARY N., « Pour valoriser le patrimoine de la SNCF, les artistes bosseront gratuitement », *ActualLitté: L'univers du livre*, 25 mai 2015, <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/pour-valoriser-le-patrimoine-de-la-sncf-les-artistes-bosseront-gratuitement/55427>.

GRESILLON Boris, *Berlin métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002.

GUERRY P., « Marseille [Roncayolo M. (1996). Les Grammaires d'une ville : essai sur la genèse des structures urbaines à Marseille. Paris : EHESS] », *L'Espace géographique*, 28-4, 1999, p. 374-374.

EMERAN C., « Occupy, un mouvement social au XXIe siècle », *Cites*, n° 54-2, 13 septembre 2013, p. 101-112.

ENCORE HEUREUX (éd.), *Lieux Infinis: Construire des bâtiments ou des lieux? / Infinite places: Constructing buildings or places?*, B42. Institut Français, 2018.

FARGES P., « « Kreuzberg 36 » se révolte : occupations d'immeubles et luttes urbaines à Berlin (années 1970 et 1980) », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, 49-49-1, 16 juin 2017, p. 99-116.

FESTA D., « Les communs urbains. L'invention du commun », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, #16, 1 octobre 2016, p. 233-256.

FEVRE A.-M., « Les squats défrichent - Culture / Next », *Libération.fr*, http://next.liberation.fr/culture/2004/11/18/les-squats-defrichent_499829.

FLEURY A. et WUEST L., « Vers de nouveaux modes de production des espaces publics à Paris ? Réflexions à partir du projet « Réinventons nos places » », *Métropolitiques*, 18 mars 2016, <http://www.metropolitiques.eu/Vers-de-nouveaux-modes-de.html#nh3>.

FLORIDA R., *The Rise of the Creative Class--Revisited: Revised and Expanded*, Basic Books, 2002.

- FREY P., *Pour une nouvelle architecture vernaculaire*, Actes Sud, 2010.
- GWIAZDZINSKI L., « Chronotopies. L'événement et l'éphémère dans la ville des 24 heures », *BAGF*, 86-3, 2009, p. 345-357.
- GWIAZDZINSKI L., « Nouvelles utopies du faire et du commun dans l'espace public », p. 16.
- GWIAZDZINSKI L. et PIGNOT L., « Introduction », *L'Observatoire*, N° 48-2, 2016, p. 29-31.
- HABERMAS J., *L'espace public*, Paris, Payot, 1978.
- HALL P., *Cities of Tomorrow: An Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century*, Wiley, coll.« Cities of Tomorrow: An Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century », 2002.
- HALLAUER E., *Du vernaculaire à la déprise d'oeuvre : Urbanisme, architecture, design*, Thèse de doctorat, Université Paris-Est, 2017.
- HAMBLETON R., *Leading the inclusive city: place-based innovation for a bounded planet*, Bristol, Policy Press, 2015.
- HAMDI N., *Small Change: About the Art of Practice and the Limits of Planning in Cities*, Taylor & Francis, 2013.
- HARVEY D., *Villes Rebelles. Du droit à la ville à la révolution urbaine*, Première édition: 2012., Buchet. Chastel, 2015.
- HARVEY D., *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Wiley, 1992.
- HARVEY D., « The Right to the City », *New Left Review*, 53, octobre 2008.
- HENRY P., « Les Friches Culturelles d'hier à aujourd'hui, entre fabrique de l'art et démarches artistiques partagées », in Françoise LUCCHINI (éd.), *La mise en culture des friches industrielles*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll.« Collection Histoire et patrimoines », 2016.
- HENRY P., *Un nouveau référentiel pour la culture ? : Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, EDITIONS DE L'ATTRIBUT, 2014.
- HERMANN L., GWIAZDZINSKI L. et DA CUNHA A., « Vers un urbanisme de temps », *Urbia n°14*, février 2014.
- HOLLERAN Samuel, « Designing the “Real Deal” », *Design Observer*, Essai présenté par AIGA, 8 novembre 2018, <http://designobserver.com/feature/designing-the-real-deal/39962>.

HOMER S. et VILLENEUVE G., « Polémique. Squats artistiques : les pavés dans la mare | L'Humanité », *L'humanité.fr*, Culture et Savoirs, 18 avril 2003, <https://www.humanite.fr/node/283434>.

HOU Jeffrey (éd.), *Insurgent Public Space: Guerrilla Urbanism and the Remaking of Contemporary Cities - Jeffrey Hou (Edt) | Public Sphere | Politics*, New York, NY, Routledge, 2010.

JOANNY J., « Au creux des villes, des utopies en actes. Le cas des lieux culturels intermédiaires », *Communication et organisation*, 48, 1 décembre 2015, p. 39-48.

LADET M., « Les attentes des citoyens face aux transformations de la ville - Publications - La Fabrique de la Cité », *La Fabrique de la Cité*, 23 septembre 2012, https://www.lafabriquedelacite.com/fabrique-de-la-cite/site/fr/publications/pages/etude_les_attentes_des_citoyens_face_aux_transformations_de_la_ville.htm.

LANGLOIS A., *Processus de permanence dans la fabrique urbaine. Contribution d'une pratique de dessin in situ à l'émergence du lieu anthropologique*, Thèse de doctorat, Université de Tours, 2018.

LEFEBVRE H., *Critique de la ville quotidienne III. De la modernité au modernisme*, Paris, L'arche éditeur, 1981.

LEFEBVRE H., *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

LEFEBVRE Henri, *Le Droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1968.

LEFEBVRE H., *La Proclamation de la Commune*, Paris, Gallimard, 1965.

LEY D., « Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification », *Urban Studies*, 40-12, 1 novembre 2003, p. 2527-2544.

LITS M., « L'espace public : concept fondateur de la communication », *Hermès, La Revue*, n° 70-3, 15 décembre 2014, p. 77-81.

MARTOUZET D., *Le projet fait les acteurs: Urbanisme, complexité, incertitude*, Presses universitaires François-Rabelais, coll.« Perspectives Villes et Territoires », 2018.

MARTOUZET D., *Ville aimable*, Presses universitaires François Rabelais, coll.« Collection Perspectives Villes et territoires », 2014.

MERCKLE P., « Le Phalanstère », *CharlesFourier.fr*, mars 2006, <http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article328#nh11>.

MERCKLE P., « La « science sociale » de Charles Fourier », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n° 15-2, 2006, p. 69-88.

- MISSIKA J.-L., « Table Ronde: La Fabrique des Communs Urbains ».
- MONTGOMERY Charles, *Happy city: transforming our lives through urban design*, 1. ed., New York, NY, Farrar, Straus and Giroux, FSG, 2013.
- MUMFORD L., *The urban prospect: essays*, Harcourt, Brace & World, 1968.
- MURZYN-KUPISZ M. et DZIALEK J., *The Impact of Artists on Contemporary Urban Development in Europe*, Springer, 2017.
- NICOLAS-LE STRAT P., « Multiplicité interstitielle », *Multitudes*, n° 31-4, 2007, p. 115-121.
- NICOLAS-LE STRAT P., « Savoirs du collectif sur le collectif », in *Moments de l'expérimentation*, 2009.
- OLDENBURG R., *The Great Good Place: Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*, Marlowe, coll.« Sociology. Current Affairs », 1998.
- OLIVER P., *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World: Cultures and habitats*, Cambridge University Press, coll.« Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World », 1997.
- PAILLIART I., « Des territoires à la territorialisation », 5 octobre 2018, <http://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01900004>.
- PAQUOT T., « Qu'est-ce qu'un « territoire » ? », *Vie sociale*, N° 2-2, 2011, p. 23-32.
- PAQUOT T., « Qu'appelle-t-on un territoire? », in *Le territoire des philosophes*, 2009, p. 9-27.
- PAQUOT T., *L'urbanisme c'est notre affaire*, Nantes, l'Atalante, coll.« Comme un accordéon », 2010.
- PAQUOT T. et YOUNES C., *Le territoire des philosophes: lieu et espace dans la pensée au XXe siècle*, la Découverte, 2009.
- PAQUOT Thierry, *L'espace public*, Paris, La Découverte, 2009.
- PECK J., « Struggling with the Creative Class », *International Journal of Urban and Regional Research*, 29-4, 20 décembre 2005, p. 740-770, coll.« Wiley Online Library ».
- PEÑA David Scott DE LA, *Experiments in Participatory Urbanism: Reform and Autogestión as Emerging Forms of Urban Activism in Barcelona*, Thèse de doctorat, University of California, Berkeley, 2013.
- PRADEL B., *L'urbanisme temporaire : signifier les espaces-enjeux pour réédifier la ville*, 2011.

PRITCHARD S., « Complexity, uncertainty & scalability: How Assemble's Granby 4 Streets won 2015 Turner Prize », *COLOURING IN CULTURE*, 17 novembre 2016, <http://colouringinculture.org/blog/assemble-complexity-uncertainty-scalability>.

QUERE L., « L'espace public comme forme et comme événement », France, 1995.

RABAN Jonathan, *Soft City: A Documentary Exploration of Metropolitan Life*, Londres, Harvill Press, 1974.

RAFFIN F. et TARRIUS A. DIR, *Les Ritournelles de la culture. De la critique sociale à la participation citoyenne. Entre mobilités et ancrages urbains : Une approche sociologique de trois initiatives culturelles privées en friches industrielles à Poitiers, Genève et Berlin*, Thèse en sociologie, Université de Perpignan, Perpignan, 2002.

RAFFIN N. et COMETTI L., « Le gouvernement annonce un plan de 45 millions d'euros pour les tiers-lieux », *20minutes.fr*, 16 juin 2019, <https://www.20minutes.fr/politique/2538667-20190616-exclusif-etat-va-consacrer-45-millions-euros-tiers-lieux-annoncent-ministres-denormandie-gourault>.

RONCAYOLO M., *La ville et ses territoires*, Gallimard, coll.« Collection Folio/essais », 1990.

ROUSSEAU M., « Bringing politics back in: la gentrification comme politique de développement urbain », *Espaces et sociétés*, 132-133, 28 avril 2008, p. 75-90.

SADLER S., *The Situationist City*, Cambridge, The MIT Press, 1998.

SASSEN S., « Introduire le concept de ville globale », *Raisons politiques*, no 15-3, 2004, p. 9-23.

SASSEN S., *La ville globale: New York, Londres, Tokyo*, 1ère ed., Princeton, Princeton University Press, 1991.

SASSEN S., « The State and Globalization: Denationalized Participation », 25, p. 19.

SENNETT Richard, *La ville a vue d'œil: urbanisme et société*, 12148^e éd., Paris, Éditions Plon, 1990.

SMITH N., *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*, New York, NY, Routledge, 1996.

SOJA E.W., *Seeking Spatial Justice*, University of Minnesota Press, coll.« Globalization and Community », 2013.

SOJA E.W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Wiley, 1996.

THORION G., « Espaces en friche, des lieux dédiés à l'expérimentation et à la création

culturelle », *Communication et organisation*, 26, 2 janvier 2005, p. 114-126.

THURIOT F., « Les friches culturelles : de l'expérimentation artistique à l'institutionnalisation du rapport au(x) public(s)... et inversement », Université de Metz, 2002.

TONKISS F., « Austerity Urbanism and the Makeshift City », *City*, 17-3, 1 juin 2013, p. 312-324.

VIARD J., *Le tiers espace: essai sur la nature*, Méridiens Klincksieck, coll.« Analyse institutionnelle », 1990.

VIBRANT Streets, « Pop-ups to placemaking: how temporary efforts can have lasting effects », *Vibrant Streets*, 19706/15, <http://vibrantstreets.com/blogs/street-beat/40103363-pop-ups-to-placemaking-how-temporary-efforts-can-have-lasting-effects>.

VIVANT Elsa, *Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines.*, Géographie, Institut Français d'Urbanisme - Université Paris 8, Champs sur Marne, 2006.

VIVANT E. et CHARMES E., « La gentrification et ses pionniers : le rôle des artistes off en question », *Métropoles*, 3, 11 juin 2008, <http://metropoles.revues.org.ezproxy.univ-paris3.fr/1972>.

WALLONIE DESIGN, *Nicolas Delon, architecte - Encore Heureux, Paris (FR)*, Conférence Construction/Destruction/Reconstruction, 2015.

« Libertés, égalité, viabilité : la ville-monde face aux défis du siècle » : une conférence *Le Monde Cities* à Paris.

« Municipalisme », *Les voies de la démocratie*, <http://www.lesvoiesdelademocratie.org/organiser/municipalisme>.

« Gouverner la ville autrement : débats du Monde le 7 avril à Lyon », *Le Monde.fr*.

« Conventions d'occupation précaire: Bail précaire - ANIL », 9 janvier 2013, <https://www.anil.org/documentation-experte/analyses-juridiques-jurisprudence/analyses-juridiques/analyses-juridiques-2010/les-conventions-doccupation-precaire/>.

« Les occupations illégales d'HLM en recrudescence », *20 minutes.fr*, 29 mars 2011, <http://www.20minutes.fr/paris/696331-20110329-paris-les-occupations-illegales-hlm-recrudescence>, coll.« Accueil: Paris ».

« À propos | Hyperville », <http://www.hyperville.fr/cabane-dedition/>.

« Gérard Baudin et Philippe Genestier (sous la dir. de): Banlieues à problèmes. La construction d'un problème social et d'un thème d'action publique - Persée », https://www.persee.fr/doc/espos_0755-7809_2003_num_21_3_2110_t1_0555_0000_1.

« Manifeste de Peuple et Culture - Peuple & Culture », http://www.peuple-et-culture.org/IMG/pdf/manifeste_peuple_et_culture.pdf.

« Gentrification - Hypergéographie », <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article497>.

Art et esthétique

ABADIA R., *Viva DADA*, Paris, coll.« Documentaire (culture) », 2015.

ADORNO T.W. et JIMENEZ M., *Théorie esthétique*, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 1982.

ALBERTI F. (éd.), *Penser l'étrangeté: l'art de la Renaissance entre bizarrerie, extravagance et singularité*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2012.

ALLIEZ É., « Post-scriptum sur l'esthétique relationnelle : capitalisme, schizophrénie et consensus, Abstract », *Multitudes*, 34, 1 septembre 2008, p. 121-125.

ARDENNE P., BEAUSSE P. et GOUMARRE L., *Pratiques contemporaines: l'art comme expérience*, Dis Voir, coll.« Arts plastiques », 1999.

BAKHTINE M.M. et OLIVIER D., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll.« Bibliothèque des idées », 1975.

BASTIEN S., « John Dewey, L'art comme expérience, Oeuvres philosophiques III », *Revue canadienne d'esthétique*, 13, 2007, http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_13/recension/Bastien.html.

BEARDSLEY M.C., *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing Company, 1981.

BECKER H. S., *Art Worlds*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1982.

BENVENISTE É., *Problèmes du langage*, Gallimard, coll.« Diogène (Ed. française) », 1966.

BERGSON H., *Matière et mémoire*, Presses Électroniques de France, 2013.

BERTUCCI M., « La notion de sujet », *Le français aujourd'hui*, n° 157-2, 2007, p. 11-18.

BEUYS J., *Joseph Beuys - Public Dialogue (Excerpt 1) - YouTube*, The New School for Social Research NYC, 1974, vol. 4/1.

BEUYS J. et KUONI C., *Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western Man*, Basic Books, 1993.

BORDINI S., VERNER L. et BARBANTI R., « Art, paradigme esthétique et écosophie », *Chimères*, N° 76-1, 3 octobre 2012, p. 115-123.

BORER A., *The essential Joseph Beuys*, Londres, Thames and Hudson, 1996.

BORSTEL J., KORZA P., ASSAF A. et DWYER C., *Aesthetic Perspectives: Attributes of Excellence in Arts for Change*, New York, NY, Americans for the Arts, coll.« Animating Democracy/ Americans for the Arts », 2017.

BOURRIAUD N., *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 1998.

BOURRIAUD N., « Le paradigme esthétique (Félix Guattari et l'art) », *Chimères*, n°21, 1993, http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/21chi09.pdf.

CALLINICOS A., « Postmodernisme : un diagnostic critique - Revue Que Faire ? », 25 septembre 2011, <http://quefaire.lautre.net/Postmodernisme-un-diagnostic>.

CARROLL N., *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, 2001.

CASSIRER H.W., *A commentary on Kant's Critique of judgment*, Methuen, coll.« Methuen library reprints », 1938.

CERTEAU M. DE, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, coll.« Folio », 1990.

CHILVERS Ian et GALVES-SMITH John, *Dictionnaire of Modern Contemporary Art*, New York, NY, Oxford University Press, 2009.

COLLINGWOOD R.G., *The Principles of Art*, Oxford University Press, coll.« A Galaxy book, GB11 », 1958.

COMETTI J.P., *Art et facteurs d'art. Ontologies friables.*, Rennes, PU Rennes, 2012.

COMETTI J.P., *Qu'est-ce que le pragmatisme?*, Folio, coll.« Folio Essais », 2010.

COMETTI J.P., MORIZOT J. et POUIVET R., *Esthétique contemporaine: art, représentation et fiction*, Vrin, coll.« Textes Cles: Dans La Meme Collection », 2005.

DANTO A., « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, 61-19, 1964, p. 571-584.

DEBORD G., *La Société du Spectacle*, 1996^e éd., Gallimard, 1967.

DELEUZE G. et GUATTARI F., *Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de minuit, 1980.

DEMPSEY N. et BURTON M., « Defining place-keeping: The long-term management of public spaces », *Urban Forestry & Urban Greening*, 11-1, 2012, p. 11-20.

DENES L., « « L'urbanisme temporaire n'a rien d'éphémère » », *Servir le Public*, 21 septembre 2017, <http://www.servirlepublic.fr/2017/09/phenomene-temporaire-na-rien-dephemere/>.

DEWEY J., *L'art comme expérience*, Saint-Amand, Gallimard, coll.« Folio Essais », n° 533, 2005.

DEWEY J., *Experience and Nature*, Dover Publications, coll.« Dover Books on Western Philosophy », 1958.

DEWEY J., « The Postulate of Immediate Empiricism », *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, 2-15, 1905, p. 393-399.

DEWEY J., ZASK J. et COMETTI J.P., *Expérience et nature*, Gallimard, coll.« Bibliothèque de philosophie », 2012.

DICKIE G., *The Art Circle: A Theory of Art*, Chicago Spectrum Press, 1997.

DICKIE G., *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, 1974.

DILTHEY W. et REMY M., *Le monde de l'esprit: Die geistige Welt*, Aubier, coll.« Bibliothèque philosophique », 1947.

DUMETT M., *Corporate Imaginations: Fluxus Strategies for Living*, Univ of California Press, 2017.

ECO U., *L'oeuvre ouverte*, Éd. du Seuil, coll.« Collection "Pierres vives" », 1965.

ESQUIVEL P., *L'autonomie de l'art en question: l'art en tant qu'art*, L'Harmattan, coll.« Collection L'ouverture philosophique », 2008.

FLOREN C., *L'esthétique radicale de John Dewey*, Presses universitaires de Rennes, coll.« Aesthetica (Rennes) », 2018.

FULTNER B., « Introduction: Communicative action and formal pragmatics », in *Jürgen Habermas: Key Concepts*, Durham, Acumen, 2011, p. 1-12, 54-73.

GADAMER H.-G., *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Cambridge University Press, 1986.

GENETTE G., *L'œuvre de l'art: La relation esthétique*, Editions du Seuil, coll.« Collection Poétique », 1997.

GEORGE D., « The Myth of the Aesthetic Attitude », *American Philosophical Quarterly*, 1-1, 1964, p. 56-65.

GIREL M., « John Dewey, l'existence incertaine des publics et l'art comme " critique de la vie " », in Bruno AMBROISE et Christiane CHAUVIRE (éd.), *Le Mental et le Social*, EHESS, coll.« Raisons pratiques », 2013, vol.23, p. 331-348.

- GOODMAN N., *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, 2007.
- GOODMAN N., *Langages de l'art*, Nîmes, J. Chambon, 1968.
- GONÇALVES F., « « Non-art » au musée ou revisiter les enjeux des pratiques artistiques urbaines contemporaines », *Societes*, n°115-1, 26 juin 2012, p. 51-63.
- GUATTARI F., *Les trois écologies*, Galilée, coll.« Collection L'Espace critique », 2008.
- GUATTARI F., *Chaosmose*, Editions Galilée, coll.« Collection l'Espace critique », 1992.
- HASSAN I., « The Culture of Postmodernism », *Theory, Culture & Society*, 2-3, 1 novembre 1985, p. 119-131.
- HEGEL G. W. F., *Cours d'esthétique*, André, 1848.
- HEINICH N., *Ce qui fait l'art par la sociologie*, Minuit, coll.« Collection Paradoxe », 1998.
- JACKSON P.W., *John Dewey and the Lessons of Art*, Yale University Press, 2000.
- JAUSS H.R. et MAILLARD C., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll.« Bibliothèque des idées », 1990.
- JOST W., *Dictionnaire des termes de l'art: français-allemand*, Maison du Dictionnaire, 2002.
- KANT E., *Critique de la raison pure*, traduit par A. TREMESAYGUES et traduit par Bernard PACAUD, 8^e éd., Paris, Presses Universitaires de France.
- KANT E. et RENAUT A., *Critique de la faculté de juger*, Flammarion, coll.« Bibliothèque des textes philosophiques », 2000.
- KAPROW A., *Assemblage, Environments and Happenings*, Abrams, 1968.
- KIBEDI VARGA Áron, « Le récit postmoderne », *Littérature*, 77-1, 1990, p. 3-22.
- KLEE P., « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ». <http://lapausephilo.fr/2016/01/14/lart-ne-reproduit-visible-rend-visible-paul-klée/>
- KOSUTH J., « Art After Philosophy (1969) », *Studio International. Republié dans Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990*, 915-917-Oct-Déc, 1991, p. 19.
- KOSUTH J. et ART DEPENDENCE, « ArtDependence | The Language of Art: An Interview with Joseph Kosuth ».
- KREPLAK Y. et LEIBOVICI F., « On ne sait pas ce qu'est une pratique ». Regards croisés sur l'écologie des pratiques artistiques », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, 64, 24 décembre 2015, p. 188.

- LACY S., *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, 1995.
- LAROUSSE Éditions, « Définitions : expérience - Dictionnaire de français Larousse », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/exp%C3%A9rience/32237>.
- LAGEIRA J., *L'art environnemental* dans J. MORIZOT et R. POUIVET, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Armand Colin, coll.« Dictionnaire : Philosophie », 2007. p. 163-165.
- LEWITT S., « Paragraphs on conceptual art », *Artforum*, juin 1967, <http://radicalart.info/concept/LeWitt/paragraphs.html>.
- LÉXTRAIT F. et KAHN F., *Nouveaux territoires de l'art*, Sujet, 2005.
- LORBLANCHET M., « L'origine de l'art », *Diogene*, n° 214-2, 2006, p. 116-131.
- LUCIE-SMITH E., *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms*, Thames and Hudson, coll.« World of art library », 1988.
- LYOTARD J.-F., *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*.
- MARCUS G., *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, 2002.
- MASSIN M., *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll.« Aesthetica », 2013.
- MORGAN R., *Commentaries on the new media arts: Fluxus & conceptual art, artists' books, correspondence art, audio & video art*, Umbrella Associates, 1992.
- MORIZOT J. et POUIVET R., *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Armand Colin, coll.« Dictionnaire : Philosophie », 2007.
- NADAUD S. et GUATTARI F., *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, Nouvelles Editions Lignes, 2018.
- PAGES C., « Les postmodernismes philosophiques en question », *Tumultes*, 34, 2010, p. 115-134.
- PATERA T., « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux Folies Tristan », *Perspectives médiévales. Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge*, 35, 1 janvier 2014, <http://journals.openedition.org/peme/5025>.
- PIERCE G. B., « Lyotard's Anti-Aesthetics: Voice and Immateriality in Postmodern Art », *Postmodern Culture*, 14-3, 29 juillet 2004, <https://muse.jhu.edu/article/171273>.
- POPELARD M.-D., *Ce que fait l'Art. Approche communicationnelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- QUESTE Benoît, « Le statut de l'apparence et le conflit entre l'art et la vérité chez Nietzsche », *Le Philosophoire*, 18-3, 2002, p. 175-190.

QUINTIN J., « La mise en sens de l'expérience humaine », *Cahiers du Cirp*, 3, 2012, p. 42-59, coll.« 1719-1041 ».

RANCIERE J., *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Londres, Bloomsbury Academic, 2010.

RATTE M., « Martin Seel, L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique de (trad. C. Hary-Schaeffer), 1993, Armand Colin, coll. Théories, 296 p. », *Horizons philosophiques*, 6-2, 1996, p. 149-152.

RAULET G., « Structuralism and Post-Structuralism: An Interview with Michel Foucault », *Telos*, 1983-55, 1 avril 1983, p. 195-211.

REID J., « Kant et la genèse de la subjectivité esthétique. Esthétique et philosophie avant la Critique de la faculté de juger Daniel Dumouchel Collection «Bibliothèque d'histoire de la philosophie» Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1999, 305 p. », *Dialogue*, 41-04, septembre 2002, p. 814.

ROCHLITZ R., *Subversion et subvention: art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, coll.« NRF essais », 1994.

ROSENBERG H., *The De-Definition of Art*, University of Chicago Press, coll.« A Phoenix book », 1983.

SAITO Y., *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, coll.« Oxford scholarship online », 2007.

SARRABEZOLLES N. et CLEMENT G., *Toujours la vie invente: Carte blanche à un paysagiste-jardinier*, Locus Solus, 2017.

SARTRE J.-P., KAIL M. et KIRCHMAYR R., *Qu'est-ce que la subjectivité?*, Prairies ordinaires, coll.« Collection Essais », 2013.

SCHILLER F. et LEROUX R., *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme:*, Aubier, coll.« Collection bilingue des classiques étrangers », 1943.

SCHÜTZ A., *Essais sur le monde ordinaire*, Paris, Le Félin Poche, 2007.

SHUSTERMAN R., COMETTI J.P., GASPARI F. et COMBARNOUS A., *La fin de l'expérience esthétique*, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, coll.« Quad (Pau) », 1999.

SHUSTERMAN R., « The Pragmatist Aesthetics of William James », *British Journal of Aesthetics*, 51-4, octobre 2011.

SHUSTERMAN R., « Conscience soma-esthétique, perception proprioceptive et action », *Communications*, 86-1, 2010, p. 15-24.

SHUSTERMAN R., *L'art à l'état vif: La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, traduit par Christine NOILLE, Les Editions de Minuit, coll.« L'Éclat/poche », 1992.

ŠKLOVSKIJ V. B. et GAYRAUD R., *L'art comme procédé*, Paris, Allia, 2008.

SMEE S., « Art, life, and the legacy of Fluxus », *The Boston Globe*.

THIBAUT J.-F., « Le monde selon Hardt et Negri », *Études internationales*, 36-3, 2005, p. 361-374.

TRESPEUCH-BERTHELOT A., *L'internationale situationniste. De l'histoire au mythe (1948-2013)*, PUF, 2015.

UNIVERSALIS Encyclopaedia, *Dictionnaire d'esthétique: Les Dictionnaires d'Universalis*, Encyclopaedia Universalis, 2017.

UNIVERSALIS Encyclopædia et DUFRENNE M., « ESTHÉTIQUE - Esthétique et philosophie », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/esthetique-esthetique-et-philosophie/>.

UNO K. et GUATTARI F., « Entretien : Chaomose, vers une nouvelle sensibilité », *Inter : Art actuel*, 72, 1999, p. 18-21.

WIAME A., « L'art comme expérience et la pragmatique du spectateur, entre performance et philosophie », *Tangence*, 108, 2015, p. 13-27.

WINKIN Y., *Anthropologie de la communication: de la théorie au terrain*, Paris, Seuil, De Boeck & Lacier, 2001.

WINKIN Y., BATESON, BIRDWHISTELL et GOFFMAN et.al, *La nouvelle communication*, Éditions du Seuil, 1981.

ZASK, J., *L'art comme modèle de participation démocratique*, 2016.

ZASK J., « Individualité et culture, de Boas à Dewey. À propos des liens entre pragmatisme et anthropologie culturelle », *SociologieS*, 23 février 2015, <http://journals.openedition.org/sociologies/4966>.

ZASK J., « Le public chez Dewey : une union sociale plurielle », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 15, 1 décembre 2008, p. 169-189.

ZASK J., *Art et démocratie. Les peuples de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, coll.« Intervention philosophique », 2003.

ZIFF P., « The Task of Defining a Work of Art », *The Philosophical Review*, 62-1, 1953, p. 58-78.

« The Existential Prefix: The German "Er" ». <http://www.devonfritz.com/2014/10/21/existential-prefix-german-er/>

« EXPÉRIENCE ET EXPÉRIMENTATION, sciences - Encyclopædia Universalis », <https://www.universalis.fr/encyclopedie/experience-et-experimentation-sciences/>.

« Duden | er-le-ben | Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Synonyme, Herkunft », <https://www.duden.de/rechtschreibung/erleben>.

Artivisme

AGAMBEN G., BINETTI V. et CASARINO C., *Means without End: Notes on Politics*, NED-New edition., University of Minnesota Press, 2000, vol. 20.

ALINSKY S. D., *Reveille for radicals*, Vintage Books, coll.« A Vintage book ; V-568 », 1969.

AMANN M. (éd.), *Go, Stop, Act! Die Kunst der kreativent Strassenprotests. Geschicthen - Aktionen - Ideen*, Frankfurt/Main, Trotzdem Verlagsgenossenschaft, 2005.

ARDENNE P., « Micropolitiques », *Inter : Art actuel*, Art et contexte-93, Printemps 2006, p. 18.

ARDENNE P., « L'art même - art et politique: ce que change l'art "contextuel" », *Ministère de la Communauté française de Belgique*, 2002, <http://www.lartmeme.cfwb.be/no014/pages/page1.htm>.

ARENDT H., *La crise de la culture: huit exercices de pensee politique (par) hannah arendt. Trad. de l'anglais ss la direction de patrick levy*, Gallimard, coll.« Collection Idées », 1972.

BERREBI-HOFFMANN I., BUREAU M. et LALLEMENT M., *Makers - Enquête sur les laboratoires du changement social*, Le Seuil, coll.« Sciences humaines », 2018.

BIEHL J. et BOOKCHIN M., *The Politics of Social Ecology: Libertarian Municipalism*, Black Rose, 1998.

BIEWENER C. et BACQUE M., *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, La Découverte, coll.« SH / Politique et sociétés », 2014.

BISET S., « Dépolitisation de l'art et pratiques de responsabilisation: quand le désengagement artistique appelle la tactique de l'usage », *Marges. Revue d'art contemporain*, 09, 15 novembre 2009, p. 36-50.

BLANCO J., « Vers une politique du signe », in *Les Arts en Temps de Crise*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 211-239.

BOBBIO N., MATTEUCCI Nicola et GIANFRANCO Pasquino, « Política », in *Diccionario de política*, Siglo XXI, 1991, vol.2.

BOURDIEU P., « Le capital social », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 31-1, 1980, p. 2-3.

BRUHAT J. et PUDAL B., « MOUVEMENT OUVRIER - Universalis.edu », *Encyclopædia Universalis [en ligne]*, <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/mouvement-ouvrier/>.

BUBER M., *Utopie et socialisme*, Aubier-Montaigne., Paris, 1977.

CARRETTE J.R. et KING R., *Selling Spirituality: The Silent Takeover of Religion*, Routledge, 2005.

CENTER FOR ARTISTIC ACTIVISM et HALFORD S. J., « Creative Resistance 4: Context ».

CENTER FOR ARTISTIC ACTIVISM et HALFORD S. J., « Creative Resistance 2: Audience ».

CENTER FOR ARTISTIC ACTIVISM et HALFORD S. J., « Creative Resistance 1: What is Artistic Activism? »

DAOUST A., « Vers un art de la décroissance », *Inter : Art actuel*, 121, 2015, p. 51-51.

DAUMAS C. et BANTIGNY L., « Les années 80 ferment le temps de la contestation », *Libération.fr*, 13 janvier 2014, https://www.liberation.fr/france/2014/01/13/les-annees-80-ferment-le-temps-de-la-contestation_972472.

DAY R. J. F., *Gramsci is dead: Anarchist Currents in the Newest Social Movements*, Pluto Press, 2005.

DUBET F., *L'expérience sociologique*, LA DECOUVERTE, coll.« Repères », 2010.

DUNCOMBE S., « Does it Work?: The Effect of Activist Art », *Social Research: An International Quarterly*, 83-1, 15 juin 2016, p. 115-134.

ETHUIN N., « Intervention de Nathalie Ethuin dans l'atelier « Les évolutions du militantisme » - Savoir/agir », Université d'été du PCF, Savoir/agir, 2010.

EYERMAN R. et JAMISON A., *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, New York, NY, Cambridge University Press, 1998.

FEATHERSTONE M., *Consumer Culture and Postmodernism*, SAGE Publications, 2007.

FELSHIN N., *But is it Art?*, Seattle, WA, Bay Press, 1994.

FILLIEULE O., LILIAN M. et PECHU C. (éd.), *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2009.

FINKELPEARL T., *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*, Duke University Press, 2013.

FLUXUS FOUNDATION, « Fluxmanifesto on Fluxamusement, 1965 ».

FOUCAULT M., *Dits et écrits: 1954-1988*, Editions Gallimard, coll.« Bibliothèque des sciences humaines », 1994.

FOUCAULT M., « The Subject and Power », *Critical Inquiry*, 8-4, 1982, p. 777-795.

FOUCAULT M., « II. Les formations discursives », in *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, , n° 354, 1969, p. 44-54.

FRASER N., « Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy », *Social Text*, 25/26, 1990, p. 56-80.

FRAU-MEIGS D., « Les youtubeurs : les nouveaux influenceurs ! », *Nectart*, 5, 13 juin 2017, p. 126-136.

FREELAND C., *But is it Art? An introduction to art theory*, New York, NY, Oxford University Press, 2001.

FREIDSON E., *Professional Powers: a Study of the Institutionalization of Formal Knowledge*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

GADREY J., *Adieu à la croissance - Bien vivre dans un monde solidaire: Bien vivre dans un monde solidaire*, Les petits matins, coll.« Alternatives économiques », 2012.

GAXIE D., « Économie des partis et rétributions du militantisme - Persée », *Revue française de science politique*, 27-Numéro 1, 1977, p. 123-154.

GOFFMAN E., *La mise en scène de la vie quotidienne*, Editions de Minuit, coll.« Collection le sens commun », 1973.

GOFFMAN E., JOSEPH I., DARTEVELLE M. et JOSEPH P., *Les cadres de l'expérience*, Les Editions de Minuit, coll.« Le sens commun », 1991.

HACHOUR H., *Approche ethnométhodologique de l'activité de conception musicale d'un trio d'autodidactes - document*, Cahiers d'ethnométhodologie, Epique, Nantes, France, 2008.

HALSALL F., JANSEN J. et MURPHY S., *Critical Communities and Aesthetic Practices: Dialogues with Tony O'Connor on Society, Art, and Friendship*, Springer Netherlands, coll.« Contributions To Phenomenology », 2011.

HANISCH C., « The Personal Is Political: the original feminist theory paper », *Notes From the Second Year: Women's Liberation.*, 1 janvier 1970, <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>.

HEATH J., SAINT-GERMAIN M., POTTER A. et BELLEFEUILLE E. DE, *Révolte consommée: le mythe de la contre-culture*, Naïve, coll.« Naïve débats », 2005.

HELY M., *Les métamorphoses du monde associatif*, Paris, Presses Universitaires de France.

HOARE G. et SPERBER N., « V. L'hégémonie », *Repères*, 11 avril 2013, <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/introduction-a-antonio-gramsci--9782707170101-p-93.htm>.

HONIG B., *Political Theory and the Displacement of Politics*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.

HONNETH A. et RUSCH P., *La lutte pour la reconnaissance*, Editions Gallimard, coll.« Collection Folio / Essais », 2013.

ION Jacques, « Le militantisme en mouvement », *CNRS Le Journal*.

IOVANNONE J. J., « Avram Finkelstein: Silence = Death ».

JAMISON A., « Social movements and science: Cultural appropriations of cognitive praxis », *Science as Culture*, 15-1, mars 2006, p. 45-59.

JASPER J. M., « Music and Social Movement Mobilizing Traditions in the Twentieth Century/Democratic Artworks: Politics and the Arts from Trilling to Dylan (Book). », *Social Forces*, 78-1, septembre 1999, p. 410-412.

JELINEK A., *This Is Not Art: Activism and Other « Not-Art »*, New York, NY, I.B. Tauris, 2013.

KARIN KNORR CETINA T.R.S.E.S., SCHATZKI T.R., KNORR-CETINA K. et SAVIGNY E. VON, *The Practice Turn in Contemporary Theory*, Routledge, 2001.

KLIWADENKO K. et NOVAS M., « Hacer mucho con poco_Do more with less. Documentaire », *Al borde*, 2017, http://www.alborderaq.com/hacer-mucho-con-poco_do-more-with-less.

LABRECQUE S., *Micropolitique et performativité: Les pratiques d'art action comme pratiques politiques, dans la ville de Québec*, Thèse en sciences politiques, Université de Laval, Québec, 2009.

LACOUÉ-LABARTHE P. et NANCY J.L., « Rejouer le politique », in *Cahier des recherches philosophiques sur le politique*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 15.

LAROUSSE Éditions, « Définitions : se débrouiller - Dictionnaire de français Larousse », https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/se_d%C3%A9brouiller/21929.

LAZZARATO M., *Marcel Duchamp et le refus du travail: suivi de Misère de la sociologie*, Prairies ordinaires, coll.« Collection Essais », 2014.

LAZZARATO M. et JORDAN J.D., *Marcel Duchamp and the Refusal of Work*, Semiotext(e), coll.« Semiotext(e) Whitney series », 2014.

LEMOINE S. et OUARDI S., *Artivisme*, Paris, Éditions Alternatives, 2010.

LETOURNEAU A., « Pour une éthique de l'environnement inspirée par le pragmatisme : l'exemple du développement durable », [*VertigO*] *La revue électronique en sciences de l'environnement*, 10-1, 2010.

LIPIANSKY E.M., TABOADA-LEONETTI I. et VASQUEZ A., « Introduction à la problématique de l'identité », in *Stratégies identitaires*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, coll.« Psychologie d'aujourd'hui », 1998, p. 7-26.

LORDON F., *Imperium: structures et affects des corps politiques*, La fabrique éditions, 2015.

LUNN E. et CONGRESS Paul Avrich Collection, Library of, *Prophet of Community: The Romantic Socialism of Gustav Landauer*, University of California Press, 1973.

LUTHER BLISSETT, « Pánico en las redes: teoría y práctica de la guerrilla cultural », *Literatura Gris*, 2000, https://issuu.com/eslibre.com/docs/p_nico_en_las_redes_teor_a_y_pr_.

MATHIEU L., « Qu'est-ce qu'un mouvement social? », in *Comment lutter? : Sociologie et mouvements sociaux*, Textuel, coll.« La Discorde », n° 20, 2004, p. 15-37.

MAYER Nonna, « Chapitre 9 - Militer aujourd'hui », in *Sociologie des Comportements Politiques*, Paris, Armand Colin « U », 2010, p. 228-254.

MCADAM D., TARROW S. et TILLY C., *Dynamics of contention*, New York, NY, Cambridge University Press, 2001.

MENGER P.-M., « Les professions artistiques: un système incomplet de relations sociales », in G. SAEZ (éd.), *Institutions et vie culturelles*, Paris, Centre de sociologie du travail et des arts, coll.« La Documentation française », 2005, p. 157-163.

MESCH C., *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change since 1945*, New York, NY, I.B. Tauris, 2013.

MIESSEN M., *The Nightmare of Participation*, Sternberg Press, 2011.

MILLER J., « Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond | FIELD », *FIELD - A journal of Socially-Engaged Art Criticism*, 3-Winter 2016, 2016, <http://field-journal.com/issue-3/activism-vs-antagonism-socially-engaged-art-from-bourriaud-to-bishop-and-beyond>.

MOHANTY C. T., « Traversés féministes transnationales : du néolibéralisme et de la critique radicale », *Les cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, 20, 1 janvier 2015, <http://journals.openedition.org/cedref/835>.

MOUFFE C., « Artistic Activism and Agonistic Spaces », *Art & Research: A journal of ideas, contexts and methods*, 1-2, t 2007, <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>.

NAESS Arne, RUELLE Charles et AFEISSA H.S., *Écologie, communauté et style de vie*, Editions Dehors, 2013.

NEWMAN S., « Postanarchism and Space: Revolutionary Fantasies and Autonomous Zones », *Planning Theory*, 10-4, 1 novembre 2011, p. 344-365.

NICOLAS-LE STRAT Pascal, *Expérimentations politiques*, Montpellier, Fullen, 2007.

NICOLAS-LE STRAT Pascal, *Moments de l'expérimentation*. Montpellier, Fulenn, 2009.

NYE J., « China's Soft Power Deficit To catch up, its politics must unleash the many talents of its civil society. », *The Wall Street Journal*.

NYE J., *The Future of Power*, New York, NY, Public affairs Books, 2011.

NYE J., *Soft Power: The means to success in world politics*, Public Affairs Books, 2004.

PEREIRA I., « Individualité et rapports à l'engagement militant », *Revue ¿ Interrogations ?*, L'individualité, objet problématique des sciences humaines et sociales-N°E, décembre 2007, <http://www.revue-interrogations.org/Individualite-et-rapports-a-l-nh32>.

PESSIN A., *L'imaginaire utopique aujourd'hui*, Paris, PUF, 2001.

PUTNAM R. D. et R. O., « Bowling en solo : le déclin du capital social américain », *Conférence*, 27, 2007, p. 417-440.

RANCIERE J., *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, 2008.

RAPPOLT M., « Architecture: Stalker: Barbed wire and windmills », *Contemporary Magazine*, 95, 2008, <http://www.contemporary-magazines.com/architech35.htm>.

RICHARD A., « « L'action art au Québec : corps privé et corps public » », in *Art action, 1958-1998 : happening, fluxus, intermédia, art corporel, poésie action, actionnisme viennois, performance.*, Québec, Éditions Intervention, coll.« dans RIchard Martel, Pierre Restany, Jean-Jacques Lebel et al », 2001.

RUCHT D., « The Quadruple "A": Media Strategies of Protest Movements since the 1960s », in Wim VAN DE DONK, Brian D. LOADER et Paul NIXON (éd.), *Cyber Protest: New Media, Citizens and Social Movements*, Londres, Routledge, 2004, p. 29-56.

SAVERI A., RHEINGOLD H. et VIAN K., « Technologies of Cooperation: A Socio-Technical Framework for Robust 4G », *IEEE Technology and Society Magazine*, 27, 2008.

SMITH C., « Stratification and Social Psychology : A Deleuzian Reading of Pragmatic Habit Formation », *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 93-1/2, 2010, p. 49-62.

SCHWEISGUTH É., « Le post-matérialisme revisité : R. Inglehart persiste et signe - Persée », *Revue française de science politique*, 47-Numéro 5, 1997, p. 653-659.

SOULEZ G., « Rhétorique, public et “manipulation” », *Hermès, La Revue*, 38-1, 2004, p. 89-95.

STIMSON Blake et SHOLETTE Gregory (éd.), *Collectivism after modernism: the art of social imagination after 1945*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 2007.

TATE.ORG, « Socially engaged practice », *Glossary of art terms*, <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/s/socially-engaged-practice>.

THE CENTER FOR ARTISTIC ACTIVISM, « The Center for Artistic Activism: Our Mission & Principles ».

THE NEW SCHOOL, *Can Art Affect Political Change?*, 2012.

TILLY C., *Contentious Performances*, New York, NY, Cambridge University Press, 2008.

TILLY C., *La France conteste*, Paris, Fayard, 1986.

TOURAINÉ A., *Pourrons-nous vivre ensemble ? : Egaux et différents*, Fayard, coll.« Essais », 2014.

TOUSSEUL S., « L'affect et la raison », *Recherches en psychanalyse*, n° 7-1, 2009, p. 109-119.

TULLY J., *Public Philosophy in a New Key: Volume 1, Democracy and Civic Freedom*, Cambridge University Press, coll.« Ideas in Context », 2008.

UGHETTO P. et COMBES M.-C., « Entre les valeurs associatives et la professionnalisation : le travail, un chaînon manquant ? », *Socio-logos . Revue de l'association française de sociologie*, 5, 13 avril 2010, <https://socio-logos.revues.org/2462>.

VERCAUTEREN D., *Micropolitiques des groupes*, Forcalquier HB Éditions.

VOLPATO E., « The Art Workers' Coalition •Mousse Magazine », *Mousse Magazine and Publishing*, 25, septembre 2010, <http://moussomagazine.it/art-workers-coalition-elena-volpato-2010/>, coll.« Archive ».

YOUDELL D., « Subjectivation and performative politics—Butler thinking Althusser and Foucault: intelligibility, agency and the raced-nationed-religions subjects of education », *British Journal of Sociology of Education*, 27-4, septembre 2006, p. 513-530.

« Introduction », in *Art for the Millions. Essays from the 1930's by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project*, New York Graphic Society, 1973, p. 11-18.

« Art-language: the journal of conceptual art. », *Art-language : the journal of conceptual art.*, 1969.

« Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789 », *Légifrance, le service public de la diffusion du droit*, <https://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Citoyen-de-1789>.

« Center for Applied Nonviolent Action and Strategies — Home », *Nonviolent Resistance*, 2014, <http://canvasopedia.org/>.

« Art-agenda - Public art and nanny hotline by Marissa Jahn », *Art-Agenda*, 10 mai 2012, <https://www.art-agenda.com/announcements/187415/n-a>.

« APG: Artist Placement Group | Tate », *Tate.org*, 2004, <http://www2.tate.org.uk/artistplacementgroup/>.

« Introduction », in *Art for the Millions. Essays from the 1930's by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project*, New York Graphic Society, 1973, p. 11-18.

« Définitions : altermondialisation - Dictionnaire de français Larousse », <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/altermondialisation/10909927>.

« En Italie, la résistance par la culture », *Les Inrocks*, <https://www.lesinrocks.com/2014/04/07/actualite/espaces-du-possible-11495273/>.

« Activism - definition of activism in English | Oxford Dictionaries », <https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/activism>.

« Nikeplatz - Tactical Media Files », *Tactical Media Files.net*, <http://www.tacticalmediafiles.net/picture?pic=1554>.

« Définitions : activisme - Dictionnaire de français Larousse », <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/activisme/945>.

« Définitions : militant, militante - Dictionnaire de français Larousse », http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/militant_militante/51436.

« Marshall McLuhan. Understanding Media, The Extensions of Man - Persée », https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1965_num_5_1_1041.

Documents des cas

AL BORDE, « Quienes Somos_Who we are », *Al borde*, 2017, http://www.albordearq.com/quienes-somos_who-we-are.

ASSOCIATION AURORE, PLATEAU URBAIN et YES WE CAMP, « Livret d'Accueil Les Grands Voisins ».

BASISTA Z. et MARTINEZ V., « Interview avec Zofia Basista - Yes We Camp ». 03 avril, 2016.

BASTIEN S., *Les Grands Voisins - juin 2016 - épisode 6 « Les dessous de l'iceberg »*.

BEN MESSAOUD S. et MARTIN L., *Reportage Les Grands Voisins: Comment habiter la ville autrement*, Paris, 2017.

BROWN M., « Urban regenerators Assemble become first “non-artists” to win Turner prize », *The Guardian*.

CCACHANNEL, *An interview with Assemble*, 2016.

CITRON P. et MARTINEZ V., « Interview de Paul Citron par Valentina Martinez - Yes We Camp ». 10 février, 2018.

COLUMBIA GSAPP, *Assemble Lecture (Fran and Paloma)*, 2016.

CONSTRUCTLAB, « Museum of Arte Útil: Tools », <http://museumarteuil.nl>.

COPPOLA L., « Interview avec l'artiste Luigi Coppola ». 2 mars, 2017.

DETRIE N. et LOPEZ-ARANGUREN J., « Interview de Juan López-Aranguren à Nicolas Détrie - Yes We Camp ».

DIVE C., « Les Grands Voisins, une belle leçon de vivre ensemble - Meet in », *Meet-in.fr*, 24 avril 2017, <https://meet-in.fr/les-grands-voisins/>.

DUFOURCQ W. et LANGLOIS A., « Interview avec William Dufourcq - Association AURORE ».

GALILEE B., « Assemble – Chicago Architecture Biennial », *Chicago Architecture Biennial Website*, 21 septembre 2015, <http://chicagoarchitecturebiennial.org/exhibition/participants/assemble/>.

GRANBY FOUR STREETS, « Our Vision », *Granby 4 Streets Community Land Trust*, <https://www.granby4streetsclt.co.uk/read-me>.

HIGGINS C., « Turner prize winners Assemble: “Art? We’re more interested in plumbing” », *The Guardian*.

HUDSON A., EDGERLY F. et FLETCHER A., « L’Internationale Dialogues- Granby: Collecting working and making in a post-democratic society on Vimeo ».

INJEP - L’OBSERVATOIRE DE LA JEUNESSE ET DES POLITIQUES DE JEUNESSE et ALLISS SCIENCES SOCIETES, *Yes We Camp... à l’hôpital Saint-Vincent-de-Paul on Vimeo*, 2015.

LANDAIS O. et MARTINEZ V., « Interview avec Oscar Landais - Yes We Camp ».

LANGLOIS, A. et LETISSIER F., « Interview d’Amandine Langlois à Florentin Letissier ».

L’ATELIER CENTRE DE RESSOURCES REGIONAL DE L’ESS, *Plateau Urbain : faciliter l’accès à des bureaux vacants pour le secteur culturel et associatif - YouTube*, Youtube, 2016.

LEMOINE S., « Préfigurer l’écoquartier Saint-Vincent-de-Paul? Yes we camp! », <http://www.eco-quartiers.fr/#!/fr/blog/auteurs/stephanie-lemoine/>.

LES LABORATOIRES D’AUBERVILLIERS, « Chez Albert! La friche d’été des habitants d’Aubervilliers | Les Laboratoires d’Aubervilliers », <http://www.leslaboratoires.org/date/chez-albert-la-friche-d-ete-des-habitants-d-aubervilliers>.

LESCURIEUX Romain, « Paris: «Les Grands Voisins», un village dans la ville où coexistent startapers, artisans et migrants », 25 février 2016, <http://www.20minutes.fr/paris/1793743-20160225-paris-grands-voisins-village-ville-o-coexistent-startapers-artisans-migrants>.

LUQUET-GAD I., « Le collectif “Assemble” remporte le Turner Prize 2015 », *Les Inrocks*, Arts, 10 décembre 2015, <https://www.lesinrocks.com/2015/12/10/arts/le-collectif-assemble-remporte-le-turner-prize-2015-11792616/>.

METROPOLIS COPENHAGEN, *Nordic Urban Lab 2018 - keynote by Anthony Meacock, Assemble*.

PARIS.FR, « Paris signe une charte pour les projets d’occupation temporaire », <https://www.paris.fr/pages/paris-signe-une-charte-pour-les-projets-d-occupation-temporaire-7094>.

PETIT C. et LANGLOIS, A., « Interview d’Amandine Langlois à Carine Petit, maire du 14^e arrondissement à Paris ».

PLATEAU URBAIN, « Meet-Up Urbanisme Temporaire ».

POEL C. VAN DER, « Raumlabor, coopération et responsabilité », *Espazium: Les éditions pour la culture du bâti*, TEC21-Tracés, 14 septembre 2016, <https://www.espazium.ch/raumlabor-cooproration-et-responsabilit>, coll.« Archi ».

RAPIN A. et LANGLOIS, A., « Interview d’Amandine Langlois à Aurore Rapin - Yes We Camp ».

RÖMER A., HUBMANN Pa. et PEREIRA D., « Casa do Vapor », *ConstructLab*, 2013, <http://www.constructlab.net/projects/casa-do-vapor/>.

SEARLE A., « Power to the people! Assemble win the Turner prize by ignoring the art market », *The Guardian*.

SIMON B., *Les Grands Voisins - Septembre - Bilan et Phase 2*, YouTube, 2016.

TATE, « Turner Prize 2015 artists: Assemble », *Tate*, <https://www.tate.org.uk/whats-on/other-venue/exhibition/turner-prize-2015/turner-prize-2015-artists-assemble>.

TAVITIAN Z., « Le projet fou des Grands Voisins dans le 14e : logements sociaux, bar-restaurant, serres et camping... »

TAYLOR P., « Built to last | RIBAJ », *The RIBA Journal*, Culture, 1 septembre 2014, <https://www.ribaj.com/culture/assemble-built-to-last>.

TELE MATIN, *Tendances* – « Lieux infinis », Télé Matin - Tendances, 2018.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, *Entrevista Al Borde Arquitectos*.

« Les Grands Voisins – Fabrique de biens communs », <http://lesgrandsvoisins.org/>.

« Introduction - Lina Bo Bardi Together Lina Bo Bardi Together », <http://linabobarditogether.com/2012/07/17/about/>.

« Essaimage » – Les Grands Voisins – Saison 2. <https://lesgrandsvoisins.org/les-grands-voisins/essaimage/>

SCHEPMAN T., « Les “Grands Voisins”, village solidaire et fertile en plein Paris - Oui ! Le magazine de la Ruche Qui Dit Oui ! », *Oui! Magazine*, 15 mai 2017, <https://magazine.laruchequiditoui.fr/grands-voisins-village-solidaire-fertile-plein-paris/>.

Soziale Architektur - Kollektiv Assemble - Designer, Architekten und Künstler, coll.« Daserste.de », 2016.

VAN EECKHOUT L. et ALLIX G., « Après les Grands Voisins à Paris, l’urbanisme temporaire s’installe pour durer ».

VAN EECKHOUT L., « Quand les friches se transforment en laboratoires de la ville », *Le Monde.fr*, 9 juin 2017, http://www.lemonde.fr/smart-cities/article/2017/06/09/quand-les-friches-se-transforment-en-laboratoires-de-la-ville_5141230_4811534.html.

VEVER M. et MARTINEZ V., « Notes d’interview de Valentina Martínez à Marine Vever ».

WELLE (WWW.DW.COM) Deutsche, « Turner Prize logic baffles not just the British

establishment | DW | 07.12.2015 », *DW.COM*, <https://www.dw.com/en/turner-prize-logic-baffles-not-just-the-british-establishment/a-18898880>.

WONG E. et MAYER C., « Spacebusting: Raumlabor Berlin », *Assemble Papers: The culture of living closer together*, 6 avril 2017, <https://assemblepapers.com.au/2017/04/07/spacebusting-raumlabor-berlin/>.

YES WE CAMP, « Le plan du site Saint-Vincent-de- Paul – Les Grands Voisins ».

YES WE CAMP, « YES WE CAMP | HelloAsso », <https://www.helloasso.com/associations/yes-we-camp>.

YES WE CAMP, « Yes We Camp – Apportez vos merguez, on s’occupe du reste », <http://yeswecamp.org/>.

« Résorber la vacance pour habiter la ville - Écologie humaine », *Ecologie Humaine*, 15 septembre 2017, <http://www.ecologiehumaine.eu/resorber-la-vacance-pour-habiter-la-ville/>.

« Les “Grands voisins”, laboratoire de l’économie solidaire - Actu et société - ARTE Journal | ARTE ».

« “Non-artist” collective Assemble wins the 2015 Turner Prize ». *Archpaper.com* <https://archpaper.com/2015/12/non-artist-collective-assemble-wins-2015-turner-prize/>

« Liverpool houses win Turner Prize ». *BBC.com* <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-35031707>

« “Esperanzas”, un documental sobre la Escuela Nueva Esperanza de Al Borde », *ArchDaily Perú*, 28 mars 2015, <http://www.archdaily.pe/pe/764547/esperanzas-un-documental-sobre-la-escuela-nueva-esperanza-de-al-borde>.

« Introduction - Lina Bo Bardi Together Lina Bo Bardi Together », <http://linabobarditogether.com/2012/07/17/about/>.

« Modèle économique – Les Grands Voisins », <http://lesgrandsvoisins.org/leprojet/modele-economique/>.

« Les Grands Voisins – Fabrique de biens communs », <http://lesgrandsvoisins.org/>.

« Temps forts – Les Grands Voisins », <http://lesgrandsvoisins.org/leprojet/tempsforts/>.

« Parutions – Les Grands Voisins », <http://lesgrandsvoisins.org/actus/parutions/>.

« The Cineroleum - Assemble », <https://assemblestudio.co.uk/projects/the-cineroleum>.

« Folly For a Flyover - Assemble », <https://assemblestudio.co.uk/projects/folly-for-a-flyover>.

« Granby Four Streets - Assemble », <https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-four-streets-2>.

« Granby Workshop - Assemble », <https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-workshop>.

« Blackhorse Workshop - Assemble », <https://assemblestudio.co.uk/projects/blackhorse-workshop>.

« Assemble Studio Creates Architecture That is Ad Hoc, Handmade, and Community-Driven », <http://www.metropolismag.com/October-2015/New-Talent-Assemble/>.

« Theatre on the Fly | ASSEMBLE », http://assemblestudio.co.uk/?page_id=9.

« Goldsmiths CCA - Assemble », <https://assemblestudio.co.uk/projects/goldsmiths-centre-for-contemporary-art-2>.

« About Us - Create London », <http://createlondon.org/about-us/>.

« ConstructLab », *ConstructLab*, <http://www.constructlab.net/>.

« Museum of Arte Útil », *Van Abbe Museum*, <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/museum-of-arte-util/>.

« raumlabor » Aktivierende Stadtentwicklung / Flughafen Tempelhof ».

« raumlabor » THE KNOT ».

« raumlabor » Werkstatt – Haus der Statistik ».

« Raumlabor » Statement », *Raumlabor Berlin*, <https://raumlabor.net/statement/>.

TABLE DES MATIÈRES

Des tiers-lieux non finis : L'urbanisme artiste comme expérience esthétique

SOMMAIRE	ix
INTRODUCTION	3
<i>Entretenir une relation créative et constructive avec la ville</i>	3
<i>Problématique : l'urbanisme intermédiaire, une expérience à potentiel esthétique et pragmatique</i>	11
<i>Quelques questions préliminaires</i>	15
<i>Les hypothèses</i>	18
<i>Sur le fonctionnement en tant qu'expériences esthétiques</i>	18
<i>Sur le fonctionnement artiste</i>	20
<i>Sur le fonctionnement esthético- pragmatique</i>	22
<i>Méthodologie</i>	24
<i>Le choix des cas d'étude</i>	29
<i>Présentation du plan</i>	32
PARTIE I: La ville	37
<u>Chapitre 1: Des perspectives sur la ville</u>	40
<i>1.1 De la ville moderne à la ville postmoderne</i>	40
<i>1.1.1 De premiers projets de villes utopiques</i>	46
<i>1.1.2 La ville globale : une ville plus diverse et efficace</i>	51
<i>1.2 La ville humaniste, créative et performante</i>	53
<i>1.2.1 Son rapport à l'espace</i>	57
<i>1.2.2 La pratique et les limites variables de l'espace public</i>	60
<i>1.2.3 Le tiers-lieu</i>	63
<i>1.2.4 Henri Lefebvre et la définition de l'espace public comme co-production</i>	67

1.3 La ville rebelle.....	69
1.3.1 La résistance braconnière selon Michel de Certeau.....	71
1.4 La ville malléable : Se réappropriier la ville par le biais des espace-temps intermédiaires, créatifs et autogérés.....	73
<u>Chapitre 2. Se réappropriier la ville par les squats artistiques.....</u>	79
2.1 Les précurseurs des lieux alternatifs urbains	81
2.2 Les pratiques off et le squat artistique.....	84
2.2.1 La friche artistique en France.....	88
2.2.2 Le contexte des premières occupations illégales.....	91
2.2.2.1 Du squatter conventionné à l'occupant temporaire professionnel	97
2.2.2.2 L'institutionnalisation de l'occupation temporaire.....	100
2.3 L'influence de la figure de l'artiste dans la revalorisation de la friche, de son quartier, de sa ville.....	104
La valeur de la friche comme déclencheur de la gentrification.	107
2.4 Le contexte récent d'innovation urbaine à Paris : les friches devenues tiers-lieux culturels à l'aube d'une nouvelle économie culturelle.....	111
2.5 Conclusion de la partie I.....	118
PARTIE II. L'artivisme, une contestation déguisée : coopération et contestation..	124
<u>Chapitre 3. L'art engagé - Conditions de réalisation historique, politique et financière de projets artistiques engagés</u>	128
3.1. L'art socialement engagé du XXe siècle.....	128
3.1.1. Le modernisme et l'avant-garde de la première moitié du XXe siècle.....	129
3.1.2. Le murissement de l'art politiquement engagé et de l'art comme outil de manifestation des mouvements sociaux au XXe siècle.	132
3.1.2.1. L'art engagé des années 1960 et 1970 : ère prolifique de l'artivisme et ses	

<i>figures emblématiques.....</i>	134
3.1.2.1.1 <i>Le mouvement Fluxus.</i>	135
<i>De Fluxus à Beuys : La sculpture sociale de Beuys.....</i>	136
<i>Les happenings d'Allan Kaprow.....</i>	138
3.1.2.1.2 <i>L'Internationale situationniste.....</i>	140
3.1.2.2 <i>Quand l'art, la vie politique et la vie personnelle se mélangent : la résonance des mouvements des années 1960 et 1970.....</i>	145
3.2 <i>L'activisme artistique cherchant des voies plus efficaces à la fin du siècle.....</i>	148
3.2.1 <i>Du happening et du street art à l'art socialement coopératif : La sociabilité dans l'art politiquement engagé.....</i>	153
3.2.1.1 <i>L'esthétique relationnelle.....</i>	156
3.2.1.2 <i>L'art coopératif comme pratique d'ancrage collectif sur un territoire.....</i>	160
<u>Chapitre 4. Théoriser l'action collective de l'activisme artistique.</u>	167
4.1 <i>L'évolution des figures militantes et leurs motivations.....</i>	168
4.2 <i>Comprendre l'activisme artistique politiquement.....</i>	174
4.2.1 <i>L'art comme pratique micropolitique.....</i>	176
4.2.2 <i>La place de l'art engagé dans l'espace public : Fluidité du pouvoir et redéfinition de la publicité de l'espace public.....</i>	179
4.2.3 <i>Le soft power de l'art activiste, un outil politique de persuasion culturel.....</i>	186
4.2.4 <i>Les répertoires d'action dans la théorie des mouvements sociaux.....</i>	188
4.2.5 <i>Les artistes activistes en tant que communautés critiques.....</i>	190
4.3 <i>Œuvrer pour un changement à travers de l'art et la pratique artistique.....</i>	195
4.3.1 <i>L'art pour l'art versus l'art qui se rapproche de la vie : antagonisme sur la légitimation de la fonction sociale de l'art.....</i>	195
4.3.2 <i>L'æffect de l'artivisme : Accélérer des changements avec l'artivisme.....</i>	201
4.3.3 <i>Poststructuralisme et pouvoir au pluriel : la vision non dualiste de l'art...207</i>	
4.3.4 <i>La perspective postmoderne et les nouvelles préoccupations socialement engagées de la transmission de l'art et de la culture.....</i>	209
4.4 <i>Retrouver la source du pouvoir artiviste.</i>	212

4.4.1	<i>Le cas de Medu : d'artistes à médiateurs culturels</i>	215
4.4.2	<i>La pratique activiste et les microgouvernances : Une perspective post-anarchiste de la créativité activiste</i>	217
4.4.3	<i>Appropriation, microgouvernances et solidarité dans le territoire urbain : la pratique esthétique-engagée de l'urbanisme intermédiaire</i>	221
4.5	<i>Conclusion de la partie II</i>	225
4.5.1	<i>Faire resignifier la pratique de l'engagement citoyen</i>	225
4.5.2	<i>Circonscrire la notion de l'artivisme</i>	226
4.5.3	<i>La difficulté du terme de l'artivisme</i>	229
PARTIE III Les Grands Voisins et Assemble		234
<u>Chapitre 5: Les Grands Voisins et l'urbanisme intermédiaire, esthétique et participatif de Yes We Camp.</u>		
.....		235
5.1	<i>L'occupation et la transformation de l'hôpital Saint-Vincent-de-Paul</i>	235
5.2	<i>À l'intérieur de Yes We Camp</i>	241
5.2.1	<i>Modèle économique</i>	244
5.2.2	<i>Le choix d'habiter le lieu</i>	247
5.2.3	<i>Collectif d'urbanistes de l'éphémère</i>	249
5.2.4	<i>Mode d'organisation interne</i>	251
5.3	<i>Yes We Camp et l'urbanisme de très près ou comment créer une communauté selon des objectifs sociaux et de solidarité</i>	256
5.4	<i>Des liens pour l'avenir : rapport de forces entre les acteurs des Grands Voisins et les institutions publiques</i>	269
5.5	<i>Conclusion du cas d'étude Les Grands Voisins : une pépinière d'expérimentation inédite dans Paris</i>	276
<u>Chapitre 6: Granby Four Streets et les appropriations urbaines du collectif Assemble</u> ..		
		279

6.1 Du temporaire au durable par le biais du malléable : Cineroleum, Folly for a Flyover et le Square de New Addington.	280
6.2 Granby Four Streets d'Assemble Studio - une expérience de réappropriation esthétique du lieu de vie.	284
Récompense Turner : une plateforme pour l'œuvre performative de Granby Four Streets.....	287
6.3 De la mise à disposition des espaces à l'établissement d'organisations qui les font vivre	290
6.3.1 Blackhorse Workshop.	291
6.3.2 Baltic Street Adventure Playground.	292
6.3.3 Yardhouse.	293
6.4 Assemble et ses espaces de gestion démocratique flexible : de l'art, de l'architecture, de l'organisation communautaire et de tout ce qui se trouve entre les trois.	294
Fonctionnement interne.	299
6.5 Conclusion du cas d'étude de l'action d'Assemble sur Granby Four Streets.....	302

Chapitre 7 : Des mouvements parallèles de l'urbanisme artiste. Ingénierie et pragmatique mises au service des processus de mise en commun et de réappropriation des interstices urbains. Al Borde/ ConstructLab/ RaumLabor.....

7.1 Al Borde : Des espaces entre régulation et non-régulation.	308
7.2 ConstructLab : spécialiste de moments construction horizontale, expérimentale et participative.	312
7.3 Raumlabor : modèle de construction d'espaces-temps collaboratifs en ville.	318
7.4 Conclusion de la partie III : Au-delà du tissu construit : nouveaux paradigmes du travail architectural, artistique, activiste, du design social.....	325
7.4.1 Des contextes économiques entraînant des nouveaux modèles d'aménagement et d'occupation des espaces.....	326
7.4.2 Dynamiques internes.	329
7.4.3 L'agencement micro.....	333
7.4.4 L'engagement social par le biais d'un affect esthétique.....	334

7.4.5 Du temporaire comme stratégie à long terme.	341
7.4.6 Zone grise entre le projet éphémère et l'installation artistico-artisanale à moyen et long terme.	342

PARTIE IV. Expérience et expérimentation : La réinvention du quotidien à travers les micro-actions de pragmatisme esthétique.....348

Chapitre 8 : Esthétique, expérience et artivité – Atterrir les apports du pragmatisme esthétique à des situations d'urbanisme artiviste.349

8.1 À la recherche de ce qui est esthétique.....	351
8.1.1 Définir l'expérience.....	355
8.1.2 L'expérience selon le pragmatisme de John Dewey.....	358
8.1.3 Vers une définition pragmatiste de l'expérience esthétique.....	361
En quoi consiste l'expérience esthétique ?	368
8.2 En quoi consiste l'expérience esthétique des tiers-lieux des Grands Voisins et de Granby 4 Streets ?	371
8.2.1 L'attention esthétique.	373
8.2.2 Des résistances à résoudre.	375
8.2.3 Une expérience d'étrangéisation.....	375
8.2.4 Une suspension de soi.....	377
8.2.5 Intégrer l'expérience.....	378
8.3 En quoi consiste l'expérience artistique des tiers-lieux des Grands Voisins et de Granby 4 Streets?	378
8.3.1 Quelles sont les conditions qui donnent aux lieux d'urbanisme artiviste, intermédiaire, vernaculaire de notre corpus une validité artistique ?	380
8.3.2 Réconcilier les débats sur l'autonomie de l'art.....	384
8.3.3 Questionner les notions courantes de l'art, de l'esthétique et du beau : l'esthétique analytique.....	388
8.3.4 Des lignes brouillées entre l'art et l'esthétique contemporaines.....	392

Chapitre 9 : Le fonctionnement pragmatique de l'expérience esthétique des Grands Voisins et de Granby 4 Streets.....398

9.1 <i>L'urbanisme artiste comme expérience esthétique.</i>	402
9.1.1 <i>Question de communicabilité.</i>	402
9.1.1.1 <i>Esthétique et perception.</i>	405
9.1.1.2 <i>L'importance du langage.</i>	408
9.1.2 <i>Question d'appropriations</i>	412
9.2 <i>Art, esthétique et performativité : Une mise en scène quotidienne.</i>	414
9.2.1 <i>La fonction pragmatique de la non-séparation du travail et du plaisir au sein de nos tiers-lieux intermédiaires.</i>	416
9.2.2 <i>Émancipation esthétique dans l'ordinaire : Le non-art et les pratiques contemporaines d'esthétisation de l'expérience quotidienne.</i>	420
9.3 <i>L'individuation pour s'attaquer à la réalité : travailler de nouvelles formes de subjectivité pour imaginer des formes de vie collective et des constructions éthico-sociales</i>	423
9.3.1 <i>L'individuation comme série de transactions.</i>	424
9.3.2 <i>De la subjectivité à l'intersubjectivité : L'expérience esthétique comme pratique interactionnelle, collective, éthique.</i>	427
<i>La praxis écosophique et l'art.</i>	428
9.4 <i>L'expérience esthétique des lieux d'urbanisme artiste comme exercice démocratique</i>	433
9.4.1 <i>L'esthétique, l'expérience et l'expérimentation comme matériaux de participation démocratique dans la pensée pragmatiste de Dewey</i>	434
9.4.2 <i>Des communautés d'expérience.</i>	437
9.4.2.1 <i>Des utopies en actes.</i>	439
9.4.2.2 <i>La création des communs</i>	442
9.4.3 <i>Penser aux lieux d'art « dehors » démocratiquement</i>	446
9.5 <i>Conclusion de la partie IV : Quelle utilité pour l'expérience esthétique ? L'expérience cognitive et communicative de l'art et de l'esthétique</i>	452

CONCLUSION GÉNÉRALE	462
<u>Les lieux non finis : expériences concrètes et d'interventions éphémères et insolites sur le territoire de la ville</u>	462
1. <i>Des lieux infinis et non finis</i>	462
2. <i>Les propos</i>	466
3. <i>Les constats</i>	468
a. <i>Un lieu premièrement expérimental</i>	469
a. <i>L'urbanisme artiste : une militance douce</i>	474
4. <i>Trouver un fonctionnement à l'unicité de l'expérience</i>	482
5. <i>Changer le regard sur le non fini</i>	484
BIBLIOGRAPHIE	489
L'urbain.....	489
Art et esthétique.....	497
Artvisime.....	504
Documents des cas.....	512

Des tiers-lieux non finis : L'urbanisme temporaire comme expérience esthétique

Mouvement collectif relativement récent (ayant pris de l'ampleur dans les années 2010), l'urbanisme temporaire occupe légalement et réaménage des friches urbaines inoccupées afin de les convertir en tiers-lieux à usages culturels, solidaires, logements, travail d'intérêt général. Selon une pratique d'*ambianceurs*, voulant se mettre au service d'une collectivité et qui se manifeste parfois dans l'entre-deux entre artistique et urbanistique, cet urbanisme débrouillard et d'immersion parie sur les valeurs d'échange et de partage de savoirs et d'usages, d'inclusion et de solidarité dans les espaces inoccupés en ville, une pratique que nous qualifions d'*artiviste*.

Nous avons cherché à décrire le fonctionnement d'un échantillon de deux projets de tiers-lieux menés par des urbanistes *artivistes* – en France (Les Grands Voisins à Paris, cogéré par le collectif *Yes We Camp*) et en Angleterre (Granby Four Streets dans la banlieue de Liverpool, cogéré par le collectif *Assemble*) –, et à analyser en quoi ces expériences sont transformatrices d'un point de vue esthétique. Nous nous sommes intéressée aux conditions et à la technique de *militance douce*, une approche d'affinité écosophique (Guattari), caractérisée par une immersion de la part des urbanistes et le dessin d'ambiances *malléables* – c'est-à-dire, à des usages divers et adaptables à différents types de publics et d'usagers – et par la construction collaborative et interactionnelle, tout en laissant de la place au spontané et à l'imprévu.

Ce travail aborde l'urbanisme *artiviste* comme une performance non finie, testant des méthodes qui pourraient réussir à créer des *ancrages symboliques idéaux* dans le territoire urbain. Nous observons le fonctionnement de cette mise en scène à inflexion esthétique-engagée sous le prisme du pragmatisme esthétique qui, selon Dewey, a d'inévitables possibilités démocratiques.

Mots clés :

Tiers-lieu, artivisme, urbanisme, temporaire, expérience esthétique, pragmatisme, France, Angleterre

Unfinished third places : Temporary urbanism as an aesthetic experience

A relatively recent movement (having gained momentum in the 2010s), temporary urbanism reveals a collective phenomenon of legal occupation of unoccupied urban wastelands. Always indefinite and evolving, it includes (although not exclusively) projects focused on redeveloping wasteland spaces into third places for general interest uses ranging from cultural, to business, to housing, to solidarity. Sometimes manifesting itself between the realms of art and urban planning, the immersive and resourceful practice of temporary urbanism bets on the value of exchange and sharing of knowledge, shared-use solutions, collaboration and solidarity within a formerly unoccupied evolving shared urban space. Practiced by *ambianceurs* (“ambiance creators”), aiming to serve the interests of the local community, temporary urbanism is known, for the purposes of this study, as *artivistic*. The following research project sought to describe the functioning of a sample of two third-place projects led by artist urban planners, one in France (Les Grands Voisins in Paris, co-managed by the *Yes We Camp* collective) and one in England (Granby Four Streets in the suburbs of Liverpool, co-managed by the *Assemble* collective), and to analyze how these experiences can be conceived as transformative from an aesthetic point of view. This work sought to study the conditions and technique of “soft militancy”, or *artivism*, an approach of ecosophical affinity (Guattari), consisting of two processes: an immersion on the part of urban planners and the design of ambiances (meaning physical spaces and social dynamics). This work approaches artivistic urbanism as an unfinished performance, a series of carefully planned structures intended to inspire the spontaneous and the unforeseen. They are intended as testing methods that could succeed in creating ideal symbolic anchors in the urban territory. The study observes the functioning of these stagings under the prism of aesthetic pragmatism as pertaining an ethical-aesthetic inflection which, according to Dewey, holds inevitable democratic possibilities.

Keywords:

Third place, artivism, urbanism, temporary, aesthetic experience, pragmatism, France, England

ED267 Arts & Médias : Université Sorbonne Nouvelle, Maison de la recherche, 4 rue des irlandais, 75005 PARIS ; 01-87-27-29-40 ; ed267@sorbonne-nouvelle.fr.