



Lygia Clark. *Structures vivantes*, 1969. Commentaire extrait de la revue *Robho*, n° 5-6, 1971 :
« Les participants sont liés par des élastiques. Ils composent des structures souples qui se dessinent dans l'espace. Chacun conditionne par ses gestes les gestes de tous. »

Des territoires (l'intimité territoriale)

Lygia Clark : « Maintenant que l'artiste a vraiment perdu son rôle pionnier dans la société, il est de plus en plus respecté par l'organisme social en décomposition. Dans le temps même où l'artiste est de plus en plus digéré par cette société en dislocation, il lui reste, dans la mesure de ses moyens, à tenter d'inoculer une nouvelle façon de vivre. Au moment même où il digère l'objet, l'artiste est digéré par la société qui lui a déjà trouvé un titre et une occupation bureaucratique : il serait l'ingénieur des loisirs du futur... Activité qui n'affecte en rien l'équilibre des structures sociales. »

Cette remarque figure dans le numéro 5-6 (deuxième trimestre 1971) de la revue *Robho*. Elle apparaît à la fin d'un texte intitulé « Le corps est la maison : sexualité : envahissement du "territoire" individuel : Lygia Clark : l'homme structure vivante d'une architecture biologique et cellulaire ». On peut difficilement adhérer à la remarque qui clôt le texte : « La seule façon, pour l'artiste, d'échapper à la récupération c'est d'essayer de déclencher la créativité générale, sans aucune limite psychologique ou sociale. Sa créativité s'exprimera dans le vécu. » En revanche, le diagnostic antérieur reste valide.

Texte d'une conférence donnée à l'École nationale des beaux-arts de Lyon le 13 décembre 2007, dans le cadre du colloque « L'art, le territoire, et réciproquement », organisé par Veduta - Biennale de Lyon. Publié en français dans *L'Art, le territoire*, Lyon, Certu, 2008 ; en espagnol et en anglais dans *10,000*

Francs Reward (*The Contemporary Art Museum, Dead or Alive*), actes des rencontres de l'Adace (Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España), Baeza, décembre 2006, éd. Manuel Borja-Villel et Yolanda Romero, Madrid, Actar, 2009.

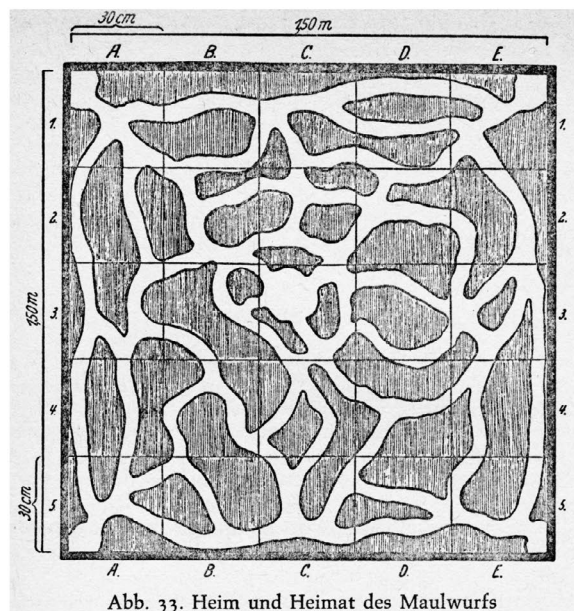


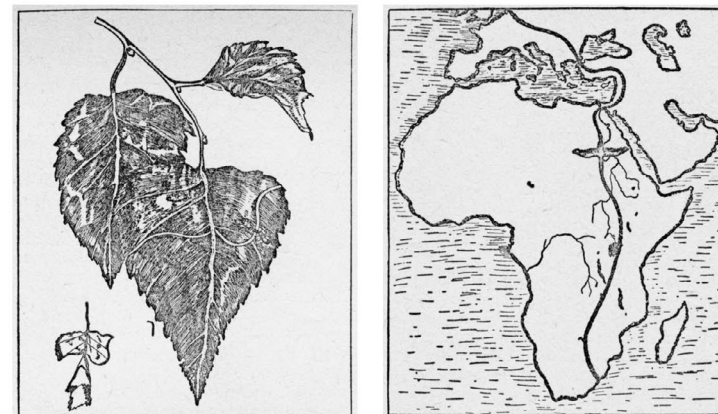
Abb. 33. Heim und Heimat des Maulwurfs
 Jakob von Uexküll. « Demeure et territoire de la taupe », planche extraite de *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen (Mondes animaux et monde humain)*.

travaillé par les métaphores de l'organisme. Le mérite de l'éthologie, telle qu'elle a été pratiquée par Jakob von Uexküll, est d'introduire une dynamique de l'image dans la description du comportement animal et son milieu de vie ou environnement (*Umwelt*). Uexküll a fondé à Hambourg dans les années 1920 un *Institut für Umweltforschung* (Institut pour l'étude des milieux). Il pose la question :

Quels animaux possèdent un territoire et lesquels n'en possèdent pas ? Une mouche qui passe et repasse dans une certaine portion d'espace autour d'un lustre, ne possède pas pour autant un territoire. En revanche, une araignée qui construit sa toile et s'affaire sur elle, possède une demeure qui est en même temps un territoire. On peut en dire autant de la taupe. Elle aussi s'est construite une demeure et un territoire, un système régulier de couloirs et de terriers qui s'étend sous terre comme une toile d'araignée².

2. Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain (Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen, 1954)*, trad. Philippe Muller, Paris, Denoël, 1984 ; Pocket, coll. « Agora », 2004, p. 68.

Ces remarques s'insèrent dans un chapitre intitulé « Heim und Heimat ». La traduction française, « Demeure et territoire », ne peut pas rendre la parenté étymologique des deux notions.



Jakob von Uexküll. « Le chemin magique du charançon femelle » et « Le chemin magique de Poiseau migrateur », planches extraites de *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen* (non reprises dans l'édition française).

Uexküll compare les manières d'être des animaux dans leur milieu et ces mondes animaux à celui de l'être humain. Mais peut-on comparer les territoires habités et les territoires imaginaires ?

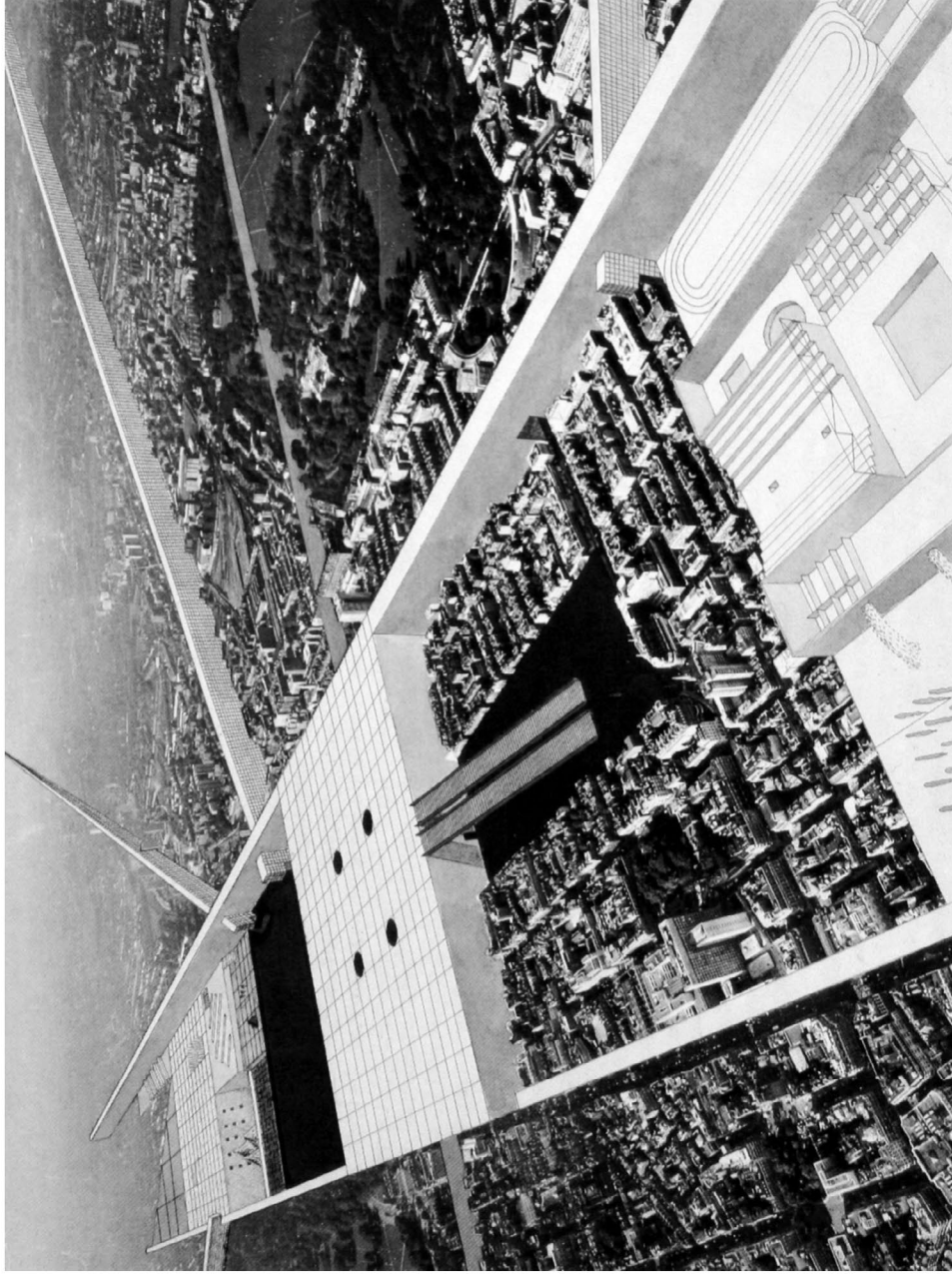
Quand il remarque que la taupe en captivité « dispose les couloirs de façon telle qu'ils ressemblent à une toile d'araignée », Uexküll ne voulait pas dire que la taupe imite l'araignée⁵. Il compare des formes dictées par ce qu'il appelle des « plans naturels⁴ ». Cette notion remplace pour lui celle d'instinct : « on reconnaît dans le tissage de la toile d'araignée ou dans la nidification d'un oiseau la manifestation de plans naturels, étant donné que dans les deux cas il ne s'agit pas de la réalisation d'un objectif individuel⁵. » Mais la ressemblance avec la toile d'araignée suggère que la taupe construit son terrier en rêvant à la demeure aérienne de l'araignée. La taupe captive, dotée d'une capacité imaginative, est devenue un être de fiction, comme chez Kafka.

Ce type de glissement métaphorique fait la richesse de l'imaginaire et des images actives en prise sur l'éthologie. Je donne un second exemple. Chez les humains, les mouvements migratoires sont orientés, les populations du

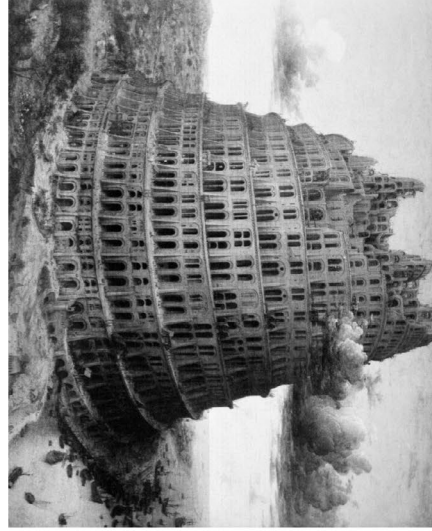
5. *Ibid.*, p. 68-69. Texte original : « In der Gefangenschaft legt er seine Gänge in der Weise an, dass sie einen Spinnennetz gleichen. » (Hambourg, Rowohlt, 1956, p. 75.)

4. *Ibid.*, p. 55.
 5. *Ibid.*, p. 57.

Des Territoires



Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp,
Zoe Zenghelis. *Escaldas ou les prisonniers volontaires de l'architecture*,
projet théorique, 1972.



Pieter Bruegel. *La Tour de Babel* (à l'envers), vers 1554-1565. Huile sur bois,
60x74,5 cm.; reproduite ainsi à l'entrée du chapitre «Working Babel» dans
Rem Koolhaas et Bruce Mau. *S. M. L. XL*, 1995.



Le Corsaire. *Asile flottant de l'Armée du Salut*, Paris, 1929. Photographie publiée par Rem Koolhaas dans
New York Défile, 1978.

Des Territoires



Patrick Faigenbaum. *Chicco*, «*Su Ludrau*», 2007.
Tirage argentique couleur, 122 x 98 cm.

Après ses premiers séjours à Santulussurgiu et quelques visites ou lectures inspirées par Angela, Faigenbaum imagina faire un tour photographique de l'île. Il trouva un appui dans l'enquête d'inspiration ethnographique menée en Sardaigne, au printemps 1927, par le grand photographe allemand August Sander, qui avait été immédiatement précédé par l'ethnolinguiste et photographe amateur Max Leopold Wagner. Mais cette attitude ne lui convenait pas. Avec plus de talent et moins d'expertise que Max



Patrick Faigenbaum. «*Santa Cristina*», *Paullatino*, 2008.
Photographie argentique noir et blanc.



Patrick Faigenbaum. «*Sos Molinos*», 2008.
Photographie argentique couleur.



Buster Keaton. *The Cameraman*, 1928.

— quand elle existe, quand elle n'est pas réduite à une voie de circulation — a perdu son aura dramatique. La ville n'est plus un mystère en clair-obscur, sauf décision anachronique — et parfois heureuse — de la part de l'artiste. Elle n'est plus le labyrinthe du merveilleux surréaliste. Elle a cessé également d'être le théâtre des masses jetées sur le pavé par les crises économiques et manipulées par les totalitarismes. En revanche, les phénomènes de concentration urbaine et de manipulation par l'image persistent. Même si l'expression n'est plus guère employée, l'idée d'*engineering of consent*, avancée en 1947 par Edward L. Bernays pour définir le travail de *public relations*, a conservé son actualité⁶. Dans les pays hyperdéveloppés, les techniques de la communication publicitaire appliquées à la sphère politique ont remplacé les procédés de propagande trop visibles des régimes totalitaires. On pourrait même évaluer la production des artistes photographes contemporains selon leur capacité à interrompre cette emprise.

Les débats sur les transformations de l'espace public (au sens de l'*Öffentlichkeit*) ne trouvent plus guère d'écho dans l'art promu par les institutions artistiques — sauf sur le mode de la satire et de la provocation cynique —, mais cela n'invalide pas les expériences marginales qui s'en inspirent et y

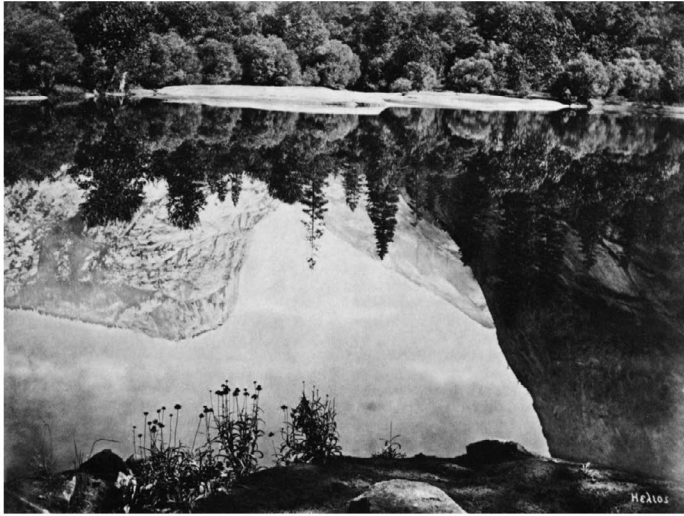


Alexandre Rodtchenko. *l'immeuble de Le Corbusier*, rue Mlasnitskaïa, Moscou, 1934.

contribuent. De même, les analyses proposées par Michel Foucault à partir de 1976 sur le *biopouvoir* comme principe de gouvernement appliqué aux populations devraient constituer le noyau de toute approche de l'économie politique de la culture contemporaine. Je rappelle que le biopouvoir et la biopolitique ne sont pas réductibles aux techniques de discipline et de dressage du corps individuel décrites dans *Surveiller et punir*. Si les analyses publiées dans cet ouvrage en 1975 correspondent à l'antisubjectivisme de l'art conceptuel, la notion de biopouvoir marque un changement d'échelle qui prend acte de la corrélation entre l'individualisme de masse et les systèmes de gouvernement mis en place dans l'ère libérale depuis plus de deux siècles. Malgré le charme de quelques formules hâtives, telles que *non-lieu* ou *ville générique*, la question des représentations de l'urbain ne devrait pas être dissociée de l'enquête foucauldienne sur la biopolitique. Baudelaire a fixé l'idéal de l'observation panoptique en mouvement. Il parle d'un « kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie ». Le peintre de la vie moderne est la projection allégorique du biopouvoir dans une figure prédémocratique (aristocratique) de la souveraineté.

⁶ Voir l'ouvrage collectif dirigé par Edward L. Bernays, *The Engineering of Consent*, Norman, University of Oklahoma Press, 1955.

Des Territoires



Eadweard J. Muybridge. *Kee-Koo-Too-Yem (Water Asleep)*, Mirror Lake, Vallée de Yosemite, 1867.
Tirage sur papier albuminé, 15,2 x 20,3 cm.



Robert Adams. *La Loma Hills, Colton, California*, 1985.
Photographie publiée dans *Los Angeles Spring*.



Robert Adams. *Sans titre*, 1999-2005. Photographie publiée dans *Tree Line*, 2009.



Barnett Newman chez lui, New York, 1965. Au mur: *Onement I* (1948, huile et ruban adhésif sur toile, 69,2 x 41,2 cm) et *The Stations of the Cross I et IV* (1958 et 1960). Photographie: Ugo Mulas

L'espace intégral selon Barnett Newman

Le mot *territoire* est insistant, omniprésent dans le langage de l'art contemporain : il désigne une dimension individuelle et sociale (collective ou communautaire) de l'espace vécu, géographique et éthologique, qui est généralement opposé au paradigme de l'objet d'art. La dimension éthologique est de plus en plus souvent mise en avant, avec les inévitables spéculations sur quelque devenir animal ; elle rejoint l'image, très ancienne dans l'histoire de l'art et de la littérature, de l'araignée qui tisse sa toile. L'être humain rêve de *sécréter* son propre territoire. En même temps, cette notion de territoire peut être une facilité pour éviter de penser non seulement l'objet et la forme, mais aussi le lieu, le site, et l'espace imaginaire où se déploie l'activité artistique.

À la différence de l'araignée, l'être humain ne peut sécréter les lignes de son territoire-habitat. Il doit projeter ses lignes, *se projeter*. La perspective comme technique et modèle de projection rejoint ici une contrainte anthropologique. C'est pourquoi les artistes qui ont rêvé au modèle arachnéen ont aussi souvent joué des artifices de la construction perspectiviste¹. La figure légendaire de Paolo Uccello – selon la biographie de Vasari, revue par Marcel Schwob et Antonin Artaud – résume l'ambivalence du réseau linéaire de la perspective

Texte inédit (2010).

1. Les traités de perspective publiés depuis la Renaissance fournissent de nombreux exemples de cette exubérance des projections linéaires en réseau.