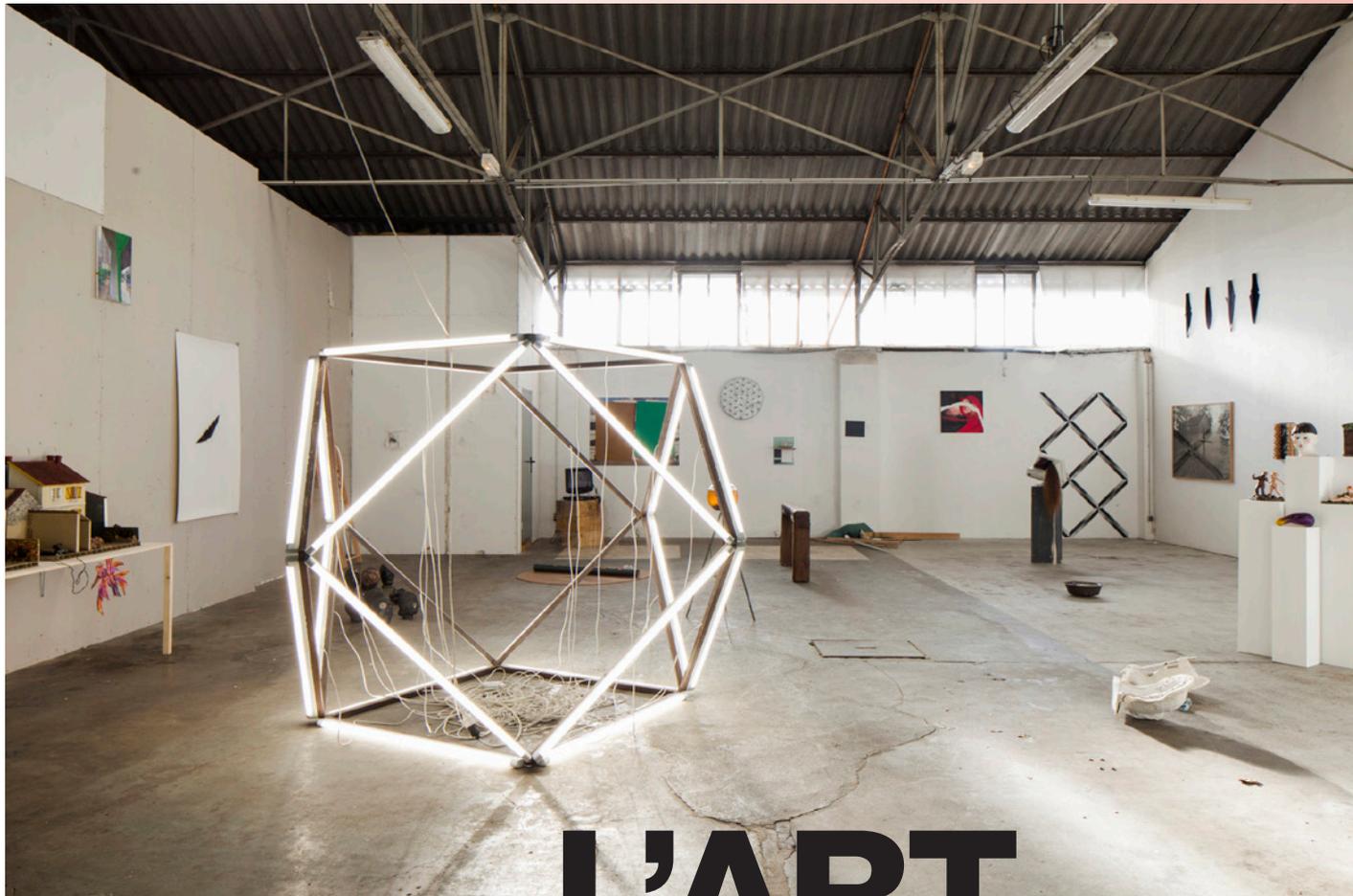


Dès le début du confinement, nous avons reçu d'artistes, de différentes générations et nationalités, des mails et des messages où se manifestait une préoccupation de penser et d'élaborer des modes d'existence de leurs pratiques, depuis l'atelier jusqu'à l'exposition, sur des rapports plus resserrés spatialement, frugaux économiquement et rapprochés avec le public, selon des modèles associatifs et coopératifs.



Vue de l'exposition *Burashi*
Oto Hanma Shinmoku,
Millefeuilles, Nantes, 2015. © Philippe Piron

L'ART À L'ÉPREUVE DU LOCAL



Ceci pour tenir à distance et éventuellement réfuter des modes devenus dominants, en tout cas de plus en plus visibles, ces quarante dernières années, de production et de diffusion spatiales, somptuaires et planétaires, de l'art contemporain, identifiés aux développements de la logique culturelle du capitalisme tardif (pour paraphraser le philosophe états-unien Fredric Jameson¹), à travers musées, centres d'art, biennales et grands événements surdimensionnés, pollueurs à tous les stades de la production, de la diffusion, de l'équipement et du tourisme culturel, et transformateurs d'un pan important de la création contemporaine en industrie culturelle et en moteur attractif du développement productif des villes et des territoires ("l'effet Bilbao"²).

Ceci, aussi, pour reprendre en main les contextes et modes de création et de diffusion du travail artistique, de plus en plus détournés à des fins exogènes (promotion et attractivité d'un quartier, d'une ville, d'un territoire) et donc soumis à des enjeux portés par d'autres acteurs et actrices qu'artistes et qu'intermédiaires traditionnels de l'art (critiques, commissaires, conservateurs, galeristes), c'est-à-dire les élu.e.s, managers culturels et institutions privées (entreprises, fondations...).

Un sentiment d'être devenu étranger à son propre champ par l'appropriation de ses intérêts et valeurs par d'autres acteurs est apparu ces dernières décennies et il est mal vécu par nombre d'artistes, d'acteurs et actrices intermédiaires de l'art, face à la montée en puissance des intérêts économiques et politiques pour l'art contemporain, pour sa dimension spéculative et sa participation à la production du capital symbolique d'une collectivité, d'un territoire, d'une entreprise, ou d'une fondation. Aussi, l'idée d'un resserrement spatial, quantitatif et qualitatif des conditions et des modes de création, de diffusion et de réception du travail artistique fait-elle surface, à la faveur de la crise sanitaire actuelle et de ses conséquences tant économiques qu'idéologiques, psychologiques que pragmatiques.

Repenser la vie et la pratique artistiques depuis le local, voire de circuits courts de diffusion, n'est pas sans heurter au préalable un certain nombre de convictions et

représentations des vies et des pratiques artistiques. L'art contemporain, depuis ses lieux de formation jusqu'à ses lieux de diffusion, est marqué depuis longtemps par un régime de déplacements, de déterritorialisations, d'ouvertures et d'expansions tant des pratiques artistiques elles-mêmes que des parcours d'artistes, aux échelles nationales et internationales. Dès les études en écoles supérieures d'art et en particulier dès la deuxième année de Bachelor, sont développés et favorisés depuis la fin des années 1980 des déplacements européens et extra-européens, à travers des programmes tel Erasmus, à l'instar de toutes les institutions d'enseignement supérieur. Aller à la rencontre d'autres modalités d'enseignement de l'art, rencontrer d'autres situations, histoires et cultures artistiques, se connecter avec d'autres futur.e.s artistes, développer un réseau, sont désormais des éléments déterminants des études artistiques au niveau européen, voire intercontinental, afin de renforcer la professionnalisation des étudiant.e.s et de les supporter dans leurs déploiements. Lorsqu'à la fin des années 2000 nous enseignions à l'école supérieure d'art de Quimper, une commune de 60.000 habitants en Bretagne, cette logique se soutenait d'une nécessité d'offrir aux étudiant.e.s des perspectives spatiales autres que locales, relativement réduites en termes de déploiement, de visibilité et de perspective du travail, à travers l'adhésion de l'école au réseau MAPS (Master of Art in Public Sphere) qui réunissait des établissements suisses, espagnols, belges, polonais, états-uniens, finlandais, roumains et sud-africains. Ce type de réseau, très répandu à l'échelle internationale, associé à d'autres dispositifs tel Erasmus et soutenu idéologiquement par la mise en place du Décret de Bologne (l'unification des diplômes en Europe) ainsi que par l'ELIA (European League of Institutes of the Arts), promeut une vision du Monde en réseaux et connexions, basée sur des critères qualitatifs (ouverture d'esprit et des repères, expériences multiculturelles, apprentissages d'autres langues et pratiques...) et aussi, voire surtout, quantitatifs : dès les études supérieures artistiques, le curriculum vitæ des futur.e.s artistes peut désormais manifester d'un certain nombre de déplacements, d'expériences, de workshops, d'expositions, de diplômes et les valoriser au regard de

¹ Fredric Jameson, *Le postmodernisme, ou La logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ensb-a, 2007 (1991).

² La notion d'"effet Bilbao" est récurrente dans les écrits sociologiques, géographiques et économiques qui étudient l'impact sur la ville et le territoire de l'ouverture du musée Guggenheim à Bilbao, au Pays Basque espagnol, en 1997.

³ En Fédération Wallonie-Bruxelles, il s'agit de l'AEQES (Agence pour l'Évaluation de la Qualité de l'Enseignement Supérieur). En France, l'agence équivalente a pour nom HCÉRES (Haut Conseil de l'Évaluation de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur).

⁴ Cf. le chapitre "Connexions implicites. Les mots magiques des années 1990", in T. Trémeau, *In art we trust. L'art au risque de son économie*, ed. Al Dante/Aka, Marseille/Bruxelles, 2011, pp.19-27.

⁵ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

⁶ Richard Florida, *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, Basic Books, 2002.

⁷ John Cale & Lou Reed, "Small Town", première chanson de l'album *Songs for Drella*, 1990.

⁸ Sharon Zukin, *Loft Living. Culture and Capital in Urban Changes*, Johns Hopkins University Press, 1982.

Performance de Yonsoo Kang,
Pour un événement voyage, 2015
© Philippe Piron



l'attente d'artistes sans cesse en mouvement, en expérimentation, flexibles, adaptables, créatifs. De même, les écoles supérieures d'art peuvent ainsi faire valoir, auprès des agences nationales d'évaluation de l'enseignement supérieur et de la recherche, quand vient le moment de la rédaction quadriennale des dossiers sur leurs activités, leurs projets nationaux et internationaux, leur proactivité en matière de développement international et d'inscription dans les réseaux d'enseignement, de création et de recherche³.

Comme nous l'avions pointé en 2011 dans notre essai *In art we trust. L'art au risque de son économie*, tout ceci a tendu à remplacer en partie, dès la fin des années 1990, la logique du collectif (qui implique une localisation) par celle du réseau (qui nécessite des délocalisations), comme l'ont manifesté des titres d'expositions importantes articulées autour de notions devenues récurrentes à l'échelle globale, marquées par l'idéologie libérale et en résonance avec le développement des nouvelles technologies (réseau, connexion, flux, relation, transversalité...): *Traffic* (Capc-musée d'art contemporain de Bordeaux, 1996), *Transit* et *Connexions implicites* (École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1997), *Connivence* (Biennale de Lyon, 2001), *Traversées* (Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2001). Jean de Loisy, commissaire de *Connexions implicites*, pouvait ainsi écrire: "Avec qui suis-je connecté?" paraît aujourd'hui plus explicite d'un lien ou d'identité que "à quel groupe, ou pays ou religion appartiens-tu?". Ainsi les mouvements autrefois fondés sur une idéologie politique ou esthétique partagée ne sont plus de mise, alors que les réseaux qui traversent les anciennes catégories font apparaître la naissance d'une identité transnationale et transculturelle dynamique⁴. Cette injonction à la mobilité n'est évidemment pas propre au champ artistique, elle renvoie à une idéologie dominante du capitalisme tardif enjoignant les individus à développer et à montrer leur flexibilité et leur capacité à se déployer au-delà de leur "zone de confort" (pour reprendre un terme actuellement en vogue), mais elle est profondément inscrite culturellement dans les représentations modernes et contemporaines de l'art et des artistes, de leurs vies, valeurs et modes de productions. Il serait loisible de citer les sociologues Luc Boltanski et Ève Chiapello qui, en 1999, avaient montré comment et combien le néo-management s'inspirait depuis les années 1970, de la "critique artiste" des modes de production et de vie traditionnels pour promouvoir l'autonomie, la flexibilité, l'adaptabilité et la créativité des travailleurs et des travailleuses⁵. De même, on peut voir combien ces valeurs ont inspiré aussi les idéologues et promoteurs des "classes créatives" (au premier rang, Richard Florida⁶) et par la suite les start-ups, incubateurs et autres quartiers créatifs.

Au-delà ou en-deçà, il faut pointer que les représentations culturelles inscrites profondément dans les "devenirs artistes" portent, depuis la modernité, ces valeurs d'ouverture, de déplacement et de franchissement de frontières, culturelles comme mentales, sociales comme physiques, au nom notamment d'un rejet des cadres sociaux, économiques et culturels traditionnels, assimilés tant à des carcans idéologiques et esthétiques nationalistes ou régionalistes qu'à des carcans spatiaux et classistes empêchant le déploiement de vies individuelles comme de projets collectifs. L'histoire de l'art contemporain, au moins depuis le début du XX^{ème} siècle, est remplie de récits et biographies d'artistes, de manifestes, de regroupements et d'événements collectifs qui disent et soulignent ces récits émancipateurs (d'une famille, d'une classe sociale, d'une société patriarcale verrouillée, d'un lieu sans perspective, d'un contexte culturel réduit, d'une esthétique réifiée, etc.). L'artiste doit quitter sa "small town" pour s'épanouir, pour s'émanciper du conformisme petit-bourgeois, chantaient John Cale et Lou Reed en hommage à Andy Warhol, né à Pittsburgh et monté à New York⁷. Ces récits continuent de nourrir les représentations culturelles des vies d'artistes dès leur formation, tout en inspirant aussi les modes de vie de non-artistes, comme l'a montré dès le début des années 1980 la sociologue états-unienne Sharon Zukin, qui créa le concept de "mode de production artistique" pour définir l'appropriation de ces valeurs par des acteurs et actrices institutionnelles privées et publiques, aux fins de transformer l'économie productive des villes, depuis la création de nouveaux types de logements destinés aux classes supérieures (le loft, les anciennes fabriques et usines réhabilitées) jusqu'à celle de grands lieux culturels propres à les divertir (musées, salles de concerts et de spectacles...), en passant par la redéfinition de secteurs urbains en sites historiques et patrimoniaux, ainsi que la création de grands événements culturels propres à attirer des entreprises, des investisseurs et des capitaux, l'immigration dorée (les cadres supérieur.e.s) et les étudiant.e.s, tout comme à renforcer l'attractivité touristique des villes⁸.

Tout ce que décrivait Sharon Zukin à propos de la gentrification de SoHo à New York dans *Loft Living. Culture and Capital in Urban Changes*, en 1982, est devenu le paradigme des politiques planifiées de gentrification des centralités et proches périphéries urbaines en Occident, quelles que soient les dimensions des communes et métropoles concernées, entretiens renforcées par les Capitales européennes de la culture (dispositif créé en 1985), les *flagship projects* (les "projets-étendards" tels les musées spectaculaires conçus par des grandes fondations et des architectes) et l'impact du modèle de la Biennale internationale d'art contemporain à l'échelle planétaire. Tandis qu'il n'en existait jusqu'aux années 1980 que trois au monde (Venise, créée en 1895, Sao Paulo en 1951, Paris en 1959), plus de cent biennales internationales d'art contemporain sont désormais comptabilisées, sans compter tous les autres événements annuels, biennaux, triennaux ou quadriennaux de plus ou moins grande ampleur sur tous les continents. Pour le dire vite, chaque ville veut désormais son événement international, son projet-étendard, sa signature architecturale et son quartier créatif, pour se mettre à niveau et se distinguer dans la concurrence nationale et internationale. Souvenons-nous du match Mons-Liège pour l'obtention en Belgique du label Capitale européenne de la culture, remporté par la première, comme de celui qui opposa, en France, Marseille à Bordeaux. Vexé par sa défaite, le maire de Bordeaux, Alain Juppé, imposa la

création d'une manifestation nommée *Evento*, qui absorba des subsides considérables au détriment des institutions publiques, lieux subventionnés et associations culturelles existantes. L'événementiel, l'industrialisation culturelle, le spectaculaire, le nouveau au détriment du développement, de l'approfondissement et du soutien à l'existant va de pair avec l'exclusion plus ou moins totale des artistes et des acteurs et actrices intermédiaires de l'art locaux, tant de la définition de ces projets et événements que de leurs contenus.

Ce phénomène d'exclusion des actrices et acteurs locaux de l'art contemporain est observable dans quasiment tous les contextes urbains où les politiques culturelles se sont définies depuis des choix et décisions *up-down*, c'est-à-dire prises par les pouvoirs organisateurs et les élites territoriales sans égard et sans concertation avec la base, en l'occurrence les artistes, critiques, commissaires, conservateurs, responsables d'associations artistiques, qui peuvent vivre cette situation comme une double peine. Leur éloignement des capitaux qui, par définition, capitalisent les pouvoirs et favorisent la visibilité et la reconnaissance des artistes, n'aide déjà pas à leur visibilité et à leur reconnaissance au-delà de leurs bases, quand par ailleurs il est remarquable de constater que très souvent les nouvelles élites locales sont davantage tournées vers l'extérieur et le marché international que vers le soutien aux artistes et scènes artistiques locales (ce que le déclin important du nombre de galeries privées d'art contemporain dans les villes et métropoles "moyennes" souligne depuis la fin des années 1990). Par ailleurs, avec le développement d'événements artistiques de grande ampleur et à ambition prestigieuse dans leurs ville et territoire mêmes, les "artistes locaux" vivent encore un autre niveau d'invisibilisation puisqu'ils et elles en sont majoritairement exclu.e.s. Ce mépris de l'existant et des "artistes locaux" fut par exemple flagrant lors de *Lille 2004*, Capitale européenne de la culture. À l'exception de l'exposition *On a choisi Rubens* au Palais Rameau, initiée par des artistes lillois en réponse à leur exclusion de la préparation de l'année culturelle, rien dans la programmation de *Lille 2004* ne rendit visible les réalités de la création artistique locale, pourtant de grande qualité et semblable, dans sa diversité esthétique et générationnelle, à ce que l'on peut rencontrer dans n'importe quelle métropole européenne dotée d'écoles d'art, de musées, de centres d'art, d'artist-run-spaces, de galeries, etc. Au regard de la logique concurrentielle et culturellement industrielle du capitalisme tardif, il semble impensable, pour les élus et élites locales, de considérer avec intérêt et pertinence les actrices et acteurs locaux de l'art. Il en fut de même en 2011 à Bordeaux, lorsque Michelangelo Pistolotto et sa Fondation Cittadellarte reçurent carte blanche pour la programmation d'*Evento*, sans connaissance de la ville, de ses institutions, de ses actrices et acteurs⁹.

Enfin, un troisième niveau d'exclusion des "artistes locaux" est la conséquence socio-économique directe de la gentrification des villes due notamment à leur "ré-enchantement culturel" : il leur devient de plus en plus difficile, voire impossible, de payer un double loyer d'habitation et d'atelier, voire un seul loyer, dans des villes où le coût locatif a parfois doublé en dix ans et quand les revenus ont stagné et le pouvoir d'achat diminué. L'importante délocalisation à Bruxelles, en termes quantitatifs, d'artistes et jeunes diplômé.e.s d'écoles d'art venu.e.s de villes françaises telles Lille, Nantes, Lyon, Marseille ou Bordeaux (*Lille 2004*, *Le Voyage à Nantes*, Fête des Lumières et



Les ateliers, Millefeuilleilles,
Nantes. © Millefeuilleilles

Biennale de Lyon, *Marseille-Provence 2013*, *Evento*), outre qu'elle reflète l'attrait opéré par une capitale européenne et une scène artistique très vivantes, est symptomatique de ces situations locales de réduction des possibles pour les artistes : augmentation des coûts locatifs, mépris des "artistes locaux" reconnus uniquement pour leur capacité à mener des missions temporaires de médiation culturelle (dans des cadres scolaires, péri-scolaires, sociaux ou événementiels), exclusion des grands événements, absence de "circuit court" marchand compensée par les mises en réseaux régionaux et euro-régionaux d'artistes, d'associations et d'institutions (par exemple 50° Nord), ainsi que par des agences de conseil, d'accompagnement de projets et de formation continue (par exemple AMAC, agence spécialisée en art contemporain Nantes/Paris)¹⁰.

Afin de dépasser cette situation d'exclusion et de non reconnaissance locales, de nombreuses associations d'artistes basées hors des capitales européennes ont créé des lieux originaux combinant ateliers individuels et collectifs, expositions, conférences, festivals, plateforme de production et de formation. C'est le cas de Millefeuilleilles à Nantes, créé en 2012 et qui, pensons-nous, est exemplaire et peut faire modèle¹¹. Dans un contexte où la ville de Nantes a mené, sous la direction artistique de Jean Blaise, une politique de "ré-enchantement" urbain¹², à travers différents événements culturels, touristiques et divertissants (*Le Festival des Allumées*, *Estuaire* puis *Le Voyage à Nantes*), la création de nouveaux lieux culturels (Le Lieu Unique, Le Hangar à Bananes, Les Machines de l'Île...) et la transformation des quais industriels en quartier créatif, il était devenu très difficile aux artistes, pour beaucoup issus de la réputée école des beaux-arts locale, d'y louer des espaces

⁹ Jean-Baptiste Naudy, ex membre du duo artistique Société Réaliste et alors en résidence à Cittadellarte, nous a récemment rapporté cette méconnaissance foncière du contexte bordelais de la part des programmeurs.

¹⁰ www.50degresnord.net/ ; <http://www.amac-web.com>

¹¹ www.millefeuilleillesdecp.com

¹² Cf. Philippe Dossal, *Réenchanteur de ville*, Jean Blaise, Ateliers Henry Dougier, 2015.

¹³ Au sujet de ce détournement de la notion de tiers-lieu, nous renvoyons à la discussion publique que nous avons modérée lors d'*Artists wanted!*, journée de rencontres professionnelles, à l'ARBA-ESA à Bruxelles le 21 novembre 2019, avec Romain Boulay, Ronny Heiremans, Stéphane Roy et Mathilde Villeneuve : https://drive.google.com/file/d/1Jt9FSSwKfVFBDBne_luUw-mayKbicPYf-/view?fbclid=IwAR28bogSPvqf3vYxZ0BPdel6eY9gcfNVI2ARDyYwJtFIEqQBn_qvRFtUwY



d'atelier et d'y faire vivre une collectivité artistique ouverte et irréductible aux standards culturels industriels imposés par le programme réenchanteur et gentrifieur. Porté par des associations d'artistes et notamment par Romain Boulay, artiste et curateur, soutenu par un conseil collégial de 13 personnes (artistes et acteurs extérieurs), le projet Millefeuilles, implanté au cœur du quartier créatif, entre les Machines de l'Île et le Hangar à Bananes, et en face des Anneaux de Daniel Buren, propose 18 ateliers à des coûts très réduits (20m² pour 100 euros par mois), des machines et des espaces d'ateliers communs, mutualisés pour les artistes du lieu (atelier bois, four à céramique) et proposés à la location pour d'autres artistes non-résidents. L'ambition fut dès le départ de "favoriser l'autonomie artistique et financière des artistes en repensant le modèle économique", fondé sur la mutualisation des espaces et des moyens techniques, ainsi que sur la prestation de services à l'adresse d'artistes, de scénographes, de designers, d'architectes et d'institutions (aide à la réalisation d'œuvres, de cimaises, de socles, de cadres...). Inspiré par des modèles socialistes coopérativistes, à l'instar d'autres initiatives réapparues depuis le début du XXI^{ème} siècle dans d'autres domaines (agriculture, commerce équitable, AMAP, recycleries...), soutenu par des subventions publiques qui représentent seulement 30% du budget (70% sont des fonds propres issus de l'aide à la production et des formations dispensées dans le travail du bois, du métal, de la céramique, de la 3D...), Millefeuilles est un véritable projet *bottom-up* fondé sur les besoins et nécessités des artistes, en contradiction avec la récurrence des projets politiques *up-down* qui s'imposent la plupart du temps sans concertation avec les acteurs et actrices concernées. Au cœur d'un écosystème profondément modifié, où la majorité des projets et investissements sont tournés vers l'industrie culturelle, événementielle et touristique et vers "l'économie créative" (design, publicité, communication, mode, graphisme, numérique...), excluant les artistes ou les réduisant à des producteurs ou coproducteurs de divertissement urbain, Millefeuilles s'est imposé comme un îlot artistique central, spatialement et

symboliquement, au sein du quartier créatif nantais, ainsi que comme un lieu d'expositions et de festivals de performance qui a aidé à ressouder et à redynamiser la scène artistique locale. Il est aussi un véritable tiers-lieu, créé par nécessité et par ses acteurs mêmes, au contraire des multiples tiers-lieux récemment générés et labellisés par décisions *up-down* et destinés à participer à l'aménagement et au développement territorial, à l'économie productive des villes (centres d'affaires, incubateurs, clusters, villes 2.0, villes créatives...) ¹³.

Cette reprise en mains par les artistes des conditions de mise en œuvre et de développement de leur écosystème à une échelle locale est très exigeante en termes d'engagement puisqu'en plus du déploiement du travail artistique de chacun.e, ces actions nécessitent une acuité et une pragmatique politiques, sociales et économiques pour rédiger et porter les projets, pour convaincre les pouvoirs organisateurs et partenaires potentiels. Cette dépense est nécessaire non seulement pour la survie et le déploiement des artistes basé.e.s dans des villes et des territoires qui privilégient une vision strictement divertissante et utilitaire de l'art et de la culture en général, mais aussi pour la dynamique et l'ouverture artistiques de ces villes et territoires, pour les artistes comme pour tout.e citoyen.ne. Il est à espérer que ces véritables tiers-lieux se développent pour générer des perspectives créatives enthousiasmantes pour les jeunes diplômé.e.s d'écoles d'art qui, pour différentes raisons et d'abord financières, demeurent ou s'installent hors des capitales.

Tristan Trémeau



Atelier de production, Millefeuilles,
Nantes. © Philippe Piron

Tristan Trémeau est critique d'art, docteur en histoire de l'art et commissaire d'expositions. Il est professeur d'histoire et théories des arts à l'Esad TALM-Tours et à l'Arba-ESA à Bruxelles.