

## Œuvrer d'art l'espace

Entretiens avec Till Roeskens et La Luna (artistes)

Anne Volvey

---

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/echogeo/13170>

DOI : 10.4000/echogeo.13170

ISSN : 1963-1197

**Éditeur**

Pôle de recherche pour l'organisation et la diffusion de l'information géographique (CNRS UMR 8586)

**Référence électronique**

Anne Volvey, « Œuvrer d'art l'espace », *EchoGéo* [En ligne], 21 | 2012, mis en ligne le 10 octobre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/echogeo/13170> ; DOI : 10.4000/echogeo.13170

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



EchoGéo est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International

---

# Œuvrer d'art l'espace

Entretiens avec Till Roeskens et La Luna (artistes)

Anne Volvey

---

- 1 Dans une période d'émergence et de développement consécutifs de l'intérêt de la géographie culturelle pour l'art, il importe de faire le point sur les intelligibilités qu'elle propose et sur les fondements théoriques et méthodologiques de celles-ci. C'est la manière dont la géographie, comme science sociale, s'empare de la question spatiale dans l'art contemporain qu'il m'intéresse ici de présenter en contrepoint des extraits des entretiens que j'ai réalisés avec le collectif d'artistes La Luna et l'artiste Till Roeskens. Géographie des lieux de l'art menée à partir de la théorie de la ville créative (Florida, 2005) et de ses analyses critiques (Evans, 2003 ; García, 2004 ; Sharp *et al.*, 2005 ; Catungal et Leslie, 2009 ; Grésillon, 2008), géographie de la représentation (centrée, par exemple, sur le paysage – Cosgrove et Daniels, 1988, ou l'exotisme – Staszak, 2011), géographie non représentationnelle de l'art (en particulier de l'art public – Hall, 2007 ; Hawkins, 2012) et *creative geographies of art* (Pearson, 2010), sont les quatre grandes approches de l'art aujourd'hui dans notre discipline (voir Volvey, 2012). En résonance avec les entretiens, je reviendrai ici sur les approches spatiales et non représentationnelles avant de les compléter de celle que je promeus (Volvey, 2012) afin de souligner comment, chacune à leur manière, elles triangulent les trois polarités de l'espace/du lieu, de l'usage/la pratique, de la forme artistique, en une géographie de l'art plurielle.
- 2 La géographie des lieux de l'art propose une approche qui part de l'espace/du lieu défini par sa fonction – où valeurs et significations, par exemple, commerciales, sociales ou patrimoniales, se trouvent prédéfinies dans l'acte même de planification – , pour atteindre l'usage du lieu/de l'espace par un public – usage qui vient reconfirmer ce dont le lieu/l'espace a été chargé – , à travers la forme artistique qui s'y tient ou l'occupe – celle-ci fonctionnant à la fois comme un attracteur du public et un opérateur des valeurs et significations prédéfinies. La géographie culturelle des lieux de l'art, pour sa partie critique, reconfirme l'approche spatiale en analysant, un peu à la manière de l'analyse paysagère de Cosgrove, la spatialisation des phénomènes de domination et de résistance (« *the politics behind the policy* ») impliquée par le développement fonctionnaliste de l'art. Les approches non représentationnelles (relationnelles et performatives) de l'art,

centrées essentiellement sur l'art public, partent, quant à elles, de la pratique esthétique du public, pour atteindre l'espace et définir sa « *publicness* », via l'engagement des publics avec l'objet d'art concrétisé, posé quelque part, ou via l'engagement des publics avec la forme artistique en train de se faire quelque part (c'est le New Genre Public Art). Je propose, pour ma part, une approche relationnelle et performative qui part de la pratique artistique (y compris participative), pour atteindre la forme artistique, via l'engagement de l'artiste et des publics avec l'espace/le lieu. Cette dernière approche fait de l'espace le principe radical des manières de faire contextuelles (Ardenne, 2002) et relationnelles (Bourriaud, 2001) aujourd'hui reconnues à l'art contemporain. Elle place la pratique de terrain (*fieldwork*), en tant que faire avec l'espace, au centre de la réflexion sur l'art et appuie la compréhension du « tournant spatial » artistique contemporain d'une perspective proprement géographique, insufflant un « tournant géographique » dans le concert des disciplines interprétatives de l'art.

- 3 Ces trois approches proposent une géographie culturelle politique de l'art, dans laquelle sont analysées soit la dimension politique du développement des territoires avec l'art (*policy*), soit la dimension politique de la production des identités sociales via l'art (*politics*). C'est la manière dont elles appréhendent et construisent la spatialité de l'art contemporain qui les différencie. Ma proposition s'appuie sur une analyse des trois stratégies spatiales que le Land Art états-unien a développées contre le monde de l'art institué et sa marchandisation de l'objet d'art, et elle instaure ce courant de l'art en matrice des formes relationnelles et contextuelles de l'art contemporain. Elle montre comment en dehors de l'espace dédié de l'institution muséale (stratégie d'*outdoor*), la prise de possession du *land* (*land claiming*) pour en faire un objet-lieu d'art (stratégie d'*in situ*) de grande échelle (stratégie scalaire), impose aux land artistes un travail de terrain (*fieldwork*) – un faire avec les dimensions matérielles et idéelles du lieu –, dont émane la forme artistique qui en constitue en retour le régime de visibilité – souvent de forme documentaire et/ou cartographique. Chacun à leur manière, les deux extraits d'entretiens ci-dessous montrent l'importance de cette matrice land artistique (*land claiming* et *fieldwork*) aujourd'hui, et, partant, les formes contemporaines la spatialité de l'art. Ils montrent aussi comment la manière de faire avec l'espace peut être instaurée, par les artistes, en outil critique de l'instrumentalisation de l'art et des artistes dans les politiques publiques de la ville créative – en outil critique des injonctions qu'elles font aux artistes de développer les territoires et de la normation de l'art qu'elles réalisent. Au-delà, ils ouvrent la question épistémologique d'une médiagéographie propre à l'art, dans laquelle l'œuvre de l'art avec l'espace/les lieux devient la condition méthodologique d'une esthétique de savoirs spatiaux.

## No Man's Land - Entretien avec Till Roeskens, le 1<sup>er</sup> juin 2012

- 4 Till Roeskens est un artiste allemand résidant et travaillant à Marseille. Il a notamment été lauréat du salon de Montrouge (Jeunes créateurs européens, 2010) et sera pensionnaire de la Villa Médicis en 2013.
- 5 - Anne Volvey (A.V.). Que ce soit l'importance de la question spatiale dans ton travail, que ce soit la manière dont tu approches la dimension spatiale des choses, par des entretiens, des observations, des enquêtes *in situ*, etc. Ou éventuellement l'importance de la

cartographie et de la carte. Voilà l'ensemble de ces dimensions-là sont susceptibles d'intéresser les spécialistes de l'espace que sont les géographes. On pourrait peut-être partir d'une œuvre en particulier ? Le mieux, c'est peut-être de commencer par Alma<sup>1</sup>.

Illustration 1 - Plan de situation #4 No Man's Land, 2005, de Till Roeskens à Centre d'artistes Langage Plus (Alma, Québec)



Source : *Résidences Croisées*, 2006.

- 6 - Till Roesken (TR). Alma, c'est ce voyage en Amérique. Invité au Québec, il y avait ce sentiment d'aller sur un continent occupé par d'autres Blancs et une certaine réticence à y aller. Il y a ce long survol, on arrive par le Nord, ces espaces complètement sauvages de l'Arctique et l'arrivée sur Montréal, et là, le choc de ce quadrillage ! De ce pays construit selon des lignes droites et des angles droits, visibles déjà sur les champs dans toute la vallée du St Laurent. Je l'ai vraiment senti comme une grande violence d'avoir posé ainsi une grille sur le pays, sans tenir compte de ce qui était là et d'arriver à tout faire rentrer dans les mêmes cases (...). Il y a cette volonté, de tout faire tenir dans deux directions, une orthogonalité, la raison qui règne en maître, et cette répétition presque à l'identique de ces mêmes pâtés de maisons qu'on survolait avec ces mêmes piscines, dans ces mêmes jardins, derrière les mêmes pavillons. Ca m'a vraiment pris à la gorge comme un sentiment de perte d'identité, de dire 'mais si on est capable de vivre là-dedans c'est qu'on est juste des choses interchangeables'. Et j'ai atterri avec cette idée, j'étais un peu essoufflé, une forme de vertige. Vu d'en bas, quand tu es dans la ville, tu te rends compte que vu de près, il n'y a pas un pâté de maisons identique à un autre, la vie qui se glisse dans la ville la rend tout à fait vivable. (...)
- 7 Ensuite, j'ai pris un bus jusqu'à Alma, près du lac St Jean, où j'étais invité pendant un mois. C'est très court de faire un travail en un mois, je pense que j'ai vraiment fait une petite ébauche de quelque chose. A l'époque déjà je faisais des choses qui prenaient facilement deux ans pour arriver à un résultat qui me plaisait vraiment. Ici, il y avait cet intérêt pour la question de la colonisation et pour comment nous autres nous gérons l'espace, nous nous l'approprions, etc. C'était intéressant parce que c'est une histoire récente là-bas, c'est presque de mémoire d'homme qu'on peut... Cette ville est née à partir de rien. Il y avait trois bucherons qui habitaient dans la forêt et puis, en 1924, il y a les capitalistes qui sont arrivés avec du capital et qui ont dit 'tiens une chute d'eau, on

pourrait faire une grosse centrale électrique et faire marcher plein d'usines et avoir une ville là' et donc ils ont demandé au gouvernement de leur attribuer ce territoire pour la ville et ça été comme ça monté *ex nihilo*. (...)

- 8 Je suis allé aux archives sans trop savoir ce que je cherchais. L'archiviste municipal m'a montré ce premier document qui est l'acte fondateur qui institue la ville. Il décrit les limites de la ville avec une prétention de précision absolue, mais en composant avec un territoire qui était à peine arpenté, sur lequel peu de mesures avaient été faites, où donc tout est très, très aléatoire. Au final, ça donne un texte à rallonges, parce qu'il dit 'voilà à tel endroit de la limite il faudrait prolonger telle ligne qui a été arpentée jusqu'à tel endroit et de là partir à plus ou moins tant de degrés'. C'est un texte avec cette prétention du langage qui fait force de loi en posant une limite autour d'un bout de terrain, mais qui s'effondre parce qu'on sent très bien que ce langage ne maîtrise rien du tout et que ça échappe de toutes parts. Donc ça, c'est un premier élément de l'exposition que j'ai conçue au bout d'un mois au Centre d'artistes d'Alma Langage Plus: j'avais écrit ce texte en une ligne tout autour de la salle.
- 9 Il y avait ensuite le fait de voir cette occupation de l'espace par la civilisation, on la voyait en cours. J'ai été frappé notamment par toutes les rues inachevées autour de la ville qui s'arrêtaient comme ça brusquement sur du rien, il n'y avait plus que la forêt et ils n'avaient pas pris la peine de faire un arrondi ou une bordure. Tout à coup le goudron s'arrête et paf, il y a de l'herbe qui pousse derrière ! Et on sent très bien que ce sont des fins très provisoires, que, dans la tête des planificateurs, ça va déjà toujours tout droit, indéfiniment. J'avais donc fait un diaporama de toutes ces rues.
- 10 Par ailleurs, j'habitais en pension chez quelqu'un qui avait vraiment la mémoire familiale de toute la colonisation : comment au fur et à mesure, ses ancêtres sont montés le long du St Laurent, de génération en génération, partis plus loin pour travailler la forêt, pour travailler un bout de champ par ci, par là, jusqu'à arriver à Alma assez récemment. Lui racontait vraiment cette histoire d'un point de vue de pauvres gens poussés par le besoin... Ce n'étaient pas des colonisateurs. Il racontait aussi comment ils avaient à plusieurs reprises tout perdu dans des inondations. Il avait une amoureuse qui était indienne, qui m'a raconté l'histoire de sa famille à elle et comment leurs histoires se croisent là, à un moment donné. Après j'ai juste eu le temps d'interroger deux autres personnes qui étaient d'une part, un historien qui m'a parlé de la fondation de la ville – de cette fondation qui passait vraiment par l'exploitation des ressources. Il y a un truc : comme en anglais les centrales hydroélectriques s'appellent *power stations*, les Québécois disent 'le pouvoir' pour la centrale et 'travailler au pouvoir'. Il m'avait parlé de ça. D'autre part, j'avais interviewé un urbaniste qui parlait lui des projets pour l'avenir, etc. Il y avait donc un peu les colons blancs, les Indiens, le passé, l'avenir... J'avais juste quatre entretiens que j'ai condensés. J'ai pré écrit et un peu condensé le texte de chacun d'eux et je leur ai demandé de me relire le texte. Je les ai filmés muets, comme ça, en train d'écouter la lecture que moi je faisais du texte qu'ils m'avaient donné. (...)



Illustration 2 - Plan de situation #4 *No Man's Land*, 2005, de Till Roeskens. Photographie de la performance « Ceci est à moi »



Auteur : Till Roesken ; source : *Résidences Croisées*, 2006.

- 11 Pendant mon séjour, il y avait un festival de musique, qui m'avait demandé si je voulais participer. J'ai dit 'ok'. Ca se déroulait sur la place des fêtes de la ville et j'ai demandé aux services techniques qu'on me prête de la clôture. Avec ces poteaux j'ai délimité d'abord un tout petit espace au milieu de la place, dans lequel j'ai planté un panneau que j'ai fabriqué, sur lequel il y avait marqué 'ceci est à moi' (illustration 2). Le deuxième jour, j'ai agrandi cet espace autour du panneau. Ce n'était pas encore très gênant, mais c'était quand même visiblement beaucoup plus grand, tout à coup, cet espace que je déclarais être à moi. Et puis le troisième jour, j'ai agrandi encore... et là, le soir, les services du festival ont estimé que ça n'allait pas du tout – ils ne savaient pas trop quoi faire parce qu'ils voyaient bien que j'avais été invité – , mais que là vraiment c'était plutôt emmerdant. Finalement, ils ont décidé de prendre la tournure humoristique de la chose et ils ont chargé le service d'ordre du festival de me dégager, mais en fabriquant d'abord des pancartes qui disaient 'le festival est contre la privatisation de l'espace public'. Ils avaient apposé ça sur ma clôture et puis le service d'ordre est intervenu. Moi j'étais du coup à l'intérieur pour essayer de défendre mon truc – je m'étais assis au milieu sur une chaise longue. Et le service d'ordre m'avait fait des sommations dans un mégaphone pour que je libère la place. Ils ont donc improvisé une intervention pour me dégager de façon sympathique, mais moi j'ai dit que je n'allais pas bouger, et du coup ils sont venus des quatre coins, en défonçant la barrière au fur et à mesure, en la ramenant sur moi au centre. Et puis ils m'ont pris, ils m'ont porté sur ma chaise pour me dégager de là. La phrase 'ceci est à moi' sortait d'un livre que j'avais sur moi un peu par hasard, mais qui était en forte résonance avec tout ça, qui est *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* de Rousseau, dans lequel il dit à peu près : 'le premier qui ayant enclos un terrain a dit "ceci est à moi" et trouva des gens assez stupides pour le croire, fut non pas un vrai salaud, mais le vrai fondateur de la société civile'. Et voilà j'avais projeté cette phrase-là dans la salle d'expo. (...)
- 12 - AV. Cette œuvre montre bien l'importance de la question spatiale dans ton travail, à travers les problématiques du foncier et de l'usage des sols, qui est quand même au cœur de celui-ci.

- 13 - TR. Oui, je suis très content de cette formulation que j'ai trouvée pour raconter le travail de Lorenzo à Rome sur l'espace : l'absurdité que devient la ville, là où l'espace est traité comme une marchandise. Et j'observe ce qu'ils font, comme un combat, pour que l'espace redevienne un bien commun. (...)
- 14 Mais je n'ai pas non plus une pratique ouvertement contestataire de l'ordre établi ! Moi je me borne à raconter des histoires essentiellement.
- 15 - AV. Et ces histoires, je trouve que tu les racontes à partir d'une approche méthodologique dont j'aimerais, peut être en parlant des Plans de situation, que tu décrives. Parce que je trouve que la question méthodologique abordée comme manière de « faire avec l'espace/les lieux » pour arriver à en dire quelque chose, comme ce qui met la pratique artistique dans la perspective spatiale et qui, du coup, donne à l'art la possibilité de dire quelque chose sur la dimension spatiale du social.
- 16 - TR. Enfin moi j'ai aussi l'impression qu'il y a effectivement quelque chose de ce genre dans ce que je fais... en Palestine, par exemple<sup>2</sup>. Tous ces habitants du camp de réfugiés Aïdaqui dessinent des cartes et donnent leur vision subjective du camp et de l'espace qu'il y a autour et de leur chemin à travers tout ce bordel qu'est l'occupation, transmettent une expérience de l'espace de laquelle j'ai apparemment quelque chose à apprendre, puisque j'y vais, que je leur demande ça. Mais en même temps je ne saurais pas du tout le dire avec des mots. (...)
- 17 Donc ce qui unit tous ces projets, c'est à chaque fois de se prendre un peu pour un explorateur, d'aller dans des endroits qui ne sont pas forcément très reculés de là où je vis, également plutôt des endroits proches, et d'aller les voir comme ça avec... d'essayer de les voir avec un certain regard, innocent, qui essaie de découvrir le lointain qui se cache au bout de la rue, de raconter ces lieux en passant par la parole des autres, ce qui les croise...
- 18 - AV. Il y a donc une déambulation, des entretiens et une forme graphique éventuellement cartographique.
- 19 - TR. Oui.
- 20 - AV. Éventuellement des recherches documentaires.
- 21 - TR. Oui et j'ai envie de dire que l'œuvre, elle est vraiment tout ça ensemble, que même si je suis en train de me promener, je ne marche pas solennellement comme si j'étais en train de faire une performance. C'est comme ferait n'importe qui qui ferait des repérages ou pour faire des documentaires. Sauf que dans ma tête j'essaie de ne pas le séparer comme ça, de ne pas dire 'l'œuvre c'est le film ou le livre et ce que j'ai fait sur place, c'est juste la préparation et l'élaboration du truc'. J'ai envie de dire que 'l'œuvre c'est autant l'expérience sur le lieu que ce qui en fait trace ou qui en fait témoignage'. Donc c'est inséparable et moi je ne suis pas du tout intéressé par l'idée d'œuvre unique, vendre cher, etc. À l'inverse de la pratique courante de l'art plastique, l'idéal – et pour l'instant j'y arrive plutôt bien – c'est aussi d'être payé pour un travail à faire et non pas pour un produit du travail. (...)
- 22 - AV. Tu as découvert un jour les textes de William Bunge et les méthodologies de géographe. Qu'est ce qui t'a interpellé, intéressé ? Quel imaginaire éventuellement d'ordre spatial, c'est venu soutenir ?
- 23 - TR. Alors je pense que le premier géographe sur lequel j'ai dû tomber, même si je ne l'ai pas beaucoup lu, c'est Elisée Reclus. J'y suis venu plutôt par ces pensées anarchistes et

cette conception de la géographie comme acte d'émancipation, c'est-à-dire divulguer la connaissance jusque-là souvent tenue un peu secrète par les Etats ou par les puissants, et faire accéder tout le monde à des cartes, à des descriptions qui ouvrent le monde pour permettre justement de savoir où on habite. Tout son travail de géographe était fortement animé par ça, toutes les possibilités d'actions incluses par le fait de savoir où on est, par l'appropriation de ce savoir par le peuple. Et William Bunge, c'est juste un article que j'ai lu dans *Le Monde diplomatique* –qui maintenant est un peu loin dans ma tête–, mais c'est un peu la même chose. Après avoir travaillé dans des choses quantitatives, très abstraites etc., il se met au service de son quartier, pour essayer, avec ses voisins, de comprendre, par exemple, pourquoi le quartier est pauvre, comment l'argent rentre dans le quartier, comment il en sort et comment ça se fait qu'il y en sort toujours plus qu'il n'en rentre. Et ça c'est des cartes que j'imagine assez passionnantes à faire, à partager. Il y a une volonté d'action sur le monde par rapport à laquelle je ne suis toujours pas très clair non plus dans ce que je cherche.

## Des souris contre l'éléphant - Entretien avec La Luna, le 24 avril 2012

- 24 La Luna est un collectif nantais, formé de trois artistes femmes (Marie-P. Rolland, Anne Racineux, Laure Coirier) qui s'expriment ici comme d'une seule voix. Pour approfondir la compréhension de la démarche du collectif voir (La Luna, 2007).
- 25 - Anne Volvey (AV). Comment, quand on refuse le monde de l'art et l'encodage des lieux qui est le sien, pour faire de l'art dans d'autres lieux, échappe-t-on à la puissance publique? Et surtout, quand on va sur l'espace public ou l'espace commun, comment échappe-t-on à la normation par la puissance publique ?
- 26 - La Luna (LL). Alors c'est un peu ambigu, parce que nous n'avions pas la volonté d'échapper complètement à la puissance publique. (...)
- 27 Quand nous avons commencé, il y avait à Nantes, depuis 1989, un bain culturel assez expérimental. Les premiers *Allumées* de Jean Blaise ; Ayrault qui décide que cette ville va s'en sortir grâce à la culture, va développer son territoire. Ayrault, dont c'est le projet, et Blaise partagent cette vision-là du territoire, la manière de gérer le post-industriel. L'industrie est moribonde, la ville est dans une débâcle symbolique, on fait donc venir Royal de Luxe qui recrée un récit sur l'espace public, qui fait suivre la girafe et l'éléphant à tous les Nantais. D'un seul coup, on recrée un récit commun d'une ville possible à vivre, à travers des moments vécus ensemble, des événements culturels forts qui marquent la mémoire des urbains, des habitants. Royal de luxe finissait toujours par arriver sur l'île de Nantes, mais c'était avant tout une déambulation dans le centre-ville afin que les habitants traversent tous les quartiers. (...) Donc tout ça au départ, c'est un compagnonnage volontaire et très intéressant comme système. (...) Nous, à côté de ça, on s'installe en 1992 et je crois qu'on n'est pas très conscientes du fait qu'on en bénéficie aussi.
- 28 Assez rapidement Blaise devient le Monsieur qui pense la ville et le développement territorial, avant l'urbanisme. Parce que sa grande invention, c'est d'avoir créé des temporalités avant de créer du bâti et de l'urbain. Par exemple, l'île de Nantes – qui, aujourd'hui, est un grand chantier, exemplaire en Europe, sur le thème 'comment une ville se développe par son centre'–, est restée pendant 20 ans un lieu en friches, sur



lequel toutes les expérimentations ont pu exister, de l'éléphant à d'autres choses. Ils ont été assez intelligents pour ouvrir cette plateforme à des tas de pratiques culturelles diverses, à plein d'évènements que les gens avaient l'impression de fabriquer et de créer eux mêmes. Eux, en revanche, commençaient à avoir assez de puissance pour dire 'tout ce qui se fait au niveau territorial, on le situe'. Et ce n'était pas n'importe où. Mais avant que les gens ne s'aperçoivent que finalement c'était toujours au même endroit, que cette ville était en train de se renouveler en son centre, ça a pris du temps. (...) Et là tout d'un coup, avec les Nefs, avec la Fabrique, ça fige. Ça ne fige pas le travail des gens, mais ça fige quelque chose quand même. Ça fige l'espace, il est vraiment dédié à une chose.

- 29 - AV. On retrouve le principe du lieu dédié. Ce n'est plus la galerie, ce n'est plus le musée, c'est la puissance publique, enfin, c'est la collectivité territoriale qui...
- 30 - LL. Qui l'a nommé...
- 31 - AV. Et qui fait injonction à l'artiste que ce soit là que ça se passe...
- 32 - LL. Voilà. D'ailleurs aujourd'hui je pense que les gens n'ont plus la possibilité de toute façon de se situer à côté. (...)
- 33 Et donc Oréface se désolidarise du Royal de luxe et crée les Machines de l'île avec le plasticien de la compagnie. L'éléphant mobile devient un éléphant objet, pérenne, lieu figé, dans la ville, de la distraction et du divertissement. Très beau - parce que c'est une superbe machine - , mais voilà... plus apparenté à un parc de loisirs, d'attractions en centre-ville, qu'à de la déambulation événementielle. (...) C'est sur l'île de Nantes et là, ça prend encore sous les Nefs qui était un ancien lieu des chantiers, occupé entretemps par une trocante... qui est racheté pour créer les Machines de l'île. Et les Machines deviennent le produit de marketing. Tout, tout aujourd'hui sur l'île de Nantes se fait à l'ombre des Machines. (...) C'est-à-dire que d'un seul coup, Nantes devient productrice d'une industrie de services et d'une industrie culturelle. (...) Et c'est ce système-là qui pose question. S'il est exclu. C'est toujours pareil, il peut exister en tant que tel, s'il n'exclut pas le reste (...)

Illustration 3 - *Des souris... souris-moi*, île de Nantes, 2008, collectif La Luna

Auteur : La Luna.

- 34 - LL. On a été invité par une association, l'ARDEPA, qui promeut l'architecture et qui a créé un événement *Révéler la ville*. L'idée c'était d'inviter plusieurs artistes à révéler la ville, là où ils en avaient envie. Donc nous, La Luna, on avait choisi l'espace autour des Nefs, des chantiers navals – tout cet espace-là. On avait envie de questionner le territoire, de savoir si c'était un lieu où l'on pouvait encore exister et où il pouvait encore y avoir des projets à dimension humaine. L'idée c'était de s'installer sur le lieu pendant un mois pour faire des ateliers de fabrication de souris (illustration 3). On s'est vraiment installé derrière l'éléphant, on a convié les publics avec lesquels on a l'habitude de travailler sur les quartiers. Ils sont venus avec nous fabriquer les souris. On était tous en blouse blanche, nous étions devenus nous-mêmes visuellement des souris sur l'espace public, au pied de l'éléphant. Pour nous c'était une manière de titiller ce gros projet urbain. Avant tout, il faut peut-être rappeler que ce projet on l'avait écrit, on l'avait fait lire à l'ARDEPA qui l'avait choisi, et après on avait dû rencontrer pour des questions de sécurité et techniques, les administrateurs des Machines. Ils avaient dit 'ok' sur tout, tout était validé. Donc, il y avait encore une grande esplanade complètement libre qu'on voulait interroger, parce qu'elle était vendue par la ville comme le grand lieu public central, la nouvelle place. On voulait demander aux passants : quel type de pratique aimeriez-vous pouvoir initier ici ? Qu'est-ce que vous aimeriez pouvoir vivre ? Où aimeriez-vous vous installer ? Pourquoi ? Est-ce que c'est encore l'espace public ?
- 35 On fait ces ateliers de fabrication et on est délogé très rapidement, au bout de 2 jours. Disons que formellement, on était dérangeant. Il y avait une critique trop forte, même par rapport à l'éléphant, une critique qui n'était pas supportable. On était en blouse blanche, on fabriquait des souris blanches, on les fabriquait en plâtre, un peu à la chaîne, petit à

petit elles se diffusaient. Quand on partait le soir, on les laissait sur l'espace public et on créait des assemblées de souris parlementeuses qui laissaient des traces écrites au sol. Un jour, on a reçu un mail d'urgence nous disant que 'ce n'était pas possible', 'enfin on ne pouvait pas laisser nos souris comme ça'. Nos souris, parce qu'elles étaient en plâtre, devenaient de la craie... Et le soir, les gens qui passaient s'en servaient pour écrire. Pour écrire des choses... qu'on ne maîtrisait pas... sur l'espace public. On s'est aperçu qu'en créant cet atelier-là, on était gênant, et ils nous ont dit 'mais c'est hors de question'. Ils n'avaient pas lu ça dans notre dossier, alors que c'était écrit, mais ils étaient tellement sur un truc 'de toutes façons tout le monde admire l'éléphant'. En fait ils sont là-dedans aujourd'hui, c'est-à-dire que c'est inenvisageable qu'il puisse y avoir une critique.

- 36 Ainsi, on découvre que la gestion de ces lieux dits 'publics' est en fait privée. Alors petit à petit on migre et on migre. On se dit 'où, sur ce lieu-là, va-t-on continuer à s'installer ?' On était en contact avec les gens de la Maison des Hommes et des Techniques, on leur a demandé si on pouvait s'installer devant leur bâtiment et créer une zone de gratuité. Ainsi, les souris sont repoussées, mais elles réagissent toujours au passage de l'éléphant, parce qu'on est quand même de plus en plus nombreux sur le lieu avec nos blouses blanches, et qu'au fur et à mesure qu'on fabrique ces souris, on les dispose sur l'espace public devant la trajectoire de l'éléphant. Donc elles ont un côté un peu offensif, elles attaquent, elles narguent, elles titillent. En même temps, on a installé une zone de gratuité. On emballait des vêtements que les gens nous amenaient et auxquels on donnait une deuxième vie ou bien pour lesquels on imaginait une histoire. On les installait sur l'espace, donc sur des portants éphémères, et les gens pouvaient venir s'en servir. (...)

Illustration 4 - *Des souris... souris-moi*, île de Nantes, 2008, collectif La Luna



Auteur : La Luna.

- 37 - LL. On s'est retrouvé retranché, chaque fois qu'on se mettait dans un lieu ce n'était jamais possible, parce qu'on était trop près du passage de l'éléphant. On s'est aperçu que son passage était dessiné au sol. C'est-à-dire qu'il y avait des trajectoires dédiées à l'éléphant, qui prenaient une grande partie de l'espace public, sur lequel il n'y avait plus d'autres possibilités que son passage, trois fois par jour. Il n'y avait plus d'occupations alternatives possibles, sauf à cet endroit devant la MHT, qui a des herbes hautes comme ça, un revêtement de sol différent et juste 1,50 m de déambulation devant. Et puis la deuxième chose qu'on interrogeait c'était la gratuité, car pour monter sur l'éléphant faut un peu payer, pour aller voir la construction des Machines de l'île il faut payer.... On s'est aperçu que, dans la semaine, les gens qui montaient sur l'éléphant participaient à des tours operators... Enfin voilà, on s'est aperçu de tout ce système qui est très, très organisé. Des usages et après les quantités. (...)
- 38 On est resté un mois. On a décidé de ne pas laisser tomber en fait. Et les participants au projet avaient complètement conscience de ce qu'ils étaient en train de fabriquer. Ils avaient une impression – le fait de mettre la blouse blanche – de fabriquer ensemble une forme d'existence un peu puissante et visible, et au nez des choses. Et du coup, il y avait une forme de jouissance...

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Ardenne P., 2002. Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation. Paris, Flammarion.
- Bourriaud N., 2001. *Esthétique relationnelle*. Paris, Les presses du réel.
- Catungal J. P., Leslie D., 2009. Contesting the creative city: Race, Nation, multiculturalism. *Geoforum*, 40 : 5, p. 701-704.
- Cosgrove D., Daniels S., 1988. *The iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Evans G., 2003. Hard-branding the Cultural City. From Prado to Prada. *International Journal of Urban and Regional Research*, 27 : 2, p. 417-440.
- Florida R. L., 2005. *Cities and the Creative Class*. Londres, Routledge.
- García B., 2004. Cultural Policy and Urban Regeneration in Western European Cities: Lessons from Experience, Prospects for the Future. *Local Economy*, 19 : 4, p. 312-326.
- Grésillon B., 2008. Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle. *Annales de Géographie*, double numéro thématique *Où en est la géographie culturelle ?*, 2-3 : 660-661, p. 179-198.
- Hall T., 2007. Artful Cities. *Geography Compass*, 1 : 6, p. 1376-1392.
- Hawkins H. (2011), « Dialogues and Doings: Sketching the Relationships Between Geography and Art ». *Geography Compass*, 5 : 7, p. 464-478.

La Luna, 2007. Parce que le monde n'est pas un cube blanc, in Volvey A. (éd.), T.I.G.R. « Spatialités de l'art », 33 : 129-130, p. 175-187.

Pearson M., 2010. *Site-specific performance*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Résidences Croisées, 2006. *Till Roeskens. n°07*. Alsace, ACA / FRAC, Langage Plus.

Sharp J., Pollock V., Paddison R., 2005. Just art for a just city: public art and social inclusion in urban regeneration. *Urban Studies*, 42 : 5-6, p. 1001-1023.

Staszak J.-F., 2011. La fabrique cinématographique de l'altérité. Les personnages de « Chinoises » dans le cinéma occidental, in Staszak J.-F. (éd.), *Annales de géographie*, 682, 6, p. 577-603.

Volvey A. 2012. Transitionnelles Géographies: le terrain de la créativité artistique et scientifique, Habilitation à diriger des recherches en géographie, volume 3, Université Lumière de Lyon 2, Lyon.

Till Roeskens : <http://documentsdartistes.org/artistes/roeskens/repro.html>

La Luna : <http://www.laluna.asso.fr/>

Les Machines de l'île : [www.lesmachines-nantes.fr/](http://www.lesmachines-nantes.fr/)

Royal de Luxe : <http://www.royal-de-luxe.com/fr/>

## NOTES

1. Pour Plan de situation #4, No man's land, 2005, l'œuvre dont il est question ici, voir Résidences Croisées (2006).
2. Référence à Vidéocartographies, Aïda, Palestine, 2009.

---

## AUTEUR

### ANNE VOLVEY

Anne Volvey, [anne.volvey@ens-lyon.org](mailto:anne.volvey@ens-lyon.org), est maître de conférences à l'Université d'Artois, UMR 5600.