

Les
espaces
perçus de
l'art

Espace social, espace urbain

Pour la réalisation d'une action artistique sociale, il faut choisir son espace, son champ d'expérience. Il peut être fertile, étroit, raide, vierge ou saturé, il est là comme une bulle de préservation. C'est une faille vers d'autres univers où s'organisent des hiérarchies, se développent des éléments qui l'habitent ou qui le composent. Il existe toujours un espace dans l'espace. C'est peut-être celui-là que l'œuvre aura pour tâche de révéler. Un espace existe à partir du moment où des mouvements y sont possibles, où des déplacements d'une limite à l'autre y sont réalisables. Pierre Bourdieu ajoute à la notion de l'espace, celle de la différence et de la distinction. L'espace est l'écart entre deux éléments séparés, « *ensemble de positions distinctes et coexistantes, extérieures les unes aux autres, définies les unes par rapport aux autres, par leur extériorité mutuelle et par des relations de proximité, de voisinage ou d'éloignement...* ».¹ Ces espaces sont la toile des peintres d'avant, comme support d'un langage de l'art.

¹ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Paris, éditions Le Point, 1994, p. 20

Je pourrais parler de territoire ou encore de lieu d'investigation, il s'agit bien de domaines de prédilections où, en quelque sorte, je « pose mes gaulles » pour un bon moment. Dans une pratique artistique sociale, le contexte de réalisation de l'œuvre est inhérent à la proposition plastique de base. Son concept repose donc sur, mais pas seulement, une forme de lecture des espaces choisis, tenant compte aussi de l'actualité, des acteurs et des publics, bref, d'une compréhension globale du lieu et de ses enjeux. Je m'oriente donc vers un espace social, composante d'un espace urbain ancré dans son histoire.

Urbanité

L'espace urbain possède son propre univers. Il se caractérise d'abord visuellement par ses maisons, ses tours, son bitume, ses bretelles d'autoroutes, ses gares. On peut le reconnaître par ses odeurs, ses bruits, sa taille, ou encore sa valeur et ses relations sociales. Urbain s'oppose à rural dans les niveaux de concentrations d'éléments urbanistiques qui dessinent, déterminent et organisent les déplacements des habitants et leur condition de vie. Ainsi on pourrait définir l'espace urbain comme une zone où s'accumuleraient des populations humaines avec toutes les structures nécessaires à son ordre social, son ordre économique et son ordre politique. C'est un regroupement massif d'hommes et de femmes, bordés dans une enveloppe de règles, de normes et de codes sociaux. Néry, durant l'une de ses prestations déclarait : « *la ville, eh bien ce sont pleins de gens qui ont décidé d'habiter les uns sur les autres, non pas parce qu'ils s'aiment, mais parce que c'est plus pratique [...]* (tandis que vivre) à la campagne, c'est se retrouver face à face avec soi-même, face à face avec ses idées, face à face avec ses angoisses, face à face avec une poule, [...] alors que dans la ville il y a la télévision, y a des gens qu'habitent au-dessus, y a des gens qu'habitent au-dessous... ».² L'espace urbain, c'est la ville, la ville qui rassure, la ville qui protège.

² Nicolas Catineau alias Néry, lors d'une représentation musicale au magic miror à Rennes, automne 1999.

Ses composantes architecturales, ses dimensions et son esthétique, sont le résultat pratique d'une nécessité d'accueil et de confort. Mais aussi, on n'ou-

bliera pas l'importante grandeur symbolique qu'intègre cet espace. Les cathédrales, les pyramides, les palais, voilà des bâtiments dont la taille et le luxe se justifient beaucoup plus pour une évocation précise de la puissance qu'ils abritent, que pour un souci de praticité. Aujourd'hui encore, chaque bâtiment, monument ou centre économique important, prend des allures lourdes de symbole de puissance et de domination « *Le World Trade Center n'est que la plus monumentale des figures de l'urbanisme occidental. L'atopie-utopie du savoir optique porte depuis longtemps le projet de surmonter et d'articuler les contradictions nées du rassemblement urbain* ». ³ Ces contradictions se jouent aussi entre forces et contraintes des masses de populations accumulées, ou dans le souci d'y exercer un contrôle, ce à quoi Guy Debord pense que « *l'urbanisme est cette prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l'espace comme son propre décor* ». ⁴ La ville, nous dit de Certeau, est la production d'un espace propre, nettoyé de toutes traditions (histoires ordinaires de la pluralité culturelle) créant un sujet universel et anonyme. La ville est un concept opératoire qui organise le rassemblement d'êtres humains et redistribue les fonctions de la vie commune en structures administratives. Tout comportement déviant ou anormal (malades, morts, criminels...) est écarté, inadapté à son organisation. Or, de Certeau ajoute qu'aujourd'hui, « *si la ville sert de repères totalisants et quasi mythiques aux stratégies socio-économiques et politiques, la vie urbaine laisse de plus en plus remonter ce que le projet urbanistique excluait [...] sans les discours qui l'idéologisent, prolifèrent les ruses et les combinaisons de pouvoirs sans identité lisible, sans prise saisissable, sans transparence rationnelle - impossible à gérer* ». ⁵ Il annonce cette idée que dans l'espace urbain, se trament d'autres espaces de réappropriation, sur des enjeux sociaux et de préservation de la liberté individuelle d'utilisation de cet univers imposé.

3 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, 10-18, 1980 - Paris, Gallimard, 1990, p. 139

4 Guy Debord, *La société du spectacle*, éd. Buchet-Chastel, Paris, 1967, réédition Gallimard, Paris, 1992, p. 165

5 Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 144-145

Espace social et représentation

En signalant la forte concentration humaine dans l'espace des villes, il est nécessaire de parler des plates-formes et réseaux qui maillent la population d'un système de relations et d'interactions, comme architecture d'un ordre social. C'est de là que s'ouvre alors une multitude d'espaces sociaux, espaces pour le moins un peu flous et constamment en mouvements oscillatoires entre un ordre contraignant et des « ruses d'intérêts ».

Bourdieu nous dit que l'espace social se construit dans le rapport entre les positions sociales, les dispositions ou habitus et les prises de positions, distribuant les individus ou les groupes entre deux pôles de différenciation : le capital économique et le capital culturel. Celui-ci organise les pratiques et les représentations : « *À chaque classe de positions correspond une classe d'habitus (ou de goûts) produits par les conditionnements sociaux associés à la condition correspondante et [...] un ensemble systématique de biens et de propriétés, unis entre eux par une affinité de style* ». ⁶ Dans cette globalité, l'individu existe dans cet espace en tant qu'être différent. Des groupes sociaux naissent par rapprochement de style élaborant leur propre langage dans l'expression des différences symboliques.

6 Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 23. « *Les habitus sont des principes générateurs de pratiques distinctes et distinctives.* »

Leurs manières et pratiques, toujours d'après Bourdieu, sont comme des signes distinctifs, produits de leur positionnement social. La proximité dans l'espace social prédispose au rapprochement mais pas de façon automatique. Ce sont aussi d'autres facteurs qui peuvent engendrer ou non la constitution d'un groupe social, comme l'origine ethnique, la fréquentation de structures, les loisirs, les appartenances... Même si les caractéristiques des habitants de quartier à faible niveau socio économique, les prédisposent à un certain capital économique et culturel, il s'avère aussi qu'au sein de cet espace social de proximité, coexistent un certain nombre d'affinités et de rivalités, recomposant d'autres espaces de positions sociales. « *L'espace social est bien la réalité première et avant dernière, puisqu'il commande encore les représentations que les agents sociaux peuvent en avoir* ». ⁷

7 *ibid.*, p. 29

J'ajouterais que les espaces sociaux – micro espace dans un espace social plus vaste – peuvent être des lieux communs d'appropriation d'un espace physique (et en l'occurrence urbain) par des gens formés en groupe sociaux d'appartenances divers. Ainsi, on peut penser que chaque lieu possède son espace social, comme un environnement abstrait, mais dont les comportements sociaux seraient régis par une définition du lieu commune. Pour Erwin Goffman, les interactions sociales sont le théâtre de mises en scènes où chacun s'efforce de maintenir le sens qu'il souhaite donner à la situation, par des représentations contextuelles et cohérentes : « *on appellera désormais « façade » la partie de la représentation qui a pour fonction normale d'établir et de fixer la définition de la situation qui est proposée aux observateurs* ». ⁸ Il détermine alors deux éléments essentiels à cet « appareillage symbolique » pour toute représentation : « *la façade personnelle* » et « *le décor* », où tous deux doivent se tenir en cohérence. Cette analyse montre qu'il existe un comportement attendu à chaque lieu, comportement organisant les échanges et structurant l'espace social que va donc déterminer le lieu. Goffman étudie les différentes « régions » où s'orchestrent toutes représentations de la vie sociale. « *Si l'on se donne comme point de référence une représentation particulière, il est commode d'utiliser l'expression "région antérieure" pour désigner le lieu où se déroule la représentation. [...] On peut considérer la représentation dans une région antérieure comme un effort pour donner l'impression que l'activité déployée dans cette région maintient et concrétise certaines normes que l'on peut répartir en deux grandes catégories* » ⁹ : la politesse et la bienséance. Ces normes rappellent aussi les codes sociaux qui délimitent l'ordre social, une façon de se tenir, une façon de parler, qui s'accommode à l'environnement en maintenant une définition sociale du lieu. On sent alors que le cadre de la représentation participe au sens de l'espace social qui se dessine dans des comportements et des distinctions.

8 • Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, la présentation de soi*, Paris, éditions de minuit, 1973, p. 29

9 *ibid.*, p. 106

Et, s'il est question de représentation dans la définition de l'espace social, comment ne pas évoquer aussi cette notion de spectacle dans le réel social que décrit Guy Debord. L'espace social est sujet à manipulation par le pouvoir sans cesse occupé à maintenir l'ordre de sa domination. Le langage symbolique qui s'y développe se voit fragilisé ou pollué par le spectacle unificateur d'une réalité inventée, qui entre en interaction dans une réalité sociale ignorée et peut-être oubliée, voir virtualisée. La maîtrise des moyens de communication et

d'informations favorise le détournement des pratiques culturelles et des distinctions sociales, en imprégnant les masses d'un modèle dominant. Les représentations sociales inhérentes aux positions et dispositions des groupes sociaux sont imprégnées du spectacle qui « *correspond à une fabrication concrète de l'aliénation* », préalablement motivé par l'expansion économique et la « *prolétarianisation du monde* ». ¹⁰ Ainsi, dans les représentations qui gouvernent le théâtre de notre vie quotidienne, le capital culturel accède à son importance en protégeant l'humanité de son absorption métaphysique à se voir transformer en récepteur passif, en réservoir à remplir et pire, en marchandise vivante. Michel de Certeau, reconnaissant à chaque individu une véritable force à exercer un contre-pouvoir sur l'omniprésente aliénation des sujets, déclarait pourtant au sujet du spectacle fabriqué par les mass-médias : « *Le public n'est plus là ; il n'est plus dans ces images, pris à leur piège ; il est ailleurs, en retrait, dans une position de récepteur amusé, intéressé ou ennuyé. Aussi, a-t-il de moins en moins de repère propre, à mesure que le langage entier se théâtralise. [...] Sans doute est-ce la conséquence la plus importante et la plus paradoxale du développement des mass-médias. Un clivage se produit entre ce qui se dit, mais n'est pas réel, et ce qui est vécu, mais ne peut plus se dire. Le langage devient fiction par rapport à une réalité quotidienne qui n'a plus de langage. Dans la société du spectacle, la surproduction des signifiants a pour effet l'impossibilité de trouver une expression propre. Les messages abondent, ils saturent l'atmosphère, et chaque jour il faut en débarrasser les villes par poubelles entières, mais leur bourdonnement crée une absence de parole* ». ¹¹

10 Guy Debord, op. cit., p. 32

11 Michel de Certeau, *La culture au pluriel*, op. cit., p. 237

L'espace du quotidien

Ruses d'intérêts

Michel de Certeau voit dans l'espace social la possibilité de voir se développer une myriade de pratiques quotidiennes où s'expriment ces « *ruses d'intérêts* » évoquées plus haut. L'espace social se crée dans une utilisation des lieux en mouvement. Même si ce décor, en tant qu'appareillage symbolique, comme nous le dit Goffman, ne se déplace que très rarement, les symboles sont à la merci des usagers, qui les détournent et se les réapproprient, par divers usages et tactiques, au gré des réinventions culturelles des modèles de pratiques sociales, au gré d'un « *art de faire* » constamment renouvelé.

Arrêtons-nous un instant sur l'ouvrage de Michel de Certeau, qui semble participer à la compréhension des investigations artistiques sociales. Ses objectifs de recherche furent d'« *esquisser une théorie des pratiques quotidiennes pour sortir de leur rumeur les "manières de faire" qui, majoritaires dans la vie sociale, ne figurent souvent qu'à titre de "résistances" ou d'inerties par rapport au développement de la production socioculturelle* » ; « *les ruses de consommateurs composent, à la limite, le réseau d'une autodiscipline* », ¹² tels sont les propos de l'auteur. Il met en perspective les tactiques des usagers avec les résistances morales d'un style d'échanges sociaux, comme esthétique de coups et éthique de la ténacité. Il distingue des manières de faire et des styles d'actions. Il s'interroge sur les opérations des usagers supposés voués à la passivité et à la discipline. Il dénonce les commen-

12 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, op.cit.

taires qui prônent l'idée de la masse abêtie et stupide aux manipulations du pouvoir et de la société de consommation, ou encore inconsciente de ces productions détournées. Il montre de l'individualité sociale prétendue, une « pluralité incohérente » d'usagers « dont on cache, sous le nom pudique de consommateur, le statut de dominé ». Les pratiques quotidiennes de l'homme ordinaire sont analysées comme autant de manières de faire, déjouant l'ordre social pour se le réapproprier comme matériau de création et de réinvention du quotidien. Il s'agit bien d'un réseau de l'anti-discipline, d'un art de manipuler et de jouir, qu'orchestre une production silencieuse soumise à la contrainte.

L'une des hypothèses de l'auteur consiste à dire que le plus faible, du peu qu'il possède, dispose de davantage de mémoire et d'histoire (d'expériences) pour ajuster sa capacité à tirer profits et plaisirs des contraintes que lui impose le plus fort. Celui-ci, aveuglé par son pouvoir et engourdi par sa complexité organisationnelle, se trouve dans l'impossibilité de déceler et de contrôler ces libertés qui se dessinent là où la force s'exerce. « *L'ordre régnant sert de support à des productions innombrables, alors qu'il rend aveugle ses propriétaires sur cette créativité* ». ¹³ Les schémas de notre société occidentale invoquent d'une part l'ordre social technocratique dans son évolution historique et son organisation actuelle, d'autre part le « peuple », plus fréquemment appelé l'homme ordinaire. Le scientifique, le savant ou le théoricien, troisième personnage extérieur (en principe) à cette structure, sont les témoins produisant un discours au regard des faits, dont les méthodes traduiront, sous l'angle d'analyse de Michel de Certeau, la valeur de leur enseignement.

13 *ibid.*, p. L

Détournements et réappropriations

De Certeau observe que les produits imposés (télé, espaces urbains, objets symboliques) ciblent des consommateurs avec un objectif bien déterminé. Pourtant, il existe un écart entre leur production et leur utilisation. C'est dans l'analyse de cet écart qu'on observe une manière de faire qui détourne et subvertit les lois, pour leur utilisation à des fins propres. Elles créent un espace de jeu entre l'ordre contraignant du lieu et son utilisation. C'est « *l'art de l'entre-deux* ». Il s'agit d'une réappropriation intéressée de la règle comme « *manière d'employer les produits imposés par un ordre économique dominant* ». Les procédures populaires, se jouant de la discipline et ne s'y conformant que pour les contourner, questionnent des manières de faire. La « *manière de penser* » ces pratiques est investie dans une « *manière d'agir* ». Afin de spécifier des schémas d'opérations, des procédures de ces « *manières de faire* », il faut en connaître ses actions. Habiter, circuler, parler, lire, faire le marché, etc., sont autant de pratiques quotidiennes faisant apparaître des indicateurs de créativité attenants au milieu social, à l'origine des usagers, à leur situation. « *L'usage définit le phénomène social par lequel un système de communication se manifeste ; il renvoie à une norme* ». ¹⁴ La distinction des marges de manœuvres laisse concevoir l'idée d'une marginalité du consommateur dont les moyens affinent ses tactiques : « *la faiblesse en moyens d'informations, ou bien financiers, et en assurances de toutes sortes, appelle de surcroît, de ruses, de rêves ou de rires* ». ¹⁵ Ces manières questionnent aussi

14 *ibid.*, p. 151

15 *ibid.*, p. XLIII

la perspective d'un engagement individuel, d'une opposition au réel, « *les tactiques de la consommation, ingéniosités du faible pour tirer parti du fort, débouchent donc sur une politisation des pratiques quotidiennes* ». ¹⁶

16 *ibid.*, p. XLIV

Pratiques de l'espace

« *Les pratiques de l'espace trament les conditions déterminantes de la vie sociale* », ¹⁷ elles sont le témoignage d'une réappropriation d'un espace disciplinaire où s'expriment des tracés aléatoires, dont la ville même fournit les sources d'influences. Pour en rendre compte, il est inutile de reporter leurs tracés sur des cartes, « *visibles, elles (les traces) ont pour effet de rendre invisible l'opération qui les ont rendues possible. Ces fixations constituent des procédures d'oubli* ». ¹⁸ De Certeau manifeste sa forte volonté à privilégier l'acte même de passer, de marcher. Cette activité est une appropriation du système topographique, une réalisation spatiale du lieu par la mise en relation de différents endroits. Marcher donne du sens au déplacement et crée un espace dans l'espace, de même que parler c'est s'approprier une langue, créer des sons et établir une communication. La marche est un espace d'énonciations piétonnières où se réinvente un ordre spatial, une langue spatiale, où s'établissent des liens spatiaux (communication phatique). « *La marche affirme, suspecte, hasarde, transgresse, respecte, etc., les trajectoires qu'elle parle. [...] Indéfinie diversité de ces opérations énonciatrices. On ne saurait les réduire à leurs traces graphiques.* » ¹⁹

17 *ibid.*, p. 146

18 *ibid.*, p. 146

19 *ibid.*, p. 151

S'appuyant sur les théories de J.-F. Augoyard, il décèle deux styles de pratiques de l'espace : l'une amplifie les détails de l'environnement comme signification d'un espace plus grand ; l'autre fragmente de grands espaces en milliers de petits lieux aussi significatifs du parcours. Les pratiques deviennent « *figures cheminatoires* » symbolisant des pratiques sociales, gestes qui « *déportent la cohérence de l'urbanisme, fragmentent, distordent et détournent son ordre* ». Mais marcher c'est aussi manquer de lieu. Les noms et symboles des rues sont détournés vers l'imaginaire d'une trajectoire, « *Ils rendent habitables et croyables les lieux qu'ils vêtent d'un mot* ». ²⁰ L'histoire d'un lieu, même disparu ou remplacé, et ses légendes, sont autant de ressources mémorisées qui alimentent les récits et détournent la « *totalitarisation fonctionnaliste* » de la ville visant au remplacement des autorités locales et des superstitions. De même, les voyages en train ou en avion s'organisent dans un univers structuré, carcéral et disciplinaire où chaque individu n'est que matière à déplacer. Et pourtant, dans cette restriction des libertés physiques, l'esprit s'évade par le hublot, la pratique de l'espace s'ouvre à la parenthèse du rêve, au laisser-aller vagabond.

20 *ibid.*, p. 158

Conclusion

Plus nous continuerons à zoomer l'espace de la vie quotidienne, de notre environnement à nos modes relationnels, plus nous découvrirons des fragments sociologiques comme autant de leviers de commande. Ces micro-éléments de la vie sociale sont des sources d'informations inépuisables. La compréhension des différents espaces qui se juxtaposent offre un outil de lecture sociologique propice à une intervention artistique ciblée. L'apport théorique de ces connaissances s'avère nécessaire pour mieux appréhender l'analyse d'une pratique artistique sociale, notamment en terme de pratique de l'espace au vu du projet artistique dont j'exposerai le déroulement et son contexte dès le prochain chapitre. Ceci étant dit, j'attire l'attention sur le fait que l'espace social est bel et bien un support de travail où ses éléments caractéristiques sélectionnés sont utiles à la raison de l'œuvre, à son sens. L'art est un intrus qui se glisse dans différentes sphères sociales, en butée sur des points de conjoncture qu'il tentera de révéler. Ainsi, nous pouvons dire que l'art se donne comme enjeu la découverte de nouveaux espaces, ou bien, pour reprendre l'idée de Bourdieu, de *révéler de nouveaux points de vue*.

« Des allées et venues »

L'idée est de considérer l'art comme miroir de la société. Mais pour permettre un réfléchissement clair et lucide de la société, il est nécessaire d'être à son écoute.

En premier lieu, une action artistique est propre à son environnement et ne peut être reproduite de façon stricte (déplacée) d'un quartier à un autre, d'une ville à l'autre, etc. Les éléments qui la construisent, doivent provenir de cet environnement social ou urbain (ou politique), que ce soit des matériaux dont il s'agit, des analyses, des problématiques des individus (habitants). Ce qui ne veut pas dire que l'œuvre est cloisonnée à son espace social, bien au contraire, il s'agit d'en faire un objet de communication ouvert (mis en débat), étendu à d'autres territoires. Il faut donc partir à la rencontre d'un espace délimité par des appartenances, un tissu social implanté, un espace de proximité sociale (quartier, groupe, association, camp, réseau...).

En second lieu, afin de mieux comprendre cet environnement, et pour avoir une action artistique adaptée, il est important d'en percevoir les problématiques essentielles entourant la vie quotidienne. Pour cela, l'échange, la rencontre et l'observation doivent être les premières démarches artistiques pour la collecte d'éléments qui composeront l'œuvre. Pour mieux s'assurer d'accéder à une analyse pertinente de cet environnement, l'élaboration de l'action doit être aussi un vecteur d'échanges interprofessionnels, convoquant les acteurs sociaux les plus pertinents et autres professionnels ou personnalités participant, de près ou de loin, à la dynamique sociale. Il peut s'agir de partenaires (sur tout le dispositif social), porteurs de l'initiative ou financeurs.

Le G.P.A.S.

Dans ma recherche de collaborateurs, j'ai rencontré l'association G.P.A.S. (Groupe Pédagogique d'Animation Sociale) qui mène un travail de « pédagogie sociale » depuis plus de vingt ans, dans un quartier de Brest nommé Kérourien. Cette association agréée, d'éducation populaire, s'est créée « *comme un groupe de recherche-action, avec comme base théorique une pédagogie sociale-critique* ». ²¹ Son action s'étend aussi à Audierne, en milieu rural, à Rennes dans le quartier de Maurepas et à Varsovie comme O.N.G. franco-polonaise. Je m'attarderai un peu plus sur cette structure dans le chapitre concernant l'approche pédagogique du projet afin de mieux comprendre comment cette collaboration entre *pédagogie sociale et pratiques artistiques sociales* s'est rendue possible.

²¹ in *Pédagogie sociale*, revue franco-polonaise, n° 5, novembre 1999

Le G.P.A.S. ne possède pas de locaux pour accueillir le public, mais affiche sa présence dans les espaces publics et privés, soutenant un contact direct à domicile. L'intervention se déroule hors temps scolaire où des propositions d'activités sont faites aux enfants « *orientées vers la vie culturelle, sociale, sportive* ». ²² Le public est composé d'enfants de 6 à 12 ans, mais l'action pédagogique et éducative globale interagit dans la vie sociale du quartier, sollicitant du même coup les adultes, parents, adolescents, vivant dans cette proximité. Mon intervention fut bien accueillie par l'ensemble de l'équipe, avec qui j'ai pu commencer une première « lecture » du terrain.

²² *ibid.*

Kérourien

L'organisation architecturale de ce quartier se présente comme un carré familial. Les bâtiments sont disposés de telle manière qu'un espace central puisse exister comme terrain de regroupement des enfants (très nombreux), espace arboré de surcroît. Les bâtiments sont de tailles différentes, allant de quatre à sept étages, barres horizontales délimitant l'enceinte de ce quartier. De nombreux et vastes parkings s'étalent entre trottoirs et espaces verts. Je reconnais avoir été séduit par le climat de ce quartier plutôt calme. Évidemment, les efforts de décoration des surfaces murales ne suffisent pas à cacher le béton brut, seul matériau utilisé pour les façades. Mais des efforts de restauration et de maintenance sont visibles, montrant un quartier peu dégradé compte tenu de son âge (environ quarante ans).

Kérourien est situé à une des extrémités de la rive droite de Brest, non loin des grands ensembles commerciaux. Il est la propriété de l'O.P.A.C. (Office Public d'Aménagements Collectifs), qui gère les loyers, l'entretien du site et tout le fonctionnement de la vie quotidienne. C'est un petit quartier qui possède un centre social (maison des jeunes, maison des associations, halte-garderie...), des éducateurs spécialisés, des associations sportives et culturelles, etc. Une ligne de bus dessert le quartier en direction du centre ville de Brest. Une école primaire le jouxte. L'organisation de l'espace urbain et de ses infrastructures se trouvent donc en adéquation avec les exigences d'une vie pratique répondant aux besoins de consommation, à la prise en charge des enfants et des

adolescents, au contrôle social « de juste » pour cette couche de la population et à la mobilité possible pour aller travailler.

Je n'ai pas réalisé d'étude technique quant à la population et son milieu, privilégiant la rencontre, le contact, l'impression et le ressenti. De toute façon, il m'a paru tout de suite évident que les catégories socio-économique de la population résidante (sans doute la majorité) devaient correspondre aux types de logements et aux statuts professionnels des gens. Un certain nombre d'habitants n'ont pas de travail, par choix ou par difficultés d'insertion. Les positions sociales sont donc relatives, comme le dit Bourdieu, à un capital culturel non démuné mais peut-être en décalage avec ce que la réussite sociale attend de « la culture », et à un capital économique faible, maintenant les gens dans cette position d'infériorité et de *déviance*, le système exerçant un contrôle permanent et une ingérence effective dans l'espace privatif des familles. C'est globalement une population pauvre, une population sur qui les institutions et les médias ont une influence très importante et ne peuvent s'empêcher de penser à sa place sous prétexte d'assistance à personne en danger.

Naissance d'une idée

Alors qu'en est-il réellement de ces gens qui vivent dans ce quartier, empruntant quotidiennement l'espace urbain qu'on leur attribue ? N'a-t-on pas oublié, dans l'organisation de la cité, dans la gestion sociale des citoyens, de prendre en compte aussi cette notion de distinction qui façonne l'espace social ? Et qu'en est-il alors réellement des pratiques quotidiennes invisibles qui créent l'identité d'un lieu, qui masquent le détournement dissident des règles, de l'ordre, de l'opresseur ?

Ces réflexions prirent racine dans mes *promenades*, principale activité de mes premières approches. L'idée me vint de travailler sur les *traces* des habitants, traces de leurs déplacements, traces de leurs mouvements dans l'espace de ce quartier, dont témoigneraient les « allées et venues » de leur vie quotidienne. Comment rendre compte de ces pratiques de l'espace dont parle Michel de Certeau, comment faire émerger cette réalité vivante qu'est une population qui prend place dans un lieu rigide, mathématique, immobile ? « *Les manières et pratiques de l'espace échappent à la planification urbanistique : capable de créer une composition des lieux, de pleins et de creux, qui permettent ou qui interdisent des circulations, l'urbaniste est incapable d'articuler cette rationalité en béton sur les systèmes culturels, multiples et fluides, qui organisent l'habitation effective des espaces internes (appartements, escaliers, etc.) ou externes (rues, places, etc.) et qui les innervent d'itinéraires innombrables. Il pense, il fabrique une ville vide ; il se retire quand surviennent les habitants, comme devant des sauvages qui troubleront les plans élaborés sans eux* ». ²³ Une piste de travail se dessine, où dans le dépassement d'une esthétique plastique, s'ouvre la possibilité d'intervenir dans cet espace social pour en révéler toute la problématique.

²³ Michel de Certeau, op. cit., p. 233

Conduite du projet

Voici comment, après quelques réflexions pratiques pour la conception du projet et de son déroulement, j'ai envisagé de travailler. Cette base de travail fut présentée ainsi au G.P.A.S. et aux différents partenaires financiers, comme la ville de Brest.

La réalisation comprend deux œuvres plastiques, prélevant chaque itinéraire quotidiennement emprunté dans le quartier de Kérourien à Brest, chaque chemin, chaque parcours propre à chacun des habitants. Il apparaîtra alors une lecture représentative de leur propre quartier composé des allées et venues de chacun dans l'espace de vie commun à tous.

Première action : « les lignes à la trace »

Elle consiste à matérialiser sur le sol le déplacement de certains habitants volontaires, par une ligne de couleur pour un seul itinéraire significatif par personne. Il en résultera différents tracés allant çà et là dans le quartier, suscitant quelques interrogations et pouvant servir de tremplin à la deuxième réalisation. Je soumetts aux participants un plan détaillé du quartier en vue aérienne (voir iconographie), en leur proposant de tracer leur parcours quotidien le plus fréquent ou le plus caractéristique. Pour le traçage au sol, la couleur choisie est le rouge profond acrylique pour sa relative résistance aux intempéries de la ville et son caractère ambigüe. Le déroulement s'établit autour de trois phases principales :

- prise de contact et rencontre avec les habitants (jeunes, enfants, adultes),
- distribution des plans aux habitants, dans le cadre pédagogique d'approche et d'encadrement social de la population par le G.P.A.S.,
- proposition du projet, planification des réalisations,
- réalisation des tracés.

La couleur est appliquée à l'aide d'un pulvérisateur de jardin qui permet une aisance dans le maniement et limite la consommation de peinture en diluant avec de l'eau.

Deuxième action : « le quartier a son visage »

À partir des plans récupérés, tous les itinéraires sont reproduits en superposition sur un panneau ou toile géante. Cette interprétation plastique montrera du quartier ce qui ne se voit pas, mais qui constitue un moment vécu d'une partie de l'essence du quotidien des habitants du quartier, une partie de son visage. Le panneau ou la toile fera l'objet d'expositions en différents lieux et peut-être de reproduction (réutilisation iconique pour d'autres projets). Ce travail est réalisé sur ordinateur, en numérisant toutes les données et en produisant un document prêt pour l'impression : l'intérêt est de ne montrer que la trace des habitants et de gommer toute représentation urbanistique.

L'ensemble de l'intervention artistique est évidemment réalisé avec l'équipe d'animateurs de G.P.A.S. et tout son potentiel de réflexion pédagogique et éducatif. Car n'oublions pas que ce projet constitue aussi un programme d'action sociale agissant sur d'autres plans qu'à des fins artistiques.

Revenons à de Certeau

Ce voyage dans le monde de l'ordinaire est une perception du social vivant, un regard flexible de lucidité qui offre des pistes d'exploration dans l'univers des pratiques artistiques sociales. S'il est vrai que les sciences sociales permettent de lire et de déchiffrer des comportements ou des attitudes de société, elles offrent néanmoins la possibilité de mener des actions interventionnistes à l'intérieur de ces mécanismes qu'elles détectent. C'est pour moi un outil d'approche sociale de l'œuvre artistique, non pas pour en compléter l'étude, mais plutôt pour approfondir la réflexion et optimiser l'intervention, c'est-à-dire le rapport de l'œuvre au public et à la société. Mais je tiens à dire également que les théories et discours de la sociologie ou de l'ethnologie, ne sont pas - et ne peuvent pas être - le point de départ d'une action. C'est avant tout par l'observation et l'immersion dans un milieu ou une société que l'idée du dispositif artistique voit le jour. Ensuite, lorsqu'il s'agit de conceptualiser la démarche et de saisir les mécanismes sociaux qu'elle convoque, il devient alors nécessaire de faire appel aux connaissances du milieu, aux analyses théoriques, qui permettront d'orienter les concepts et l'interprétation artistique, pour la révélation optimum d'un débat social.

Les valeurs mises à jour par de Certeau, m'ont paru correspondre à l'un des points d'articulation théorique de mon travail. Valeurs d'autant plus intéressantes que l'auteur contredit sur certains points cette pratique. En effet, mon projet consiste à rendre compte des déplacements quotidiens dans un quartier de Brest, en collectant les parcours de chacun vivant dans ce lieu. Ces traces seront ensuite réutilisées dans deux productions plastiques : l'une consistant à inscrire au sol ces parcours ; l'autre les superposant sur un panneau comme représentation du quartier stigmatisé par la réalité de ses mouvements. Sans m'étendre davantage sur les détails, ce projet fait directement référence aux pratiques de l'espace des usagers. Ces traces peuvent révéler la réappropriation urbanistique du quartier et les détournements des espaces imposés. Les bordures de buissons traversées d'un sentier en sont peut-être une illustration éloquente.

De Certeau nous dit que les dessins de ces parcours focalisent l'attention sur les lieux empruntés, mais n'expriment rien sur la façon dont ces chemins ont été composés. Je pense effectivement que le déplacement d'un individu dans un espace, est regardé par rapport, et en comparaison avec l'environnement qu'il traverse. L'impression que l'on aurait en observant quelqu'un qui marche en faisant des zigzags au milieu d'un parking, serait différente si, au lieu de parking, il y avait un précipice de chaque côté. On ne s'interrogerait pas sur cette manière de pratiquer l'espace. Et pourtant, le style de ce déplacement pourrait être dicté par autre chose que le lieu qu'il traverse - observation d'oiseaux,

walkman, identité revendiquée, etc. – ce que la trace écrite ne peut pas nous dire. De plus, elle fige un comportement à un moment donné, alors que ce même individu pourrait le lendemain adopter un autre style de démarche au même endroit. Rien ne sert donc de représenter ces déplacements pour une analyse ou un constat, ce projet ne peut faire l'objet d'aucune réutilisation pour l'établissement de statistiques (heureusement !). Il ne peut non plus servir à réorienter les projets d'urbanisme, car, nous dit de Certeau, les pratiques des usagers ne s'exercent que dans le détournement d'un ordre établi.

Cependant, la thèse de l'auteur me paraît donner sens aux traces représentées. Et par extension, c'est sur l'idée même du mouvement dans un lieu figé et ordonné, qu'elles peuvent témoigner d'une présence dans un quartier. Les déplacements autonomes sont signes de vies. Le concept même de vie sous-entend une volonté de *pousser* pour voir la lumière, quand bien même la forêt est épaisse. Les arbres structurent l'espace et quadrillent un lieu d'évolution ; la vie évolue dans cet espace où des choix peuvent s'opérer. C'est dans la multitude de ces choix individuels, que bourdonnent la vie sociale, la vie d'un groupe, rappelant constamment son existence dans ces pratiques et manières de faire. Ainsi mises en évidence dans l'espace public et réinterrogées dans la représentation du visage d'un quartier, elles offrent la perspective de faire émerger les valeurs qu'elles portent.

Des questionnements d'espaces aux étendues de l'art

Au gré des cheminements de l'art contemporain, les étendues d'investigation que sont les espaces de la vie urbaine et les paysages naturels, deviennent les théâtres d'une mise en interrogation de leurs frontières, de leurs formes, de leurs déplacements, ou encore leurs cartographies. Dans une logique d'expérimentation du réel, l'œuvre investit, transgresse et invente des territoires. C'est aussi évoquer les manières d'habiter et d'être habité, que de rendre compte d'une réappropriation possible de l'espace et de ses représentations. L'art procède de la perspective critique des délimitations, des écarts et des circulations spatiales, en révélant des impressions, des significations et des éléments de la consistance des territoires.

Les impressionnistes du territoire : expérimentations, appropriations et détournements

L'œuvre de Bruni/Babarit se présente comme l'illustration d'une réactivation des lieux, dans un travail « in situ » de tissage des éléments qui composent des lieux, des environnements. Prenons l'exemple du « saule-barrière » (Corbinère des Landes 1999), réalisé près de Goméné (Côtes-d'Armor). À la vue du paysage, à leur arrivée sur le site, ils expliquent comment et par quoi leur attention a été retenue, éléments constitutifs par la suite le point d'articulation de leur intervention. Il s'agissait d'un saule, cassé et courbé, mi-mort, mi-vivant, végétal énigmatique délimitant deux espaces distincts. La réalité du site est prise comme base de travail, à partir de laquelle un dispositif de redis-

tribution de l'espace « oriente le parcours et filtre notre perception, les échanges ». ²⁴ La démarche d'une pratique artistique sociale peut paraître similaire, dans l'approche du travail in situ et la réappropriation des réalités. Le dispositif plastique, dans les deux cas, devient un révélateur du lieu, révélateur de l'environnement pour ce qui est de l'œuvre de Bruni/Babarit, révélateur social pour ce qui est d'une intervention dans un milieu social. Bruni/Babarit affirme l'idée de « matérialiser avec et en un lieu un processus d'appropriation temporaire, possession passagère d'un espace que nous tentons d'appriivoiser », ²⁵ c'est la marque de leur passage qui est exprimée, par le lieu, mais aussi par leurs « positions respectives, manières d'être au monde, d'habiter, coexistence qui s'aménage avec les données du lieu ». ²⁶ Le lieu est une donnée physique, qui n'existe pas seulement dans un espace descriptif de formes et d'objets. Dans un quartier d'habitations denses, on constate aussi que le lieu se définit par les rapports sociaux qui interagissent dans un espace urbain, où la question du positionnement de l'individualité et de la coexistence sociale se fait doublement sentir. Comme l'explique de Certeau, l'ambiguïté du lieu de vie quotidienne comme soumission à une domination urbaine d'un pouvoir plus grand, favorise l'émergence de pratiques d'appropriation de l'espace que l'on habite. Là aussi parlons d'appropriation temporaire, tentative d'appriivoisement de l'espace, non pas comme pratique artistique, mais comme instinct de survie sociale et de sauvegarde de l'individu. L'intervention plastique de Bruni/Babarit révèle un procédé d'acculturation par l'environnement, chacun cherchant à recréer autour de lui un espace de projection subversif de soi comme échappatoire critique.

²⁴ <http://perso.wanadoo.fr/bruni.babarit/dochtml/actualite00.html>

²⁵ *ibid.*

²⁶ *ibid.*

Dans la catégorie des artistes du territoire en tant que terrain d'expérience physique, on peut également évoquer le cas d'œuvres dont l'accent est mis sur les déplacements et les interactions des corps avec l'environnement. Il s'agit d'une mise à l'épreuve émotionnelle mais aussi critique du territoire, éprouvée par le corps. Francis Alÿs s'interroge sur les interactions produites par l'espace urbain. La ville, nous dit-il, est « comme un lieu de sensations et de conflits, d'où l'on peut extraire les matériaux pour créer des fictions, de l'art et des mythes urbains ». ²⁷ Cette affirmation rejoint la démarche de Hans-Jürg Kupper qui réalise des installations où sont organisés et concentrés des éléments précis de l'espace urbain. Les objets, prélevés par le biais de la photographie, sont accumulés par « famille », décrivant un lieu en la répétition d'éléments similaires mais sensiblement diversifiés par leur forme ou leur aspect. Au delà d'une surexposition des formes de l'espace urbain, Francis Alÿs montre comment l'appropriation urbaine relève d'attitudes ponctuelles et de comportements changeants. La question est de savoir si les pratiques de l'espace des habitants des villes structurent son urbanisme, en influant sur les projets architecturaux et les dispositions des infrastructures. L'évolution des cités tiendrait alors compte d'une culture de l'espace liée à des habitudes du quotidien, à des attitudes collectives. Lorsque Francis Alÿs arpente la ville dans un état d'ébriété volontaire, il propose une attitude différente propre à expérimenter un territoire alors inadapté. Il joue aussi sur l'idée qu'au gré de pratiques similaires répétitives, les gestes deviendraient influents sur une définition et une conception urbanistiques de l'entourage.

²⁷ Francis Alÿs, in *Parachute* n° 104, p. 106

L'œuvre de Martial Thomas²⁸ introduit l'idée que l'appropriation du corps sur la ville révélerait aussi les propriétés d'un « acte émotionnel » que génèreraient les délimitations, les accidents des parcours de l'espace. Si les gestes du quotidien construisent notre perception de l'espace, les obstacles physiques produisent « des franges d'interférences émotionnelles ». ²⁹ Autour du lac d'Alster à Hambourg, l'artiste photographie un personnage au bord du lac au lieu d'une limitation de l'espace public, photographié puis topographié dans une représentation de « réalité urbaine latente ». ³⁰ L'entourage d'un lieu se transforme en contraintes où se négocient patiente des comportements et relations intimes de compromission. Mais d'autres pratiques du territoire rendent possible une redéfinition de celui-ci, dans le sens de ses multiples réalités qui génèrent des déplacements insaisissables. Le groupe Stalker nous indique qu'il n'y a rien d'inevitable et que la traversée d'un lieu est une déprogrammation constante de l'urbanisme architectural. Marcher est comme une expérimentation du réel, disent-ils, une façon d'être actif sur l'environnement du lieu que l'on arpente. Le marcheur fait avec l'existant, où s'offre à lui une infinité de solutions de déambulations hasardeuses. Ainsi la marche est productrice de territoires nouveaux, insondables, imprévisibles. Elle contribue à montrer une relecture du site par des intérêts tactiques (au sens de de Certeau) du groupe ou de l'individu, différents d'un itinéraire concerté et programmé. De même, « l'expérience du cheminement » compose des paysages et établit des liaisons, comme le rapporte Catherine Grout à propos de l'œuvre de Tadashi Kawamata³¹. Cet artiste installe, dans une expérience de réalisation collective, une passerelle surélevée en bois au départ d'une clinique de désintoxication s'étendant en de multiples directions dans les environs. La passerelle constitue la matérialisation physique et symbolique d'une marche parcourant un paysage. L'analyse de Catherine Grout soutient l'idée que le paysage se construit par les multiples points de vues que montre la passerelle : « le paysage se rapporte moins, pour lui, à la nature qu'à la façon dont les personnes se déplacent dans un site donné, aux chemins qu'elles empruntent et à ce qu'elles voient ». ³² Quand aux expériences du groupe Stalker, elles aboutissent à la réalisation de « cartes utopiques » sous la forme de photos, vidéos, planisphères, qui montrent les « multiples devenir » des territoires et de ses déambulations. Chaque parcours prélevé et mémorisé dégage d'autres points de vue, d'autres architectures, et relève d'une « amnésie urbaine » ³³ : déportation des corps par une sensibilité instinctive des déplacements et réappropriation de l'espace. La marche transforme les territoires, transgresse les conceptions d'un ordre architectural et urbanistique préétablies. Le sens du paysage (qu'il soit urbain, rural ou naturel) en tant qu'espace de circulation, pourrait être l'assemblage de points de vue livrés par le mouvement des corps (attitudes, gestes, orientations) et la perception cognitive de l'environnement. ³⁴

Le territoire fait trace et se constate par le déplacement des corps dans l'espace. Les cheminements sont des distances parcourues mesurables, ce à quoi s'est attaché Stanley Brouwn dès les années soixante. Son œuvre intitulée « trois pas = 2 587 mm » est une opération de classement de données issues des mesures de pas transposées en unité de un millimètre. Les données sont reportées

28 Projet « *Burgermeisterweg* », janvier 1977

29 in *Opus international*, n° 65, hiver 78, p. 21

30 *ibid.*

31 Catherine Grout, *L'œuvre comme événement pré-politique*, in *EspacesTemps, A quoi œuvre l'art, esthétique et espace public*, n° 78/79, 2002, p. 87

32 *Ibid.*, p. 90

33 Thierry Davila, *Stalker, arpenter les devenir*, in *Art Press* n° 268, mai 2001, p. 41

34 Comme je l'explique précédemment, les théories de Bourdieu démontrent que les prédispositions culturelles et économiques sont des indicateurs du positionnement social de l'individu. Elles me semblent aussi être source d'influence des intérêts qui participent à une perception cognitive de l'entourage, à une orientation des regards et de surcroît à l'établissement de points de vue.

sur des fiches prenant cette même valeur. Les distances de pas sont ainsi méthodiquement classées et rangées dans des tiroirs. L'acte de marcher est répertorié et décomposé systématiquement, dégagé de tout contexte territorial, mais montré dans sa plus pure représentation : la distance exprimée. Une des réalités de l'acte est ainsi extirpée pour n'exprimer que lui et chasser les autres. Les chiffres, l'armoire métallique, la répétition des données, favorisent cette mise à l'écart du réel conceptualisé. Dans une autre œuvre (*This way Brouwn*), il fait appel aux passants en leur demandant d'inscrire sur un papier le chemin pour aller d'un point à un autre. Les parcours sont labellisés par un tampon où figure le nom de l'œuvre. La collection de ces indications obtenues par l'artiste synthétise ce moment imperceptible entre le désir d'aller et l'accomplissement physique de ce désir. C'est la projection mentale d'une marche dans un territoire, route imaginaire qui relie deux endroits distincts, que le corps est tenu d'emprunter. Les participations nombreuses à ce recueil d'itinéraires rejoignent l'idée du groupe Stalker, où les espaces cheminatoires sont infinis, nourris d'une expérience personnelle du réel et de sa représentation, conduisant donc à l'élaboration d'un parcours sensible. Stanley Brouwn renvoie cette sensibilité de l'espace à une marchandise unique, traitée dans une globalité conceptuelle. Chez lui, la marche, les déplacements, sont des données identifiables pour un langage épuré de l'art.

Cartographie et fiction

Si l'on s'interroge sur les comportements que pourrait générer l'espace urbain et la faculté qu'aurait un site à renouveler sa réalité, n'est-ce pas là le moment alors d'évoquer le caractère symbolique des repères qui composent les zones urbaines dans l'inconscient collectif? Il semble que la ville soit objet de mythe, dont la conscience s'apparenterait à une fiction idéalisante ou utopique.

Alain Bublex crée un espace imaginaire, une ville mythique dont la production de documents propres au lieu atteste la fiction. *Glooscap* est cet endroit intégré au réel collectif par un méticuleux apport de preuves relevant de tout support relatif à ce qu'une ville produit en matière de communication. Enregistrements, photos, écrits historiques, lettres administratives, cartes, plans, dépliants touristiques, cartes postales, etc. Le territoire est ainsi fictionnalisé, rendu compte dans la diversité des éléments visuels qui le décrivent. « *La globalité de l'espace urbain, écrit Frédéric Sotinel, est alors démontré par le mélange, la juxtaposition, voire la confrontation d'espaces hétérogènes à travers tout un système de représentations multiples qui permettent justement l'appropriation de l'objet Glooscap en tant que ville habitable* ». ³⁵ L'existence de cette ville est donc assurée par la possibilité donnée au spectateur de se projeter dans ce territoire fictif, d'y entrevoir des déplacements possibles comme appropriation de l'espace. L'œuvre d'Alain Bublex révèle que la réalité d'un territoire, d'une ville et encore d'un pays, ne se crée pas uniquement dans la représentation ou le détournement de ses frontières, mais aussi dans l'imaginaire du corps expérimentant cet environnement. L'élaboration progressive de *Glooscap* a conduit son auteur à localiser un emplacement réel sur le globe, correspondant à ses caractéristiques géogra-

35 Frédéric Sotinel, *Alain Bublex, de fictions en réalités et inversement*, in *Entremise*, n° 3, 1998, p. 31

phiques, économiques, historiques et politiques. Tel un implant chirurgical de précision, *Glooscap* fut greffée dans la baie de Passamaquoddy au Canada. C'est dans une démarche inverse que Peter Fend aborde la mise en fiction du monde. Partant des espaces géographiques et politiques réels, il redécoupe des territoires en tenant compte d'enjeux écologiques, humanitaires ou esthétiques, destinés à mettre en critique la gestion irresponsable du monde³⁶. Les espaces nouveaux sont exprimés dans des suppositions fictives raisonnables, où s'établirait un jeu de relations nouvelles avec l'environnement, conditionnant de nouveaux déplacements. Anne Volney, au sujet de l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude, évoque l'idée que l'espace est « *une condition et une modalité de la sociabilité* »³⁷ en tant que mise en rapport du corps et de l'environnement, « *L'espace qui sépare – le pas ou l'intervalle qui transforme la confusion en un arrangement d'objets matériels – c'est aussi l'espace qui relie – l'ensemble des situations et directions impliquées par le mouvement des corps* ». ³⁸ Dans ce cas, les gestes et les déplacements ne sont plus les éléments d'une construction de l'espace, comme le dit Francis Alÿs. C'est l'organisation de nouveaux espaces qui conditionne les comportements.

Les fictions de Fend dépendent d'un existant topologique, et peuvent alors s'orienter vers une utopie crédible du fait des fondements géographiques et écologiques réels. La fiction de Bublex se doit de séduire le spectateur pour gagner sa crédibilité en écartant l'utopie pour un concept de la réalité *extraréelle*, dont les fondements se jouent dans la perspicacité de ses *produits dérivés*. Les territoires fictifs prennent corps dans l'idée d'une possible réappropriation des espaces qui les composent. Ils sont espaces dans l'espace, montrent les interstices des mondes entre emblème de revendications militantes et mythe de la ville productrice d'icônes, de chiffres et de symboles.

Conclusion

L'art crée autant de territoires qu'il ne s'en approprie. Dans une logique créative et expérimentale, il s'agit de considérer les espaces physiques où circulent les corps, comme des étendues explorables, rendues visibles par la superposition de mondes réels ou fictifs, supposés ou constatés, viables ou aliénés. L'espace social est un terrain de prédilection où l'art se lie au monde associable de chaque individu qui l'occupe et le construit.

36 Voir catalogue *Géographiques - Territoires vécus - Territoires voulus - Territoires figurés*, F.R.A.C. Corse, 1997

37 Anne Volney, in *EspacesTemps*, op. cit., *Fabrique d'espaces: trois installations de Christo et Jeanne-Claude*, p. 69

38 *ibid.*, p.69