

Mémoire de recherche

Dirigé par Anna Seiderer et Paul-Louis Rinuy

Errance invisible

La pauvreté urbaine à travers l'art contextuel new-yorkais

Héloïse Thiburce, numéro d'étudiant : 20021617

Master 1 Art contemporain et sciences humaines

Biographie des artistes

Né à Varsovie en 1943, à la fin de la 2^{ème} Guerre Mondiale, **Krzysztof Wodiczko** étudie le design industriel à l'École des Beaux-arts de sa ville natale. Il réalise son troisième cycle sous la houlette de Jerzy Soltan, qui promeut une architecture polonaise post-avant-garde pour une industrie sociale néo-productiviste. Par la suite, il choisit de s'éloigner du design industriel qu'il trouve trop dominé par le gouvernement. Il oriente alors ses interventions artistiques vers l'espace public, mais dans la Pologne de la fin des années 1970, son art dérange. La police polonaise utilise des méthodes d'intimidation en faisant pression sur ses proches et en espionnant sa correspondance. Il doit fuir son pays. Il part d'abord enseigner au Canada en 1977 et il choisit de migrer aux États-Unis à la fin des années 1980.

Martha Rosler est née elle aussi en 1943 mais à New-York, dans le quartier de Brooklyn. Après une formation artistique basée sur la peinture au Brooklyn College de la City University of New York, elle explore la photographie et le photomontage. Artiste engagée, elle participe à de nombreuses manifestations pour les droits civiques et s'oppose à la Guerre du Vietnam. A l'âge de 25 ans, en 1968, elle déménage en Californie. Là, elle développe une pratique dénonçant les conditions de vie des femmes nourrie par les revendications féministes de la côte ouest. Lorsqu'elle quitte San Diego pour San Francisco, elle devient sensible à la crise du logement qui sévit dans sa nouvelle ville. Elle se documente et enquête sur le sujet. En 1980, lorsqu'elle revient à New York, sa ville natale, le prix de l'immobilier de la ville a atteint des sommets. Scandalisée par ce phénomène qui précarise et exclue les plus vulnérables, elle commence à travailler pleinement sur la pauvreté urbaine. Selon l'artiste, "I didn't actually make any work about it until the homelessness crisis in the late 1980s. We had never seen that before in New York. The idea that people could be sleeping on the streets and that they were considered not people for that reason completely horrified me¹".

Au-delà de son œuvre visuelle, elle écrit et publie des livres traitant des problèmes sociaux liés au logement. Son livre *Culture Class* est par exemple publié en 2013.

¹ « Je n'ai pas vraiment travaillé ce sujet jusqu'à la crise du sans-abrisme à la fin des années 1980. Nous n'avions jamais vu cela auparavant à New York. L'idée que les gens pouvaient dormir dans la rue et qu'ils n'étaient pas considérés comme des personnes pour cette raison, m'a complètement horrifiée ». Martha Rosler in Stéphanie Murg, "Interview with Martha Rosler, the artist who speaks softly but carries a big shtick", *Pin-Up magazine*, n° 25, automne-hiver 2018-2019, [disponible en ligne] <https://pinupmagazine.org/articles/interview-with-brooklyn-artist-martha-rosler-jewish-museum-nyc-survey-show> (consulté le 27/01/2021). Traduction personnelle.

De 30 ans leur cadet, **Michael Rakowitz** est né à Long Island, près de la ville de New York, en 1973. Après une formation artistique basée sur l'architecture et le design au Purchase College de New York, il intègre en 1998 un master au MIT² à Cambridge dans le Massachusetts. Il y suit un programme d'architecture, spécialisé dans l'art public. Largement influencé par ses origines irakiennes³, il évoque de façon récurrente, dans son travail la richesse culturelle du Moyen-Orient. L'archéologie et les techniques artisanales ancestrales occupent une place de première importance dans son œuvre. Il explore le patrimoine dans sa dimension la plus large, et la fragilité d'une telle richesse. Sa pratique pluridisciplinaire allie la performance, la sculpture, le photocollage, le dessin et même la gastronomie. En 2020, il reçoit le Prix Nasher⁴ de sculpture pour sa volonté d'offrir à la sculpture une place dans les débats sociopolitiques.

² Massachusetts Institute of Technology.

³ Sa mère est une juive irakienne, venue s'installer à New York en 1947. Son père est quant à lui originaire d'Europe de l'Est.

⁴ Prix décerné chaque année par le Nasher Sculpture Center de Dallas depuis 2015.

“The basic issue that I had back then was: Why do we have homeless people? Why are there so many all of a sudden⁵?”

Martha Rosler

Toutes les traductions des citations anglaises présentes dans
en notes de bas de pages du mémoire sont de mon fait.

⁵ «Le problème fondamental que j'avais à l'époque était : pourquoi avons-nous des sans-abri ? Pourquoi y en a-t-il autant tout d'un coup ? » Martha Rosler in Tricia Romano, “The year of Martha Rosler: Artist examines homelessness and disparity, wins \$100K from Seattle foundation”, *The Seattle Times*, publié le 22/01/2016, [disponible en ligne] <https://www.miandn.com/attachment/en/57f5103384184e06458b4568/Press/57f5107884184e06458b6754> (consulté le 02/02/2021).

Introduction

Chaque soir, des personnes s'endorment dans les rues. Condamnés à vivre dans une extrême précarité, les sans abri sont devenus les habitants invisibles et inaudibles des métropoles. Alors, des artistes s'engagent pour faire entendre leur voix. En 1988, Krzysztof Wodiczko réalise son œuvre *Homeless Vehicle* (Doc. 1) dans les rues de New York pour et avec ces personnes. L'année suivante, Martha Rosler présente sur un écran de Times Square *Housing is an Human Right* (Doc. 2), afin de dénoncer cette situation et interpeller la population sur les dérives gouvernementales du libéralisme. Dix ans après, Michael Rakowitz parsème les rues new-yorkaises de *paraSITE* (Doc. 3).

Un intérêt commun pour un même sujet, dans un lieu identique, à une période proche interroge. Ces trois artistes ont un parcours différent, leurs thèmes artistiques de prédilection différents. Nous pourrions résumer le travail de l'artiste polonais Krzysztof Wodiczko à ses projections liées aux conflits armés, celui de la New-Yorkaise Martha Rosler à l'engagement féministe en photographie, et celui de l'artiste d'origine irakienne Michael Rakowitz à la réappropriation du patrimoine antique mésopotamien. Pourtant, ils réalisent chacun une œuvre dans l'espace public questionnant les problèmes de logement à une même période.

Krzysztof Wodiczko et Martha Rosler, tous deux nés en 1943, réalisent leur œuvre respectivement en 1988 et 1989 aux États-Unis. Le contexte historique, géographique et géopolitique de création des deux projets est donc semblable. De plus, il est à noter que les deux artistes ont enseigné dans les mêmes universités⁶ et ont participé à plusieurs expositions collectives ensemble. Martha Rosler a même écrit sur le travail de Krzysztof Wodiczko. Il n'y a donc aucun doute sur la connaissance respective de leurs œuvres.

Michael Rakowitz, de trente ans leur cadet, débute *paraSITE* dix ans plus tard. Ce décalage induit nécessairement un changement de contexte de création. Cependant, lorsque Michael Rakowitz commence ce projet, il n'a que vingt-quatre ans. Il est alors encore étudiant au MIT, où Krzysztof Wodiczko enseigne.

Les œuvres *Homeless Vehicle*, *Housing is a Human Right* et *paraSITE* ne présentent pas de ressemblances formelles évidentes. Cependant, dans leur conception et intention, nous

⁶ Ils enseignent notamment tous les deux au Nova Scotia College of Art and Design à Halifax pendant plusieurs années. Ils auront pour collègues Dan Graham, Allan Sekula et Judith Barry.

retrouvons une même importance du contexte dans lequel elles s'inscrivent. Elles peuvent ainsi être qualifiées d'œuvres « d'art contextuel ».

Le terme « art contextuel » est issu d'une formulation rendue célèbre par Paul Ardenne (né en 1956) à travers son ouvrage *Un art contextuel* (2002). À travers ce livre, il définit une tendance artistique contemporaine pour laquelle le rapport à la réalité est essentiel. Il réemploie ici les mots de l'artiste polonais Jan Świdziński (1923-2014) destinés à qualifier ses propres œuvres dans son manifeste *L'art comme art contextuel* (1976). Selon ce dernier, « L'art contextuel s'oppose à ce qu'on exclut l'art de la réalité en tant qu'objet autonome de contemplation esthétique⁷ ». Cette définition générale est alors précisée par Paul Ardenne. Il définit distinctement cette tendance selon les termes suivants : « Sous le terme d'art « contextuel », on entendra l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel : art d'intervention et art engagé de caractère activiste (*happenings* en espace public, « manœuvres »), art investissant l'espace urbain ou le paysage (performances de rue, art paysager en situation...), esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias ou du spectacle⁸ ». Si cette définition englobe une large part de la création artistique depuis le début du XX^{ème} siècle, elle met en avant la complexité de classification des œuvres depuis lors. L'hybridation progressive des domaines artistiques (peinture, danse, écriture, ...) n'a cessé de rendre les frontières de(s) l'art(s) poreuses. La définition classique et rigide des champs de l'art est mise de côté. Cependant, « l'art contextuel » ne regroupe pas l'ensemble des créations ne pouvant être précisément délimitées. Selon Paul Ardenne, « un art dit "contextuel" regroupe toutes les créations qui s'ancrent dans les circonstances et se révèlent soucieuses de "tisser avec" la réalité⁹ ». L'auteur fait ici référence à l'étiologie du terme « contexte », qui issu du verbe latin *contextere*, signifie « tisser avec ». Eloigné d'une reproduction du réel¹⁰, l'artiste cherche à investir et créer un dialogue entre son œuvre, le lieu qui l'abrite et le regardeur. Il ne s'agit plus ici de regrouper différentes pratiques artistiques selon des caractéristiques formelles et/ou esthétiques mais bien de penser l'art au-delà de sa représentation. Comme

⁷ Jan Świdziński, « L'art comme art contextuel », *Inter*, n° 68, 1997 (version originale datant de 1976), pp. 46-50, [disponible en ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/1997-n68-inter1104313/46357ac.pdf> (consulté le 18/03/2021).

⁸ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, Paris, 2002, p. 11.

⁹ *Op. cit.* p. 17.

¹⁰ Si « l'art contextuel » place la réalité au centre de sa pensée, il ne s'agit pas pour autant d'un « art réaliste » bien que le Réalisme du XIX^{ème} siècle ait nourri cet attrait pour les questions sociales.

l'indique le théoricien Richard Martel¹¹, l'intention artistique est une valeur essentielle de « l'art contextuel ».

Ce qui caractérise « l'art contextuel », c'est son rapport autre à la réalité : l'immédiateté. L'œuvre entre en lien direct avec le réel. L'œuvre est perçue dans le même temps qu'elle se crée : la durée, à travers elle, se déploie, participe à son propos. En cela, « l'art contextuel » peut diverger d'un art *in situ* qui ne serait présenté que dans un lieu écrivain. Il ne s'agit pas d'un art décoratif qui serait apposé. Il entre premièrement en rapport avec le contexte qui l'abrite. Ainsi, si le terme « d'art contextuel » peut caractériser une variété de pratiques caractéristiques de la création artistique aujourd'hui, celles-ci seront regroupées sous la même prédilection pour la réalité.

Le terme « d'art contextuel » regroupe en son sein de nombreuses pratiques, notamment celle de la performance. Née dans les années 1950¹², cette pratique avait pour intention de perturber la frontière entre les genres artistiques¹³, questionner la possession et la commercialisation de l'art, être au plus près de la vie. La réflexion sur le rapport au corps reste généralement typique de cette pratique artistique, bien que cela ne puisse être sa caractéristique première. Car elle permet souvent une confrontation directe entre l'artiste et le regardeur, la performance est l'un des médiums privilégiés du militantisme artistique.

Avec le triomphe du marché de l'art dans les années 1980, la performance doit trouver sa place par sa défiance de la temporalité et du tangible. Elle élargit peu à peu son champ d'action. Aujourd'hui encore, la définition de la performance ne cesse d'évoluer.

Il est difficile de qualifier précisément *Housing is an Human Right*, *Homeless Vehicle* et *paraSITE* de performance. En effet, il s'agit davantage de sculptures mises en mouvement ou activées dans un contexte donné, dont la localisation et la temporalité précises sont d'une grande importance. Mais l'œuvre *Roof piece* (1971) de la chorégraphe Trisha Brown performée sur les toits de New York est-elle, dans sa forme, radicalement étrangère à ces trois créations ? La question se pose particulièrement pour les travaux de Krzysztof Wodiczko et ceux de Michael Rakowitz qui font intervenir directement le corps des participants dans leurs

¹¹ En référence à l'article « Vingt ans d'art contextuel » publié en 1997 dans la revue qu'il dirige *Inter, art actuel*.

¹² Parfois synonyme d'*happening*, d'*event*, ou d'action, la pratique artistique performée était déjà une préoccupation des futuristes, des dadaïstes, des situationnistes ou des expressionnistes de l'art abstrait. Elle peut également remonter aux cérémonies religieuses, présentes depuis l'origine de l'humanité.

¹³ Cela accompagne les réflexions modernistes et post-modernistes sur la définition de l'art. Le pluralisme et l'hétérogénéité des pratiques artistiques compliquent la dénomination de l'art du XX^{ème} et XXI^{ème} siècle. Le critique d'art Harold Rosenberg parle ainsi de « dé-définition de l'art » dans son ouvrage *La Dé-définition de l'art* (1972).

œuvres. S'agit-il pour autant de sculptures performatives ? Leur lien étroit avec le design et l'architecture ne permet pas de l'affirmer pleinement.

Cependant, il est indéniable qu'il s'agit d'œuvres de « l'art participatif ». Théorisé notamment par Claire Bishop et Miwon Kwon, ce terme qualifie les productions artistiques centrées sur la participation de non-artistes dans l'œuvre. Selon les chercheurs Grant Kester et Shannon Jackson, l'art participatif est indissociable d'un engagement social de la part de l'artiste à l'origine du projet.

L'une des premières expositions questionnant l'engagement sociopolitique et l'activisme de certains artistes est "Comitted to Print"¹⁴ présentée au MoMA de New York en 1988. Deux ans après, Jenny Holzer représente les États-Unis pour la Biennale de Venise. Ces deux évènements sont emblématiques des préoccupations sociales et identitaires de la fin des années 1980. Krzysztof Wodiczko évoque cette résistance culturelle : "artists began to think critically about art – the position of their practise – in relation to development in a city and the lives of its people"¹⁵. Si l'on constate une augmentation significative de pratiques artistiques socialement engagées de la part des artistes, on constate également leur soutien croissant de la part des institutions. Ce dépassement de l'engagement politique des avant-gardes ou le militantisme des années 1960 est en partie lié à la présence d'intellectuels français sur le sol new-yorkais à cette période. Ils poursuivent le crédo kantien qui considère que l'art doit donner à réfléchir. Selon Jean-Paul Sartre, l'engagement est au cœur de l'acte créatif. Car un artiste qui ne connaîtrait pas les motivations de sa création ne serait que de peu de valeur et d'intérêt. Produire une œuvre témoigne d'un engagement moral.

Nous pourrions cependant nuancer cette affirmation. L'hétérogénéité de la création artistique permet d'affirmer que certains artistes sont plus engagés politiquement que d'autres. Il n'est cependant pas aisé de les réunir sous une même appellation, tant leurs travaux diffèrent.

Si l'acte de création est nécessairement le témoignage de l'affirmation d'une subjectivité, chaque artiste ne questionne pas nécessairement sa place dans la société.

L'art engagé est cependant systématique de cette réflexion. Le plus souvent lié à l'activisme¹⁶, il se veut contestataire et en contradiction avec le monde qui l'entoure. Il entend se faire le porte-parole de l'injustice et de l'inégalité. Selon Amélie Amand, l'art contextuel est « un art

¹⁴ Des œuvres d'Adrian Piper, Alfredo Jaar, Leon Golub étaient présentées.

¹⁵ « Les artistes ont commencé à réfléchir de manière critique sur l'art - la position de leur pratique - en relation avec le développement d'une ville et la vie de ses habitants ». Patricia Phillips, "Creating democracy: a dialogue with Krzysztof Wodiczko – Interview", *Art Journal*, Hiver, 2003.

¹⁶ Qu'il puisse s'agir d'artistes activistes ou au contraire d'activistes artistes. La pratique artistique n'arrive parfois que dans un second temps. Prime alors l'engagement politique, comme pour les anarchistes par exemple.

qui interroge la question des origines et demeure résolument tourné vers le peuple, témoin révélateur des luttes et des injustices¹⁷ ». L'art contextuel est intrinsèquement lié à l'engagement artistique. En effet, selon Paul Ardenne, « la première raison d'être de l'art contextuel relève d'un désir social¹⁸ ».

Ce militantisme artistique se développe nettement dans les années 1990, sous l'influence de la contre-culture. Défiant l'institutionnalisation et le capitalisme, l'art devient une réponse aux problèmes sociaux et environnementaux.

Les problèmes liés à la pauvreté urbaine sont nombreux. La précarité financière peut être calculée à partir des facteurs suivants : en fonction des revenus de l'individu (salaire, allocations, retraite, etc.), du nombre d'enfants à sa charge (induisant les dépenses nécessaires à leur épanouissement), de ses dépenses indispensables (logement, nourriture, hygiène, santé, etc.), de ses conditions et confort de vie. Elle se définit en fonction d'un groupe établi, et par rapport à une moyenne calculée entre les plus riches et les plus pauvres, bien qu'il « n'existe pas de mesure "juste" ou "objective" de la pauvreté¹⁹ ». Nous pourrions également ajouter par exemple les facteurs de l'instruction et/ou de l'éducation.

On parle de « pauvreté absolue » lorsque l'individu n'a plus accès aux biens et aux services nécessaires à sa survie. Le terme « nouveau(x) pauvre(s) » désigne les personnes récemment touchées par la pauvreté, le plus souvent dans le cas d'une crise économique.

La pauvreté urbaine présentée dans le présent mémoire sera axée principalement sur les problèmes de logements, et non d'accessibilité alimentaire, médicale ou salariale.

Elle est profondément liée à la *gentrification*. Cet anglicisme définit par la sociologue marxiste Ruth Glass dans les années 1960, désigne le processus par lequel un quartier (ou une ville) populaire est investi par les classes sociales favorisées. Les classes plus modestes n'ont plus les moyens d'y vivre. Cela induit une modification du statut socioéconomique du quartier. Ce terme peut être traduit en français par « embourgeoisement ».

Prenant pour sujet de recherche les sans-abri, l'espace urbain est un lieu d'étude privilégié car il concentre un plus grand nombre de personnes vivant à la rue. New York, considérée comme l'une des plus grandes villes du monde, est l'archétype de la mégalopole.

¹⁷ Amélie Amand, « La voix des origines, Barthélémy Togo », *L'œil*, n°743, mai 2021, éditions Artclair, p. 8.

¹⁸ Paul Ardenne, *Op. cit.*, p. 41.

¹⁹ Louis Maurin, « Comment mesure-t-on la pauvreté en France ? », *Observatoire des inégalités*, publié le 02/12/2020, [disponible en ligne] <https://www.inegalites.fr/Comment-mesure-t-on-la-pauvrete-en-France> (consulté le 23/04/2021).

De plus, elle compte à la fin des années 1980 l'un des plus grands taux de pauvres⁴⁶ des pays occidentaux. C'est pourquoi la pratique artistique d'artistes européens tels que Jordi Colomer, Lucy Orta ou Gilliam Wearing est peut-être plus fragmentaire et moins condensée.

En s'appuyant sur les œuvres précédemment citées de Krzysztof Wodiczko, Martha Rosler et Michael Rakowitz, nous pouvons nous demander comment les artistes de l'art contextuel investissent la rue pour témoigner d'un engagement sociopolitique face aux conditions de vie des personnes sans abri ?

L'art contextuel étant intrinsèquement lié au contexte dans lequel il s'inscrit, nous étudierons tout d'abord l'histoire sociopolitique qui entoure ces trois œuvres. Elle est en effet indissociable de ces trois pratiques. De plus, ces artistes ont largement théorisé et analysé les problèmes sociopolitiques auxquels ils étaient confrontés. Leur démarche artistique, en partie inspirée des concepts de la French theory, est une réflexion profonde sur les motivations de la création artistique.

Dans un second temps, il est nécessaire de constater les changements induits par la pratique de l'art dans la rue. Il n'est pas anodin de choisir un tel espace de création et de monstration. Chaque lieu ayant ses spécificités et ses contraintes, l'espace public urbain permet une approche singulière de l'art qu'il convient d'interroger.

Pour finir, nous devons questionner les limites d'une telle création. En effet, les intentions réelles de ces artistes ne sont peut-être pas totalement désintéressées. De même, l'engagement sociopolitique qu'ils estiment transmettre n'est peut-être pas l'objet de l'art, dont la dimension marchande est également à prendre en compte. L'impact espéré de telles œuvres semble restreint.

Il s'agira ici d'une réflexion limitée aux problèmes de logement d'ordre économique. Il existe de nombreuses raisons pouvant conduire à la perte d'un toit et à l'exclusion sociale qui en résulte : le rejet familial pour des causes variées (comme par exemple les ruptures, l'orientation sexuelle...), l'impossibilité légale de pouvoir habiter le pays (pour des questions d'immigration par exemple), le racisme, etc. Si ces circonstances peuvent être liées à l'incapacité financière du paiement d'un logement, elles relèvent d'enjeux sociaux complexes qui nécessitent une approche autre et conséquente.

De même, nous évoquerons ici les créations artistiques sur la pauvreté urbaine, ou en collaboration avec les plus démunis. Cependant, il ne sera pas question de la production artistique de certaines personnes sans-abri. Il s'agit en effet d'une réflexion différente, axée davantage sur la légitimité artistique.

Cette réflexion, et la rédaction de ce mémoire en 2021, prend place dans un contexte bouleversé par une pandémie mondiale (COVID 19), qui n'a fait qu'accroître les inégalités entre les personnes vivant à la rue, et celles en mesure de se protéger de ce virus en se confinant dans leur logement.

En 2021, le thème de l'investissement artistique pour la cause des sans-abri est bien moins présent qu'à la fin des années 1980 et des années 1990. Les enjeux sociopolitiques dans l'art sont désormais tournés d'avantage vers l'écologie ou le climat démocratique instable des pays orientaux.

Sommaire

Biographie des artistes.....	3
Introduction	6
I- Revaloriser l’humain : dimension historique et volonté politique.....	14
1.1. « Les invisibles » : une histoire sociopolitique.....	14
1.1.1. Le droit au logement.....	14
1.1.2. Reagan, libéralisme et lois contre l’errance.....	19
1.1.3. L’essor de la <i>gentrification</i>	27
1.1.4. Les violences policières de Tompkins Square.....	30
1.2. L’art comme catalyseur du débat public	33
1.2.1. Le rôle de l’artiste dans la société	34
1.2.2. French theory et art politique	38
1.3. L’esthétique relationnelle : interaction et coopération	40
1.3.1. Recentrement sur l’humain.....	40
1.3.2. La demeure : rhétorique de la cabane.....	46
1.3.3. Exclusion et parasites : l’importance des stéréotypes.....	48
1.3.4. Une pratique permise par l’espace public.....	51
II- Intégrer le paysage social de la ville : les atouts et les contraintes de l’espace public	53
2.1. La rue, un nouveau lieu d’exposition	54
2.1.1. Accessibilité sociale	54
2.1.2. Le trivial comme art	55
Annexes.....	58
Visuels.....	58
Document d’artiste 1 : Krzysztof Wodiczko, Daniel, Krzysztof, Oscar et Victor : Conversations autour d’un Projet de Véhicule pour les sans-abri.....	69
Document d’artiste 2 : Entretien entre Carolyn Christov-Bakargiev et Michael Rakowitz	76
Document d’artiste 3 : Tuto de création d’un <i>paraSITE</i> par Michael Rakowitz.....	81
Bibliographie.....	83

I- Revaloriser l'humain : dimension historique et volonté politique

Les rues des grandes villes sont habitées par « des gens sans lieux²⁰ ». Surnommés « les invisibles », ces hommes et ces femmes se retrouvent le plus souvent en marge de la société. Les œuvres *Homeless Vehicle* de Krzysztof Wodiczko, *Housing is a Human Right* de Martha Rosler et *paraSITE* de Michael Rakowitz ambitionnent de revaloriser ces personnes. Les circonstances historiques et la situation politique qui les entourent ont une grande importance car elles sont le moteur des motivations de leur création artistique. Sorties de leur contexte, ses œuvres perdent une partie de leur sens.

1.1. « Les invisibles » : une histoire sociopolitique

1.1.1. Le droit au logement

En 1989, Martha Rosler présente une animation électronique commandée par ordinateur d'une minute intitulée *Housing Is a Human Right* (Doc. 1 et Doc. 4 à Doc. 12). Présentée sur un écran lumineux de plus de 74m² en plein Times Square sur la façade de la Times Tower, cette œuvre est diffusée du 1^{er} au 31 mars 1989. Elle apparaît à de nombreux moments de la journée, entrecoupée de publicités.

L'animation est composée d'une série d'images et de textes dont la palette réduite est caractéristique des premiers outils électroniques. Il ne s'agit pas encore d'un écran digital, mais d'un système d'ampoules qui s'allument puis s'éteignent. L'information était encore à l'époque peu rependue.

L'animation présente tout d'abord quatre tours d'immeubles en perspective cavalière, entourées de la phrase "Federally founded low income housing²¹". Les quatre logements tombent peu à peu en ruine, le nombre « 1980 » vient les recouvrir. Puis, la phrase "Federal housing budget slashed²²" apparaît. Quatre personnages sortent respectivement des immeubles en ruine. Ils descendent des escaliers sur lesquels sont inscrits des dates associées à des nombres décroissants en milliards de dollars. Ils représentent une diminution drastique des budgets de financement des logements sociaux par le gouvernement américain. Un immense signe dollar apparaît ensuite, accompagné de la phrase "Meanwhile..."

²⁰ Christophe Domino, *À ciel ouvert : l'art contemporain à l'échelle du paysage*, Scala, Paris, 2005, p. 91.

²¹ « Logement à faible revenu fondé par le gouvernement fédéral ».

²² « Budget fédéral du logement réduit ».

Speculation²³». Il fait place à un fronton sur lequel est écrit « Gentrification ». Les quatre immeubles réapparaissent en se détruisant progressivement, suivis du mot “Abandonment²⁴”. A la fin de cette séquence, le panneau affiche “1989, 3 Million Homeless – But²⁵” accompagné d’une image de ruelle abritant une poubelle, un lit de fortune et deux jambes allongées dessus. La fin de l’animation est uniquement composée de la phrase “Housing is a Human Right²⁶”. Si cette dernière correspond au titre de l’œuvre, elle fait également référence à la définition de la Déclaration Universelle des droits de l’Homme de 1948 qui reconnaît le droit à un logement convenable à travers le droit à un niveau de vie suffisant. Ainsi, un logement a l’obligation être composé de quatre murs et d’un toit mais doit disposer d’infrastructures adaptées à de bonnes conditions de vie, telles que l’eau potable, le chauffage ou l’assainissement. Il doit assurer la sécurité de son locataire et le protéger des menaces extérieures telles que les expulsions forcées et le harcèlement. Un logement doit également servir de protection juridique. À la fin des années 1980, lors d’un célèbre discours de Joyce Brown, dite Billie Boggs, la jeune femme sans abri parvient à faire interdire l’incarcération forcée de toute personne sans domicile dans des asiles. En effet, la police new-yorkaise pouvait jusqu’alors emprisonner dans ces structures toute personne considérée comme présentant des troubles mentaux, ainsi que tout sans-abri pouvant y être assimilé sur le seul jugement de la police.

Le droit au logement apparaît également dans de nombreux traités et figure dans le Pacte international de 1966 sur les droits économiques, sociaux et culturels²⁷. L’article 11 stipule que « les États parties au présent Pacte [Les Nations Unies] reconnaissent le droit de toute personne à un niveau de vie suffisant pour elle-même et sa famille, y compris une nourriture, un vêtement et un logement suffisants, ainsi qu’à une amélioration constante de ses conditions d’existence²⁸ ». Un logement est nécessaire aux bonnes conditions de santé d’un être humain, et il s’agit légalement d’un droit fondamental. Si certaines personnes vivent dans la rue volontairement et de manière marginale, il s’agit le plus souvent du dernier moyen de subsistance auquel font appel les plus démunis, qui n’ont pas d’autres choix.

²³ « Pendant ce temps... La spéculation ».

²⁴ « Abandon ».

²⁵ « 1989, 3 millions de sans-abri – Mais ».

²⁶ « Le logement est un droit humain ».

²⁷ Ce pacte appartient à la Charte internationale des Droits de l’Homme, signée par les Nations Unies.

²⁸ Nations Unies, « Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels », *Nations Unies Droits de l’Homme Haut-Commissariat*, publié le 03/01/1976 (entrée en vigueur), [disponible en ligne] [https://www.ohchr.org/fr/professionalinterest/pages/cescr.aspx#:~:text=Article%2011&text=Les%20Etats%20parties%20au%20pr%C3%A9sent%20Pacte%20reconnaissent%20le%20droit%20de,de%20ses%20conditions%20d'existence.\(consulté%20le%2024/03/2021\).](https://www.ohchr.org/fr/professionalinterest/pages/cescr.aspx#:~:text=Article%2011&text=Les%20Etats%20parties%20au%20pr%C3%A9sent%20Pacte%20reconnaissent%20le%20droit%20de,de%20ses%20conditions%20d'existence.(consulté%20le%2024/03/2021).)

Plusieurs pays ont adopté ces déclarations en les intégrant à leur propre politique. En 1990, la France met en place la Loi Besson, visant à la mise en œuvre du droit au logement. L'article premier exprime l'importance du rôle de l'État dans l'amélioration des conditions de vie des plus démunis : « Garantir le droit au logement constitue un devoir de solidarité pour l'ensemble de la nation. Toute personne éprouvant des difficultés particulières, en raison notamment de l'inadaptation de ses ressources ou de ses conditions d'existence, a droit à une aide de la collectivité, dans les conditions fixées par la présente loi, pour accéder à un logement décent et indépendant et s'y maintenir²⁹ ». Ainsi, la nation française doit apporter son aide aux personnes sans abri, bien qu'elle n'ait pas l'obligation de leur fournir un logement.

Le ministre du logement Louis Besson, qui a donné son nom à cette loi, est à l'origine de plusieurs projets visant à faciliter l'accès au logement. En 1999, le Dispositif Besson permet des réductions d'impôts pour l'acquisition d'une habitation. En 2000, la loi Besson II oblige les villes comptant plus de cinq mille habitants à mettre à disposition des « gens du voyage » des terrains où ils puissent s'installer. Cette loi sera pratiquement dissoute par des modifications apportées en 2003 puis en 2007.

Le gouvernement écossais va plus loin. Suite à la Loi Homelessness Scotland Act de 2003, le Conseil régional a l'obligation légale de donner un logement permanent à toute personne sans abri qui en fait la demande. S'il n'y en a pas de disponible dans la région, il doit leur fournir une habitation temporaire personnelle car il ne s'agit pas d'entasser les personnes sans logement dans des refuges.

Bien que certains pays aient renforcé légalement le droit au logement, la réalité de leur application est tout autre. Beaucoup d'États ne s'attardent pas sur cette minorité silencieuse, qui ne possède plus le droit de vote pour la plupart³⁰ ou n'en fait pas usage, ou encore est trop peu visible pour constituer un corps électoral puissant. Il reste en effet difficile de mobiliser les personnes sans abri, tant il s'agit d'un groupe hétérogène.

L'aide aux plus démunis reste le fer de lance de nombreux groupes religieux et d'associations. Si certains sont subventionnés par l'État, ils arrivent difficilement à endiguer les problèmes liés à la pauvreté urbaine.

²⁹ LÉGIFRANCE, « Loi n° 90-449 du 31 mai 1990 visant à la mise en œuvre du droit au logement (1) », LÉGIFRANCE, publié le 01/01/2021, [disponible en ligne] https://www.legifrance.gouv.fr/loda/article_lc/LEG IARTI000006351260 (consulté le 27/04/2021).

³⁰ Il est nécessaire dans certains pays d'avoir un logement pour exercer ce droit. Aux États-Unis, les personnes sans abri ont obtenu le droit de vote grâce aux efforts des militants.

Ainsi, l'œuvre de Martha Rosler ne parle pas uniquement des personnes sans abri. Elle évoque toutes celles qui vivent dans des refuges ou celles sans domicile fixe obligées d'avoir recours à l'hébergement provisoire de leur entourage. Sans patrimoine immobilier, sans adresse, ces personnes n'existent pas forcément administrativement : elles sont invisibilisées. À son retour de Vancouver à la fin des années 1980, elle est choquée par ce constat lorsqu'elle-même rencontre des difficultés à trouver un logement à New York. Avant son départ, les prix de l'immobilier étaient nettement plus abordables. Mais à son retour, elle n'a plus les moyens financiers de retourner dans son ancien quartier.

Elle est frappée par ces personnes qui sont obligées de dormir à même le sol.

Assistée de Dan Wiley, un de ses étudiants à l'Université Columbia de New York, elle entame une réflexion théorique et artistique sur les droits sociaux dans l'espace urbain. Elle s'entoure également du groupe de personnes sans abri Homeward Bound et du collectif d'architectes MadHousers qui créent des logements de fortune. Martha Rosler travaille en même temps à la création de l'exposition "If You Lived Here", sur la pauvreté urbaine.

Si le propos de l'artiste s'ancre dans le paysage politique de grandes villes à travers le monde, elle s'adresse ici aux New-Yorkais. Elle s'étonne que si peu d'artistes new-yorkais étudient et témoignent de ces problèmes : "And I discovered through the 80s was that, in many of the cities I visited, artists were making work about homelessness. But nobody in New York, in the art world, at least, would even dream of making work about homelessness, because no one would show it³¹".

À travers *Housing Is a Human Right*, elle place en évidence le problème de la pauvreté urbaine. Elle attaque frontalement la ville et l'État en affichant les chiffres de la diminution des aides gouvernementales et le nombre croissant de personnes à la rue. Elle critique la spéculation immobilière. Elle entend interroger directement les New-Yorkais sur l'augmentation du nombre de sans-abri dans les rues de la ville et accuse l'incurie des responsables politiques.

L'œuvre *Housing Is a Human Right* de Martha Rosler est une commande du Public Art Fund de New York. Créée en 1977 par la célèbre amatrice et mécène d'art public Doris

³¹ « Et j'ai découvert au cours des années 80 que, dans de nombreuses villes que j'ai visitées, des artistes travaillaient sur le sans-abrisme. Mais personne à New York, dans le monde de l'art, du moins, ne rêverait même de travailler sur le sans-abrisme, car personne ne le montrerait ». Martha Rosler in Sophie Hackett, Martha Rosler, "Art in the Spotlight: Martha Rosler", *Art Gallery of Ontario*, publié le 26/01/2020, [disponible en ligne] <https://ago.ca/events/art-spotlight-martha-rosler> (consulté le 02/02/2021).

Freedman, cette organisation met en place le programme “Message to the public” de 1982 à 1990. L’artiste Jane Dickson est à l’initiative de ce projet. À cette époque, celle-ci travaille à la programmation des publicités des panneaux lumineux de Times Square. Menant une recherche artistique sur la lumière artificielle, elle obtient de présenter ses travaux sur l’une des enseignes du Spectacolor. Cette société fondée en 1975 par George Stonbely est la première à mettre en place un écran publicitaire animé par ordinateur.

Elle a ensuite proposé ce projet au Public Art Fund qui se l’est rapidement réapproprié le projet.

Un peu moins d’une dizaine d’artistes contemporains investissent alors chaque année le Spectacolor de Times Square de 1982 à 1992. Chaque animation dure entre trente secondes et une minute, et est diffusée en boucle après les vingt minutes de publicité. La séquence apparaît ainsi environ cinquante fois par jour.

Cette nouvelle approche du panneau lumineux comme support d’expression artistique et non plus comme écran publicitaire remet en question ce support. Destiné initialement à la propagande commerciale, il devient un médium artistique symbole de la modernité new-yorkaise comme avait pu l’être le néon.

Ainsi, Martha Rosler présente entre le 1^{er} au 31 mars 1989 *Housing Is a Human Right*. Cette animation fait partie des œuvres emblématiques du programme “Message to the public”, comme *Untitled* de Jenny Holzer (animation présentée du 1^{er} au 31 mars 1982. Doc. 13), *Untitled* de David Wojnarowicz (du 16 au 29 décembre 1985. Doc. 14), *A Logo For America* d’Alfredo Jaar (19 avril au 2 mai 1987. Doc. 15) ou *Merge* d’Adrian Piper (du 1^{er} au 31 mai 1989. Doc. 16). Jenny Holzer évoque dans cette œuvre l’anonymat des villes, David Wojnarowicz parle des inégalités face à l’accès aux soins en fonction de sa classe sociale, Alfredo Jaar dénonce l’abus de pouvoir des autorités américaines à l’international, et Adrian Piper questionne la fusion entre les êtres dans la société américaine. L’œuvre de Martha Rosler diffère des autres propositions par son caractère résolument engagé à l’égard des problèmes de logements que connaît New York à cette époque.

Le slogan, “Housing is a Human Right”, est largement utilisé lors de manifestations ou de marches contestataires. Il s’affiche sur des pancartes, des banderoles ou à même le mur. En 2016, il est repris à San Francisco par les muralistes Megan Wilson et Christopher Statton. Cette fresque (Doc. 17), présentée dans la rue Clarion Alley, fait écho à la terrible pauvreté que connaissent certains quartiers de la ville.

En effet, les problèmes de logement dénoncés dans les années 1980 n'ont pas disparus dans les grandes villes américaines. Le maire actuel de New York, Bill de Blasio, a annoncé vouloir établir un plan pour mettre fin à la pauvreté urbaine. Ce plan initié à la fin de l'année 2019 ambitionne de mettre fin au problème de logement dans les cinq années à venir. Il s'agit de comprendre le quotidien des personnes sans abri, plutôt que d'appliquer des pratiques répressives.

1.1.2. Reagan, libéralisme et lois contre l'errance

Martha Rosler accuse le capitalisme d'être responsable du décès de sans-abri. Chaque année à travers le monde des personnes sans domicile meurent de froid dans la rue. Le plus souvent sans papier d'identité, elles disparaissent dans l'anonymat.

Selon Martha Rosler, "pace as a whole enters into the modernized mode of capitalist production: it is utilized to produce surplus value.... The urban fabric, with its multiple networks of communication and exchange, is part of the means of production.... Capitalism and neocapitalism have produced an abstract space that is a reflection of the world of business on both a national and international level as the power of money and the "politique" of the state³²...". Tout est marchandable et monnayable. Peu importent les conséquences humaines, tant qu'il y a un profit financier. Ce que l'État ne fournit pas peut être acheté. Les États-Unis sont une ploutocratie où la parole n'est détenue que par les plus riches. Les plus pauvres sont invisibles.

Les années 1980 sont particulièrement représentatives des écarts financiers criants entre les couches de la population américaine. L'écart social entre les riches et les pauvres se creuse. Alors qu'en 1985, le dollar atteignait le taux de change le plus important de son histoire³³, il diminuera drastiquement les années suivantes. En 1988, les États-Unis comptent le taux de pauvreté le plus important des pays industrialisés.

À la fin des années 1980 les États-Unis traversent est une grave crise économique. Les licenciements se multiplient. Trois événements lourds de conséquences sur l'économie

³² « L'espace dans son ensemble entre dans le mode modernisé de production capitaliste: il est utilisé pour produire de la plus-value.... Le tissu urbain, avec ses multiples réseaux de communication et d'échange, fait partie des moyens de production.... Le capitalisme et le néocapitalisme ont produit un espace abstrait qui est le reflet du monde des affaires tant au niveau national qu'international en tant que pouvoir de l'argent et «politique» de l'État... ». Martha Rosler *in*, Rosalyn Deutsche, Gary Garrels, Yvonne Rainer, Martha Rosler, Charles Wright, *If You Lived Here, The City in Art, Theory, and Social Activism*, Bay Press, Seattle, 1991, p. 15.

³³ En 1985, 1,00 dollar valait 1,61 euro. En 2021, 1 dollar correspond à 0,81 euro.

américaine sont à l'origine de cette crise : entre 1985 et 1986 le contre-choc pétrolier entraîne la chute du cours du pétrole, en 1987 le krach boursier affaiblit le dollar, et en 1988 les caisses d'épargne américaines font faillite en raison du mauvais investissement des banques dans l'immobilier. Ce dernier bouleversement a été précipité par la loi de 1986 sur la réforme fiscale américaine nommée *Tax Reform Act*. Appuyée par le président Ronald Reagan, cette loi permettait aux investisseurs de payer moins d'impôts sur leurs placements immobiliers en diminuant la quantité de tranches d'imposition et de déductions fiscales.

Durant « les années Reagan³⁴ », les mesures sont essentiellement adressées en faveur des grandes fortunes. C'est l'essor d'une Amérique républicaine économiquement puissante, gouvernée par les plus fortunés. Avec le soutien des démocrates, Ronald Reagan diminue le taux d'imposition des plus hauts revenus à travers la *Tax Reform Act* le faisant passer de 70% à 50%, puis il est ramené à 28% en 1986. Ainsi, selon les journalistes Donald Barlett et James Steele, les revenus d'un ouvrier et d'un millionnaire peuvent être imposés au même taux³⁵. Les plus riches se sont alors mis à pouvoir gagner nettement plus, relançant la croissance économique. La présidence de Ronald Reagan incarne l'ère du luxe et de l'ostentatoire. Cette ploutocratie est décrite par Martha Rosler de la manière suivante : « (...) the pseudopopulist Reagan administration, which is in this as in other policies intent on reestablishing the material signs and benefits of great wealth³⁶ ». Selon l'artiste, « The principal economic result of Reganism was that in the 1980s the extremes of wealth and poverty grew far further apart than a decade earlier, producing the widest gap between rich and poor in our history³⁷ ». Ronald Reagan dissout peu à peu la politique du « New Deal » qu'avait mis en place Franklin D. Roosevelt pour limiter les ravages de la Grande dépression (1929-1939) sur les plus démunis.

³⁴ Le mandat de Ronald Reagan dura de 1981 à 1989. Il fait suite à celui de Jimmy Carter, violemment secoué par la prise d'otages iranienne de 1979 à 1981. Les États-Unis peinaient déjà alors à se remettre de l'affaire du Watergate et de la fin de la guerre du Vietnam. Ronald Reagan, célèbre vedette des Westerns hollywoodien, récolte un succès triomphant lors de sa campagne électorale en incarnant le héros patriotique fier de son pays.

³⁵ Howard Zinn, *Une histoire populaire des États-Unis, de 1492 à nos jours*, Agone, 2002, [disponible en ligne] https://accesdistant.bu.univ-paris8.fr:2121/une-histoire-populaire-des-etats-unis--9782910846794.htm#xd_co_f=NGZmN2NkMzQtNzQwZi00MjE0LWI0ZWEtMjdmMjY3NWM4N2Y0~ (consulté le 12/01/2021).

³⁶ « L'administration pseudopopuliste Reagan, qui est en cela comme d'autres politiques visant à rétablir les signes matériels et les bénéfices d'une grande richesse » Martha Rosler in Julie Ault, Brian Wallis, Marianne Weems, Philip Yenawine, *Art matters: how the culture wars changed America*, New York University, New York, 1999, p. 281.

³⁷ « Le principal résultat économique du Reganisme était que dans les années 1980, les extrêmes de richesse et de pauvreté se sont éloignés beaucoup plus que dix ans plus tôt, créant le plus grand écart entre les riches et les pauvres de notre histoire » Martha Rosler in Rosalyn Deutsche, Gary Garrels, Yvonne Rainer, Martha Rosler, Charles Wright, *If You Lived Here, The City in Art, Theory, and Social Activism*, Bay Press, Seattle, 1991, p. 21.

Au même moment en Grande Bretagne, entre 1979 et 1990, Margaret Thatcher alors premier ministre applique elle aussi une politique libérale qui conduira aux révoltes ouvrières. Aux États-Unis, afin d'éviter cela, Ronald Reagan sanctionne rapidement et sévèrement toutes les grèves³⁸ dès le début de son premier mandat.

L'impôt sur la fortune c'est fait progressivement moins sévère. Selon Howard Zinn³⁹, « au début des années 1990, une famille au revenu annuel moyen de 37800 dollars reversait 7,65 % de son revenu pour financer le système d'aide sociale. Une famille gagnant dix fois plus (378 000 dollars par an) ne payait pour sa part que 1,46 % de charges sociales ». Le système d'allocations sociales est ralenti, notamment l'aide aux familles monoparentales (AFDC, Aid to Families with Dependant Children). De même, la Cour suprême décide que les frais de scolarité des établissements publics sont désormais à l'entière charge parentale, car l'éducation n'est pas considérée comme un droit fondamental.

Cette glorification d'un capitalisme conservateur se traduit par une prédilection pour le libre marché, facilitant le licenciement et pouvant entraîner la diminution de protections sociales. Si cela a permis de créer de nouveaux postes, il s'agissait d'emplois instables. Le nombre de chômeurs augmente largement. L'assurance médicale américaine étant le plus souvent reliée à l'emploi, cela eut des conséquences désastreuses sur le niveau de santé du pays. Le système d'assurance-santé Medicare est largement freiné par Ronald Reagan, qui s'y opposait déjà dans une déclaration de 1961 nommée *Ronald Reagan Speaks Out Against Socialized Medicine*⁴⁰. La part accordée au système de sécurité sociale lors de la distribution des impôts s'est fait de moins en moins importante et de moins en moins financée par les plus fortunés. Cela impacte fortement l'aide sociale aux personnes handicapées⁴¹, incapables de travailler.

En raison du manque de moyens de leurs parents, des millions d'enfants se retrouvent en sous-nutrition. La mortalité infantile augmenta fortement dans les quartiers les plus pauvres, notamment dans le Bronx à New York.

³⁸ En 1981, dès les premiers temps de « l'ère Reagan », plus de 11 000 contrôleurs aériens sont licenciés par l'État après s'être mis en grève. En effet, appartenant au secteur public, ils sont en infraction avec la loi ce que condamne durement le gouvernement américain. Cet écart, sévèrement puni, sera perçu comme un avertissement.

³⁹ *Op. cit.*

⁴⁰ *Ronald Reagan dénonce la médecine socialisée.*

⁴¹ L'aide financière de 350 000 personnes handicapées est supprimée en 1981 après la suppression d'une cinquantaine de programmes sociaux.

Les années 1980 sont également douloureusement marquées par la découverte et la multiplication du virus du SIDA.

Au-delà des enjeux sanitaires, les années 1980 sont des années sombres face aux conséquences environnementales. Les crises pétrolières en 1973 et 1981 ont fait de terribles ravages. La pollution ne cesse de croître. Une menace nucléaire pèse sur le monde.

Lors de l'hiver 1987-1988, New York comptait entre 70 000 et 100 000 personnes sans abri, soit environ 1,4% de sa population. Un tiers de ceux-ci sont des enfants. Selon un recensement du Department of Homeless Service⁴², ce nombre a aujourd'hui diminué : en 2015, parmi 8 468 millions de new-yorkais, environ 60 000 n'ont pas de domicile fixe soit 0,7% de la population. Cependant, cette proportion pourrait être bien plus importante, en raison de la difficulté du calcul et de l'identification exacte des personnes vivant dans la rue. L'itinérance devient endémique du réaganisme : « La survie est le nouveau mot d'ordre de la décennie [les années 1980]⁴³ ».

En janvier 1988, le New York Times informe qu'il y avait plus d'un décès tous les deux jours dû au froid aux États-Unis lors de cet hiver glacial⁴⁴. En décembre, Ronald Reagan annonçait dans une interview télévisée de ABC News : “there are shelters in virtually every city and shelters here and those people still prefer out there on the grates or the lawn to going into one of those shelters⁴⁵”. Cela revenait à annoncer publiquement que les personnes sans abri étaient entièrement responsables de leur sort. Et cela, quelques jours avant l'annonce du New York Times des 1010 personnes mortes de froid dans les rues américaines, un nombre presque deux fois plus élevé les autres années⁴⁶. À titre de comparaison, le Center for Disease Control a

⁴² Fabien Priollo, « Le nombre de sans-abri à New-York atteint des records », *Economie Matin*, publié le 01/11/2015, [disponible en ligne] <http://www.economiematin.fr/news-new-york-sans-abris-nombre-augmentation> (consulté le 12/01/2021).

⁴³ Jérôme Sans, *Refuge Wear*, Éditions Jean Michel Place, Paris, 1996.

⁴⁴ Mark Uhlig, “6 Freeze to Death in New York”, *The New York Times*, publié le 16/01/1988 (version imprimée), [disponible en ligne] <https://www.nytimes.com/1988/01/16/nyregion/6-freeze-to-death-in-new-york.html> (consulté le 15/03/2021).

⁴⁵ « Il y a des abris dans pratiquement toutes les villes et des abris ici et ces gens préfèrent encore là-bas sur les grilles ou la pelouse à aller dans l'un de ces abris » Ronald Reagan in LAT ARCHIVES, “Reagan Says Some Homeless Sleep on Grates From”, *Los Angeles Times*, publié le 23/12/1988 (version imprimée), [disponible en ligne] <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1988-12-23-mn-549-story.html> (consulté le 15/03/2021).

⁴⁶ Selon l'article “Death From Cold Soar as Homeless Augmentation”, publié le 25 décembre 1988 dans le New York Times. In Emma Murphy, “A Modest Proposal: The Utopian Mirror in Krzysztof Wodiczko's projects on the Homeless in 1980s New York”, *Reusing Old Graves*, 2015, [disponible en ligne] <http://reusingoldgraves.weebly.com/articles/a-modest-proposal1-the-utopian-mirror-in-krzysztof-wodiczko-projects-on-the-homeless-in-1980s-new-york> (consulté le 14/01/2021).

calculé une moyenne de 688 décès par an en raison d'une exposition au froid aux États-Unis entre 1999 et 2003⁴⁷.

Les fonds destinés aux logements sociaux sont drastiquement réduits, passant de 32 à 7 milliards de dollars pendant le mandat de Ronald Reagan. La réduction de ces subventions ne permet plus aux plus pauvres accéder à un logement à un prix abordable. Ce contexte de privation fiscale et de conservatisme social ne fait qu'aggraver une blessure politique : l'opposition ferme et constante des républicains et des démocrates. La gauche américaine est ébranlée par la défaite communiste et la désillusion de 1968. La politique conservatrice domine.

Les deux partis s'opposent autour de la régularisation des personnes sans abri. En 1972, la Cour suprême dépénalise le vagabondage ce qui ne permet plus d'arrêter sans raison une personne sans abri. Si elle était surprise à créer « un trouble à l'ordre public » ou à traîner ivre dans les rues, la police pouvait l'arrêter immédiatement et lui imposer le “three hots and a cot⁴⁸” : elle était alors parquée une journée dans les logements sociaux des quartiers les plus pauvres et dangereux. Cependant, ces pratiques répressives ne permettent pas de résoudre le problème de la pauvreté urbaine : cela déplace seulement le sujet pour un temps. Si les personnes sans-abri sont cachées et disparaissent du regard, elles ne semblent plus exister. Ce problème de l'invisibilité est défini selon l'urbaniste Peter Marcuse comme “[the] principal conservative government objective being to make these people invisible, to get them out of the way, to neutralize them⁴⁹”.

La volonté de soutenir les personnes sans logement se poursuit dans l'opinion publique jusqu'à la fin des années 1980. De nombreux médias relaient la volonté d'une partie de la société américaine de venir en aide aux plus démunis à travers la création d'une aide fédérale, malgré l'augmentation d'impôts qu'elle impliquerait.

Progressivement, au milieu des années 1990, l'opinion publique se lasse et se désintéresse du problème. La pauvreté urbaine n'est plus un motif de lutte. Les médias constatent un rejet des

⁴⁷ CDC in National Coalition Homeless, “National Coalition For The Homeless Calls For Warning Centers To Be Opened In Us Cities To Meet Demand!”, *National Coalition Homeless*, publié le 03/02/2021, [disponible en ligne] <https://nationalhomeless.org/tag/hypothermia/#:~:text=NCH's%20Winter%20Services%20report%20found,year%20were%20due%20to%20hyperthermia> (consulté le 15/03/2021).

⁴⁸ Il s'agit de donner trois repas et un lit pour la nuit, le plus souvent dans la contrainte.

⁴⁹ « Le principal objectif du gouvernement conservateur étant de rendre ces personnes invisibles, pour les faire sortir du chemin, pour les neutraliser ». Peter Marcuse, “Wohnen in New York: Segregation und fortgeschrittene Obdachlosigkeit in einer viergeteilten Stadt”, *New York: Strukturen einer Metropole*, Columbia University, New York, 1997, p. 226.

personnes sans abri de la part de la population. De nouvelles sanctions législatives voient le jour pour condamner le vagabondage. Une politique de répression s'active.

Plus tard, en 1999, l'attaque d'une employée de bureau par un homme sans-abri⁵⁰ choquera profondément l'opinion publique. Le maire de New York de l'époque, Rudy Giuliani, décidera alors pour condamner l'attaquant d'appliquer la loi américaine stipulant que si une personne sans abri refuse de dormir dans un refuge de la ville, la police peut l'emprisonner. En raison de la dangerosité de ces refuges, beaucoup refusent d'y passer la nuit. Ils sont connus pour leurs cas importants de promiscuité, de vols, d'agressions ou de viols.

Rudy Giuliani mettra également en place une série de lois anti-tentes afin de pouvoir expulser plus facilement les personnes abritées dans ces logements de fortune. Or, si la hauteur de la structure dépasse 3,5 pieds, soit un mètre, cela est assimilé à du camping illégal.

Il ordonnera la suspension du chauffage dans le métro après deux heures du matin, lieu recherché par les plus démunis l'hiver pour se réchauffer et de ne pas mourir de froid.

En réaction, Michael Rakowitz créera les *paraSITE* new-yorkais face à ces mesures gouvernementales.

En parallèle à la paupérisation de la population américaine des « années Reagan », les clivages entre les partis conservateurs et réformistes sont marqués par ce que nous pourrions appeler une guerre culturelle. Chacun se place sous la bannière d'œuvres d'art ancien ou contemporain selon l'idéologie qu'elles véhiculent. L'une des actions les plus violentes de cette époque a lieu en 1989 : lors d'une séance au Sénat, le républicain Alfonse D'Amato réduit en miettes une reproduction de l'œuvre *Piss Christ* réalisée deux ans plus tôt par Andres Serrano (Doc. 18). Comme son nom l'indique, ce tirage photographique représente un crucifix que l'artiste dit avoir plongé dans un mélange de sang et d'urine. Selon l'artiste, il ne s'agit pas d'une attaque du christianisme mais plutôt d'une critique de la commercialisation de produits industriels religieux.

Le « gouvernement Reagan » décide de baisser drastiquement la dotation artistique. Il souhaite diminuer les subventions du NEA, National Endowment for Arts⁵¹, qui soutient financièrement les artistes et les institutions culturelles. De nombreux républicains fortunés font néanmoins pression sur le gouvernement pour éviter que ne disparaissent leurs orchestres, opéras ou musées. Le NEA existe donc encore aujourd'hui.

⁵⁰ Nicole Barrett est violemment frappée à coup de brique. Elle devra être hospitalisée deux semaines.

⁵¹ Fond National Pour les Arts.

Défiant les autorités politiques et économiques américaines, Krzysztof Wodiczko présente dans les rues de New-York en 1988 le *Homeless Vehicle Project*, aussi surnommé simplement le *Homeless Vehicle*. Inspiré de chariots de supermarché, ils déambulent dans la ville, poussés par des hommes sans abri. Réalisés en fonction des besoins propres à chaque individu, ce *mobile home* est aménagé afin de permettre à son utilisateur de dormir, ranger ses effets personnels, mais également de cuisiner et de se laver. Le cône à l'avant du véhicule (Doc. 19) est polyvalent : il sert de lavabo, mais également de repose-tête pour la nuit. Une bâche en tissu vient recouvrir l'arrière du véhicule, afin de garantir l'intimité de son occupant et de le protéger des intempéries.

Un important espace est alloué au stockage, afin de permettre la récolte de bouteilles et de cannettes. Cette récolte de déchets recyclables est un élément important dans la vie des précaires. La loi de 1983 sur le recyclage des bouteilles permet de récupérer un peu d'argent : en déposant un objet recyclable au supermarché, il est possible de gagner quelques cents. Ces « chiffonniers » chargent habituellement leur marchandise sur des chariots précaires, le plus souvent des caddies de supermarché. La partie centrale du *Homeless Vehicle* qui ressemble à une cage métallique est destinée à ce transport.

Ces véhicules sont le plus souvent entourés de rubalise afin d'être facilement repérables et donc d'éviter une possible collision. Ils comportent également des zones peintes en jaune vif. Des rétroviseurs sont installés sur certains modèles afin de faciliter la circulation. Certains prototypes possèdent un petit drapeau rouge qui flotte au sommet d'une antenne à l'avant du véhicule.

Équipé de deux roues pour simplifier son déplacement, le véhicule se veut léger et facilement mobile, pour être utile au quotidien. Il est créé à partir d'aluminium et de grilles en acier, des matériaux de récupération légers et résistants.

Le véhicule est modulable dans ses dimensions. Repliés sur lui-même à la manière d'un tube télescopique, les différents éléments du chariot sont moins encombrants. Cela facilite le déplacement. Pour dormir, son occupant peut le déplier afin d'obtenir une couchette aux dimensions de son corps (Doc. 20).

Krzysztof Wodiczko emploie progressivement une véritable équipe pour travailler autour de ce projet. Il est assisté techniquement par François Alacoque, Jay Johnson, Heidi Schlatter et Rirkrit Tiravanija. Il s'entoure d'un conseiller en design, Jagoda Przybylak. Au total, neuf personnes accompagnent l'artiste et le sans-abri participant au projet.

Grace à cette équipe, il peut entamer la construction des véhicules. Afin de passer des prototypes aux réalisations concrètes, il reçoit l'aide en 1989 du Painted Art Center de Philadelphie⁵², du centre culturel new-yorkais Exit Art, et de l'organisation Storefront for Art and Architecture.

Pour communiquer, Krzysztof Wodiczko se sert de croquis (Doc. 21 à 23). Au cours des échanges (cf. Annexe – Document d'artiste 1), l'aspect formel de celui-ci est susceptible d'évoluer nettement. En fonction des demandes des personnes sans abri avec lesquelles il travaille, Krzysztof Wodiczko fait des ajouts à ses *Homeless Vehicle*. Certains sans-abri font des demandes spécifiques en fonction de leurs besoins. Certains souhaitent par exemple pouvoir disposer d'un étal pour vendre leur marchandise. Krzysztof Wodiczko apporte d'importantes modifications entre chaque élément de la série. Afin de faciliter la manœuvre, le véhicule est doté de plus grandes roues. Un système de freinage et de blocage est installé. Des rétroviseurs sont insérés pour faciliter le déplacement en ville avec la circulation. Pour protéger les biens matériels, un système de serrures est mis au point.

Le design de ces étranges véhicules, inspiré des navettes spatiales, est une critique directe des milliards dépensés par l'administration Reagan dans la course aux étoiles face à l'URSS alors même que la pauvreté ne cesse de croître aux États-Unis. En effet, Ronald Reagan met tout en œuvre pour gagner la Guerre froide, contre ce qu'il nome « l'Empire du mal ». La menace d'une attaque nucléaire plane sur le pays, si bien que le président concède énormément de moyens financiers à la création d'un bouclier spatial qui serait capable de neutraliser cette menace. La suppression d'une partie des allocations permet à Ronald Reagan de doubler le budget de la Défense. Plus de mille milliards de dollars y sont consacrés lors de son premier mandat. Il annonce en 1982 devant le Parlement britannique que « le Marxisme-léninisme sera bientôt un tas de cendres⁵³ ». Décidé à anéantir l'URSS, pourtant déjà déclinante, Ronald Reagan met en place le projet nommé SDI⁵⁴ en 1983. Pour de nombreux Américains, Ronald Reagan reste le président qui a fait chuter l'URSS alors qu'il n'était plus en poste lors de son effondrement en 1991. La Chute du mur de Berlin en novembre 1989 clôt le mandat de Ronald Reagan par le triomphe du libéralisme sur le communisme, dans un monde globalisé. Prenant la suite de Ronald Reagan de 1989 à 1993, George Bush consolide

⁵² Centre d'art à but non lucratif tourné vers la performance.

⁵³ SELLIN, Corentin, SINTES, Fabienne, « Ronald Reagan, America is back ! (1981-1989) – Présidents », *France inter*, publié le 30/10/2020, [disponible en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=eGrPNpluG24> (consulté le 03/03/2021).

⁵⁴ Strategic Defense Initiative, soit Initiative de Défense Stratégique en français. Ce programme est également surnommé « Guerre des étoiles » en référence au passé hollywoodien du président.

cette politique fiscale libérale. Les bénéficiaires des entreprises ont continué à nettement augmenter. Encore aujourd'hui, Ronald Reagan reste un président référent chez les démocrates. Donald Trump a par exemple repris son célèbre slogan de 1980, « Make America Great Again », lors de sa propre campagne en 2016.

Krzysztof Wodiczko poursuit cette critique du militarisme à travers le monde en réalisant en 2009 le projet *War Veteran Vehicle*⁵⁵ (Doc. 24). Il présente à Denver un véhicule de guerre transformé, qui projette des mots sur la ville et diffuse la parole de vétérans parlant de l'isolement créé par les traumatismes de la guerre. Pour ce projet, Krzysztof Wodiczko travaille avec plus de quarante vétérans sans abri de la ville.

1.1.3. L'essor de la *gentrification*

Durant la présidence de Ronald Reagan, d'importantes coupes budgétaires visant les logements sociaux sont réalisées. De plus, la politique lors de ce mandat présidentiel conduit un appauvrissement de la population. À la fin des années 1980, un New-Yorkais sur cinq vit sous le seuil de pauvreté. New York est alors la ville qui compte le plus pauvres des États-Unis, mais également parmi les pays occidentaux.

Lorsqu'Ed Koch devient le maire de la ville en 1978, il entame une politique libérale largement axée sur le développement du patrimoine immobilier. Il souhaite revaloriser le centre-ville de New York. Contrairement aux capitales européennes, aux États-Unis les banlieues sont habitées par les plus fortunés et les centres-villes par les budgets les plus modestes. En 1989, une décision de justice permet au propriétaire d'un logement d'en expulser facilement le locataire.

Ed Koch facilite l'action des promoteurs immobiliers. Une grande campagne transforme les quartiers pauvres du centre-ville en quartiers huppés tendances. Les gratte-ciel se multiplient à Manhattan. Des commerces, destinés à ces nouveaux habitants fortunés, ouvrent dans ces espaces anciennement délaissés. Des galeristes s'installent. La spéculation financière internationale bat son plein à New York. On parle alors de « renaissance urbaine ».

Mais l'embellissement des quartiers a son revers : les prix du logement flambent et les anciens locataires n'ont plus les moyens de payer les loyers. Ils sont obligés de quitter leur quartier.

⁵⁵ Captation disponible : Chris Coleman, *War Veteran Vehicle*, publié en 2012, [disponible en ligne] <https://vimeo.com/45291667> (consulté le 29/04/2021).

Ainsi, New York compte entre 70 000 et 80 000 personnes sans logement en 1990, auxquelles s'ajoutent 250 000 autres personnes qui risquent incessamment de perdre le leur.

Le maire entend valoriser les quartiers pauvres de Manhattan non pas en améliorant les conditions de vie des habitants déjà sur place, mais en y installant de nouveaux plus argentés et prestigieux. Martha Rosler reprendra à plusieurs reprises une citation de Ed Koch : "If you can't afford to live here, mo-o-ove!!"⁵⁶. Certains considèrent que l'augmentation du nombre de personnes sans logement n'est pas liée à une diminution des logements accessibles mais serait le fruit de l'oisiveté, de la dépendance aux substances (drogue, alcool) et les troubles psychiatriques. L'Amérique se veut être le pays où tout le monde peut devenir riche s'il s'en donne les moyens. Le capitalisme reste avant tout basé sur les divisions sociales.

Ainsi, il ne s'agit pas d'investir de l'argent public dans la résolution de problèmes sociaux criants mais plutôt d'utiliser cet argent pour l'embellissement des quartiers en faveur des plus riches. Bien sûr, cette politique peut être critiquée. Cependant, cela a permis une transformation spectaculaire de la ville et l'essor d'un dynamisme culturel extraordinaire. À cette époque, New York se présente comme étant la capitale de l'art. La ville rassemble de nombreux artistes, dont certains largement établis et dominant le monde de l'art. Les mouvements artistiques d'avant-garde s'enchaînent. L'*underground*, caractérisé par cette réhabilitation des codes de la pauvreté, devient alors synonyme d'une tendance pointue et subversive. SoHo, ancien espace pauvre et délaissé, s'impose sur la scène artistique mondiale. New York n'est pas seulement une capitale artistique au sommet, elle est également le centre de la finance mondiale. Elle attire massivement les plus riches. La ville compte alors les loyers les plus élevés des États-Unis. Ainsi, des quartiers modestes tels que le Lower East Side ou le Bowery s'embourgeoisent-ils. Un changement démographique s'opère.

Bien que chassés de leurs anciens logements, les plus pauvres ne disparaissent pas complètement. S'ils le peuvent, ils emménagent dans des quartiers reculés. Mais s'ils n'en ont plus les moyens, ils doivent investir les trottoirs, les parcs ou les ponts. Les centres-villes new-yorkais deviennent alors le lieu où les inégalités sont les plus frappantes, la misère côtoyant les luxueux immeubles de marbre. Le mendiant tend la main devant les portes de la Trump Tower (construite en 1983. Doc.1). La ville se fragmente, segmentée par des frontières

⁵⁶ « Si vous ne pouvez pas vous permettre de vivre ici, partez !! ».

plus visibles qu'elles n'y paraissent. La politologue Adrienne Windhoff-Héritier fait de New York la "city of contradictions, of rich and poor, of glitz and gloom"⁵⁷.

Pour le sociologue Henri Lefebvre, la ville est un espace géopolitique, un logement est une marchandise qui s'exhibe.

Les personnes sans abri sont le témoin visible du déséquilibre saillant des politiques sociales américaines. Selon l'urbaniste Peter Marcuse, "Homelessness exists not because the housing system is not working, but because this is the way it works"⁵⁸. Selon lui, la pauvreté urbaine est un phénomène logique dans un monde où le profit financier domine.

Selon le sociologue Pierre Bourdieu, il existe une corrélation entre le statut social d'un individu, et l'espace physique qu'il occupe⁵⁹. L'emplacement du lieu d'habitation est un révélateur du niveau vie de ses occupants.

De nombreux facteurs conditionnent ces géographies sociales. Elles ne sont pas nécessairement vouées à perdurer dans le temps. La valorisation de certains quartiers par des moyens financiers destinés à la réhabilitation entraîne des changements démographiques conséquents et le prix du marché immobilier en est bouleversée.

Les personnes sans abri, dépourvues de leur propre territoire, sont invisibilisées. En 1962, le militant Michael Harrington parlait de "an invisible land"⁶⁰ pour qualifier ce territoire impersonnel. Un seul espace leur reste dédié : la rue. S'ils peuvent s'y réfugier, leurs expulsions fréquentes viennent leur rappeler qu'elle ne leur appartient pas pour autant.

La *gentrification* des centres-villes new-yorkais des années 1980 ne fait qu'accentuer des frontières sociales déjà largement définies depuis la Récession de 1973⁶¹. Les

⁵⁷ « [La] ville des contradictions, de riches et de pauvres, de paillettes et de tristesse ». Traduction personnelle. Adrienne Windhoff-Héritier, «Das Dilemma der Städte: Sozialpolitik in New York City», *New York: Strukturen einer Metropole*, Walter Siebel and Hartmut Häußermann, 2015, p. 239.

⁵⁸ « L'itinérance n'existe pas parce que le système de logement ne fonctionne pas, mais parce que c'est ainsi que cela fonctionne ». Peter Marcuse, "Wohnen in New York: Segregation und fortgeschrittene Obdachlosigkeit in einer viergeteilten Stadt", *New York: Strukturen einer Metropole*, Columbia University, New York, 1997.

⁵⁹ Réflexion développée notamment à travers : Pierre Bourdieu, « Espace physique, espace social et habitat », *Rapport 10*, Université d'Oslo, Oslo, 1996.

⁶⁰ « Une terre invisible ». Michael Harrington, *The Other America: Poverty in the United States*, Scribner, New-York, 1962.

⁶¹ Entre 1973 et 1975, Wall Street subit une stagnation économique importante. Le secteur productif est touché de plein fouet. Les marchés financiers licencient massivement la classe ouvrière pour relancer l'économie. Les centres de production sont délocalisés pour avoir accès à une main d'œuvre moins chère et moins regardante sur les conditions de travail.

Ce climat instable pousse les plus fortunés à investir « dans la pierre », faisant exploser le marché de l'immobilier

infrastructures antérieures de l'architecte Robert Moses avaient déjà obligé les plus pauvres à quitter leur quartier pour pouvoir faire passer des autoroutes.

De nombreux théoriciens se sont penchés sur ces clivages démographiques. Selon le géographe Neil Smith, la frontière est une métaphore de la croissance urbaine. L'espace urbain new-yorkais, radicalement transformé depuis les années 1980, se divise selon lui en espaces segmentés. Ces frontières, pourtant non physiques, créent des quartiers homogènes, sans mélange de classe sociale. Elles sont symboliquement infranchissables. Ainsi, certains cherchent à les détruire.

Comme le célèbre théoricien Guy Debord l'exprime dans son essai de 1959 *Écologie, psychogéographie et transformation du milieu urbain*, arpenter l'espace permet la traversé d'un tissu social qui par contraste donne la compréhension des inégalités et des tensions du lieu.

Dans l'ouvrage lié à l'exposition "If you lived Here", Martha Rosler défend elle aussi la vision d'une ville fragmentée : "The fortress model means that one finds enclaves of wealth on the terrain of the poor, sometimes leading to highly visible confrontations, as in New York's Tompkins Square Park⁶²". En effet, des inégalités sociales criantes appellent de tout temps à des prises de positions, parfois violentes.

1.1.4. Les violences policières de Tompkins Square

À la fin des années 1980, le Tompkins Square de New York est connu pour abriter des trafics de drogue et de prostitution. Le parc datant du milieu du XIX^{ème} siècle était originellement un lieu de détente pour les immigrés et la classe ouvrière habitant le quartier.

La bourgeoisie, nouvellement installée dans le quartier environnant du Lower East Village entend faire disparaître cette faune qu'elle considère malpropre : drogués, sans-abri, prostitués font tâche dans le paysage. Chaque hiver, de nombreuses personnes dormant dans le parc sont retrouvées mortes de froid⁶³. Dès le début de l'été 1988, de nombreuses plaintes

⁶² « Le modèle de la forteresse signifie que l'on trouve des enclaves de richesse sur le terrain des pauvres, conduisant parfois à des affrontements très visibles, comme au Tompkins Square Park de New York ». Martha Rosler in Rosalyn Deutsche, Gary Garrels, Yvonne Rainer, Martha Rosler, Charles Wright, *If You Lived Here, The City in Art, Theory, and Social Activism*, Bay Press, Seattle, 1991, p. 17.

⁶³ En décembre 1988, deux personnes sans abri ont été découvertes mortes de froid dans le parc. Ce même mois, la presse révèle le décès de huit personnes à cause des températures glaciales dans toute la ville.

sont adressées à la police. Le reproche ouvertement formulé est celui du bruit produit par les résidents nocturnes du parc.

Les autorités, qui craignent principalement l'apparition de bandes organisées et de forces alternatives au contrôle policier, écoutent attentivement ces plaintes. Selon Martha Rosler, « contrairement à ce qu'affirment certains habitants des alentours de Tompkins Square Park à New York, les sans-abri, dont les campements permanents sont souvent ralliés par des activistes et des anarchistes de l'East Village, ne sont pas des insurgés armés prêts à se révolter⁶⁴ ».

La police propose d'instaurer une loi permettant la fermeture de tous les parcs à une heure du matin afin de démanteler cette vie de la nuit. Si le Conseil communautaire rejette la proposition, la présence de rondes policières est souhaitée le weekend. Le capitaine de la police décide malgré tout d'imposer le couvre-feu quelques temps après. Cependant, cette décision a de graves répercussions pour les personnes sans-abri, qui trouvaient refuge sur les bancs des parcs. Ainsi, elles se trouvent obligées d'escalader illégalement les grilles après avoir été obligées d'en sortir.

Ces mesures drastiques ne conviennent pas à de nombreux habitants du quartier, notamment dans ses aspects répressifs. Des manifestations commencent à avoir lieu au milieu de l'été. Les premiers heurts avec la police débutent.

C'est alors que ces manifestations vont prendre un terrible tournant. La réaction disproportionnée de la police qui va avoir lieu reste encore aujourd'hui incomprise.

Des réunions secrètes vont se tenir au siège de la police du district. Elles regroupent des policiers et des membres du Conseil Communautaire en faveur du couvre-feu. Les récentes altercations entre les manifestants et les forces de l'ordre sont le déclencheur d'un nouveau stade d'action. Le 5 août, l'intervention de plusieurs centaines de policiers est décidée pour le lendemain. Même si la police nie l'existence de ces rencontres secrètes, la planification parfaite des opérations du lendemain, et la dissimulation des badges d'identité de nombreux policiers contredisent ces affirmations.

⁶⁴ Martha Rosler in Valérie Mavridorakis, David Perreau, Elvan Zabunyan, *Martha Rosler – sur/sous le pavé*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2006, p. 235.

La nuit du 6 août, les manifestants se réunissent pour protester dans le parc. Ils chantent notamment “Die Yuppie Scum⁶⁵”, “Gentrification Is Genocide⁶⁶”, “Gentrification Equals Class War⁶⁷”. Les policiers commencent à barricader peu à peu les entrées, forçant les manifestants à se regrouper sur l’Avenue A. Ceux-ci se retrouvent alors face à des centaines de policiers et à la police montée.

Des projectiles sont lancés contre les forces de l’ordre, qui vont alors charger les manifestants avec une violence extrême. Il ne devait s’agir que d’une petite manifestation, cent vingt et une plaintes à l’égard de la police ont été déposées, soixante-dix personnes ont été blessées, et neuf ont été arrêtées. Toutes leurs plaintes ont été rejetées par la police.

L’artiste Clayton Patterson, qui filmait l’attaque, a été emprisonné car il refusait de donner sa vidéo aux autorités. Après l’avoir finalement remise à la police, elle lui est rendue amputée de quarante-cinq minutes.

Selon le maire de la ville, Ed Koch, cette violence n’est qu’une réponse au comportement des manifestants qu’il qualifie « d’anarchistes ». Il évoque également une “frontierviolence⁶⁸”, considérant qu’il s’agit ici de luttes territoriales. Le dirigeant syndical Phil Curaso appuie cette version et déclare : “the insipid conglomeration of human misfits and societal parasites who burned and pillaged property and assaulted police officers that night⁶⁹”. Quelque temps après, voyant que l’opinion publique réprouvait largement le comportement de la police, de jeunes officiers et quelques officiers supérieurs furent renvoyés.

Cela ne suffit pas à apaiser l’opinion publique et les journaux locaux qui critiquaient ouvertement la municipalité. Des manifestations continuèrent à avoir lieu. En effet, cette « violence légitime⁷⁰ » ne passe pas auprès du public. Des artistes prennent part à ses revendications. Une des plus célèbres interventions est menée par l’artiste performeur Monty Cantsin le 28 août 1988. Intitulé *Gift*, l’action se déroule au MoMA de New York. Profitant d’un moment d’inattention de la surveillance du musée, il dessine avec son propre sang une croix entre deux tableaux de Picasso. Arrêté par la police, il affirme protester par cet acte à la

⁶⁵ « Meurt vermine de parvenu ».

⁶⁶ « La *gentrification* est un génocide ».

⁶⁷ « La *gentrification* égale la guerre des classes ».

⁶⁸ « Violence aux frontières ».

⁶⁹ « Le conglomérat insipide de marginaux humains et de parasites de la société qui ont brûlé et pillé des biens et agressé des policiers cette nuit-là ». Phil Curaso in David Pitt, “P.B.A. Leader Assails Report On Tompkins Square Melee”, *The New York Times*, publié le 21/04/1989 (version imprimée), [disponible en ligne] <https://www.nytimes.com/1989/04/21/nyregion/pba-leader-assails-report-on-tompkins-square-melee.html> (consultée le 18/04/2021).

⁷⁰ Terme emprunté au concept de « monopole de la violence légitime » du sociologue Max Weber, à travers lequel l’Etat légalise son comportement brutal alors qu’il condamne celui des autres.

fermeture du Tompkins Square. Il est enfermé pendant deux jours et condamné à une amende de mille dollars.

En janvier 1989, un couvre-feu est imposé dans tous les parcs de la ville, à l'exception du Tompkins Square. En parallèle, des manifestations continuent à avoir lieu dans la ville en raison de violents démantèlements de bidonvilles. Le groupe militant Mad Houser organise de grands rassemblements. Il participera par la suite à l'exposition "If You Lived Here" de Martha Rosler (cf. le chapitre 2.2.3. Le problème de la conservation).

En juillet 1989, un nouveau règlement départemental des parcs est signé. Il devient alors interdit de poser un abri dans un parc de la ville. Là encore, l'expulsion des personnes abritées par les forces de l'ordre est extrêmement violente. Selon le *New York Times*, "officers with riot equipment sealed off the park while park crews knocked down the shanties with sledgehammers and axes and threw debris, along with food, clothes, and other belongings, into three garbage trucks⁷¹". Le 6 juillet 1989, un an après les émeutes de Tompkins Square, deux cent cinquante policiers arrachent quarante tentes et cabanes dans le même parc. Ces logements de fortune abritaient alors près de trois cents personnes. Trente et une personnes sur les quatre cents manifestants ont été arrêtées.

Des affrontements entre policiers et manifestants se sont ensuite déroulés tout l'été. Ils se calment peu à peu, puis recommencent lorsque tous les abris du parc sont rasés à la demande de la mairie au milieu du mois de décembre, la période la plus froide de l'année à New York. Ainsi, à partir des émeutes de Tompkins Square au début du mois d'août 1988, de nombreuses manifestations sociales dénoncent les violences subies par les personnes sans abri et controversent le peu de considération humaine de l'industrie immobilière. Ce climat de lutte sociale inspire largement les artistes, et nourrit leur travail d'actualités brûlantes.

1.2. L'art comme catalyseur du débat public

En réaction au contexte historique, "the second half of the 1980s (in New York, at least) was more focused on « local » issues and direct interaction, on AIDS, media and

⁷¹ « Des officiers avec du matériel anti-émeute ont bouclé le parc pendant que les équipes du parc abattaient les baraques avec des marteaux et des haches et jetaient des débris, ainsi que de la nourriture, des vêtements et d'autres effets personnels, dans trois camions à ordures ». James Mc Kinley, "City Moves To Clean Up Tompkins Sq. After Raid", *The New York Times*, publié le 07/07/1989 (version imprimée), [disponible en ligne] <https://www.nytimes.com/1989/07/07/nyregion/city-moves-to-clean-up-tompkins-sq-after-raid.html> (consulté le 18/04/2021).

homeless/housing issues⁷²». L'art s'estompe formellement au profit de la théorie. En intégrant le débat public, une œuvre devient un « catalyseur⁷³ » destiné à provoquer une forte réaction chez le regardeur.

1.2.1. Le rôle de l'artiste dans la société

Martha Rosler débute très tôt dans sa carrière une lutte contre les injustices sociales. Participant dès son adolescence à des manifestations en faveur des droits sociaux et contre la guerre du Vietnam, elle milite contre les inégalités. Elle veut rendre visible les contradictions sociales et créer un débat autour de celles-ci. Selon l'artiste, la réalité urbaine qu'elle observe requiert un art d'intervention. L'ambition de l'artiste est d'agiter les consciences : « That was intended to get people to think and to act⁷⁴ ». Martha Rosler défend la pratique de l'art engagé, volontairement en marge avec la société qui l'abrite afin de mieux la contester. La plasticité de l'œuvre est importante, mais la dimension sociale qu'elle revêt la domine. L'objet esthétique disparaît au profit de son message actif. L'art et la société doivent se confronter aux problèmes sociaux : « We must confront the social space in which homelessness occurs—the city⁷⁵ ».

Si l'État échoue, l'art peut venir en aide aux « invisibles » : "But why should we accept the failure of the state to care for the destitute⁷⁶?". Martha Rosler critique ouvertement la politique capitaliste américaine, qui détruirait les relations humaines et l'écosystème naturel.

Martha Rosler n'est pas la seule à élaborer une pratique d'art contestataire à partir des années 1980. Il s'agit de poursuivre une réflexion sur le rôle de l'art et de l'artiste, déjà largement questionnée depuis le début du XX^e siècle. Mais après les horreurs de la Seconde

⁷² « La seconde moitié des années 1980 (à New York, au moins) se focalise davantage sur des questions "locales" et l'interaction directe, sur le sida, les medias et les SDF/problèmes de logements ». AULT, Julie, WALLIS, Brian, WEEMS, Marianne, YENAWINE, Philip, *Art matters: how the culture wars changed America*, New York University, New York, 1999, p. 51.

⁷³ Terme emprunté à la série de performances *Catalysis* qu'Adrian Piper réalise dans les rues de New York entre 1970 et 1971.

⁷⁴ « C'était destiné à amener les gens à réfléchir et à agir ». Martha Rosler in Tricia Romano, "The year of Martha Rosler: Artist examines homelessness and disparity, wins \$100K from Seattle foundation", *The Seattle Times*, publié le 22/01/2016, [disponible en ligne] <https://www.miandn.com/attachment/en/57f5103384184e06458b4568/Press/57f5107884184e06458b6754> (consulté le 02/02/2021).

⁷⁵ « Nous devons affronter l'espace social dans lequel le sans-abrisme: la ville ». Martha Rosler in Rosalyn Deutsche, Gary Garrels, Yvonne Rainer, Martha Rosler, Charles Wright, *If You Lived Here, The City in Art, Theory, and Social Activism*, Bay Press, Seattle, 1991, p. 15.

⁷⁶ « Mais pourquoi devrions-nous accepter l'échec de l'État à prendre soin des démunis ? ». Martha Rosler in op. cit, p. 22.

Guerre Mondiale et la manipulation des images lors des conflits, la question éthique de la création ne cesse d'être soulevée. Pourquoi créer ? Et pour qui ?

Une réponse à cette vaste question peut être l'engagement politique en faveur des minorités.

De nombreux artistes décident de se détourner des musées et des galeries pour investir l'espace public. Tournant le dos au marché, ils entendent rendre leur art gratuit et/ou accessible. Il ne s'agit plus de s'adresser à l'individu mais à la collectivité.

En se confrontant parfois même physiquement au regardeur, l'artiste cherche à lui transmettre un message. Pour reprendre les mots du philosophe social Norman Oliver Brown, « Le corps est un corps politique⁷⁷ ». L'art de la performance est l'une des formes emblématiques de cet engagement politique physique. Nous pouvons citer notamment le travail d'Adrian Piper pour qui : « One reason for making and exhibiting a work is to induce a reaction or change in the viewer... the work as such is nonexistent except when it functions as a medium of change between the artist and the viewer⁷⁸ ».

Le positionnement de l'artiste est désormais de sa responsabilité. Il ne peut plus se retrancher au fond de son atelier. Tels les comédiens d'Hamlet⁷⁹, les artistes sont les révélateurs de la vérité. Ils dénoncent les injustices et alertent sur les problèmes de notre société. Ainsi, l'art de la fin du XX^{ème} siècle a été largement marqué par les questions identitaires, ethniques ou sexuelles par exemple. Pour sa part, l'identité liée à la classe sociale reste plus discrète, présentant moins de marqueurs physiques que le sont la couleur de peau ou que les attributs sexuels.

Cette large médiatisation de l'art engagé sur les questions identitaires accompagna une évolution progressive des mentalités sur ces questions. Selon le sociologue Yves Jammet, « l'art a vocation à transformer les comportements et [que] l'artiste ne peut en aucun cas se situer en retrait du monde⁸⁰ ».

⁷⁷ Norman Oliver Brown, *Love's Body*, Edition Denoël, Paris, 1966.

⁷⁸ « Une des raisons pour réaliser et exposer une œuvre est de provoquer une réaction ou un changement chez le spectateur... l'œuvre en tant que telle est inexistante sauf lorsqu'elle fonctionne comme un moyen de changement entre l'artiste et le spectateur ». Adrian Piper, *Talking to Myself: The Continuing Autobiography of a Art Object*, *The Art Story*, 1974 (version imprimée), [disponible en ligne] <https://www.theartstory.org/artist/piper-adrian/#:~:text=%22One%20reason%20for%20making%20and,between%20the%20artist%20and%20viewer.%22> (consulté le 23/04/2021).

⁷⁹ Lors de l'Acte III de la pièce de Shakespeare, Hamlet demande à quatre comédiens de jouer la scène du meurtre de son père devant les responsables de sa mort, sa propre mère et son oncle. Les deux meurtriers, découverts, tentent de discréditer Hamlet.

⁸⁰ Yves Jammet in Fabrice Hyber, Yves Jammet, *L'artère, le jardin des dessins : parc de la Vilette*, C. Default, 2009.

Le danger de l'art ouvertement politique est sa tendance à vouloir imposer son propos et convaincre son auditoire. De plus, sa réelle efficacité n'a de sens que dans une déformation totalitaire où l'art engagé peut alors avoir une action concrète. Devenu instrument de pouvoir, il entame une dérive critiquable et dangereuse.

Krzysztof Wodiczko, né dans une Pologne dominée par l'idéologie communiste, constate l'emprise d'un régime totalitaire sur la création artistique. Pour autant, il fait de l'art une arme en étant un des premiers, dans les années 1980, à le mêler aux sciences humaines.

Il peut être plaisant de voir un artiste défendre notre point de vue. Cependant, lorsque l'art s'engage dans une direction qui nous est opposée, il est parfois plus difficile de faire la part des choses. Selon Martha Rosler, l'art a la responsabilité de remuer la conscience politique des regardeurs : « What is the responsibility of the artist to society ? It is an open question what role art might play in a society that has all but ceased recognizing the existence of a public arena in which speech and symbolic behavior address important questions for the sake of the common good⁸¹ ». Mais comment être sûr que l'art sert le bien commun ? N'est-ce pas subjectif ?

Les actions provocatrices de certains artistes cachent peut-être parfois une conscience politique moins engagée. L'historienne et critique d'art Dominique Baqué se désole de la création contemporaine, qu'elle considère comme idéologiquement faible : « Jamais sans doute, depuis les avant-gardes, l'art ne s'est montré aussi impuissant, naïf, infraconceptuel, inopérant⁸² ». Elle constate que les artistes actuels sont largement et majoritairement dépolitisés. Selon elle, les œuvres de la nouvelle génération revêtent un aspect ludique, plus que véritablement critique ou politique.

S'il s'agit pour de nombreux artistes de réfléchir à la dimension morale de leur travail, il en résulte des formes hétérogènes. Certains choisissent parfois de prendre à bras le corps un sujet qu'ils défendront quelles que soient les opportunités qui auraient pu se présenter à eux mais qui allaient à l'encontre de leur éthique. D'autres, plus modérés, sont capables d'arranger leur

⁸¹ « Quelle est la responsabilité de l'artiste envers la société ? C'est une question ouverte de savoir quel rôle d'art pourrait jouer dans une société qui a pratiquement cessé de reconnaître l'existence d'une arène publique dans laquelle la parole et le comportement symbolique abordent des questions importantes pour le bien commun ». Martha Rosler in Rosalyn Deutsche, Gary Garrels, Yvonne Rainer, Martha Rosler, Charles Wright, *If You Lived Here, The City in Art, Theory, and Social Activism*, Bay Press, Seattle, 1991, p. 350.

⁸² Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire.*, Editions Flammarion, Paris, 2004, p. 29.

propos, qui bien que trahi aura parfois une plus grande visibilité. Enfin, d'autres choisissent la neutralité. Si cela peut sembler une indifférence de leur part, certains considèrent que leur art n'est pas le lieu de l'expression de leurs opinions politiques.

De manière plus contradictoire, nous pouvons considérer que l'art n'a pas vocation à porter de message politique et qu'il peut exister pour lui-même. L'art pour l'art ne peut être instrumentalisé en théorie. Peut importerait alors qui le possède, car il n'aurait d'autre fin que son existence.

Pour Pierre Bourdieu, l'art n'a pas d'action sociale⁸³. Le but de l'art est alors l'embellissement, la décoration attractive.

De plus, les pratiques artistiques en tant que critique ouverte sont-elles réellement pertinentes ? Ne représentent-elles pas des lieux communs autour desquels tout le monde s'accorderait ? Un artiste critiquant aujourd'hui les désastres écologiques dus à la société marchande du capitalisme est-il pertinent sachant que nombre d'artistes ont déjà abordé cette question avant lui ?

C'est l'un des paradoxes de l'art engagé : sa légitimité est fragile et contestable.

Car en effet, l'artiste est-il le mieux placé et le plus qualifié pour parler de politique ? Ne doit-il pas, comme l'écrit Francis Alÿs, rester à la « frontière entre le politique et le poétique⁸⁴ » ? Nous pouvons faire remonter cette réflexion aux situationnistes, aux avant-gardes comme Dada ou Fluxus, aux Naturalistes, aux Humanistes et même aux origines de l'art.

Le rôle de l'artiste dans notre société reste largement débattu encore aujourd'hui. Il est lié à la définition même de « l'art », qui ne cesse d'être reconstruite.

En opposition à Martha Rosler ou Krzysztof Wodiczko, Michael Rakowitz est plus nuancé dans son militantisme. Il refuse le terme de « travailleur social » pour désigner son travail.

⁸³ Théorie du déterminisme social développé dans Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Editions du Seuil, Paris, 1992.

⁸⁴ « Je ne veux pas qu'elle [la politique] soit le seul ingrédient de mes projets, sinon je finirais par faire autre chose que l'art. Journalisme ? Militantisme ? Je sais qu'il y a un art qui fait allusion à cette dimension de manière directe et explicite, mais en ce qui me concerne je me sens mieux à la frontière entre politique et poétique, dans cet espace confus où l'on ne sait jamais de quel côté on est. » Francis Alÿs in Sara Dolfi Agostini, Francis Alÿs, "I'm alone rider", *KLAST*, publié le 16/11/2014, [disponible en ligne :] <https://www.klatmagazine.com/en/art-en/francis-aly/66046> (consulté le 11/11/2020).

Entre 1999 et 2001, Francis Alÿs réalise la série photographique *Sleepers* (Doc. 25). Il choisit de faire des personnes sans-abri de doux rêveurs.

1.2.2. French theory et art politique

1.2.3. French theory et art politique

Dans ses écrits, Krzysztof Wodiczko se réfère largement à la French theory et à des théoriciens de l'art qui axent fortement leurs discours sur une dimension politique. Il cite notamment Nancy Fraser, Rosalyn Deutsche et Chantale Mouffe.

Parmi les penseurs de la French theory, l'artiste affirme un intérêt particulier pour l'œuvre de Michel Foucault. Il évoque notamment les rapports de forces, et la légitimité du travail de l'exécutant. Ainsi, il s'agit de se demander si les participants d'une œuvre collective en sont également les créateurs. En effet, lors d'une conversation entre Gilles Deleuze⁸⁵ et Michel Foucault en 1984 sur les *subaltern studies*, les deux théoriciens évoquent l'identité du subalterne dans sa différence avec l'élite et questionne son droit à la parole. Selon Michel Foucault, il faudrait « faire voir ce qu'on ne voyait pas, cela peut être se décaler de niveau, s'adresser à un niveau qui jusque-là n'était pas historiquement pertinent, qui n'avait aucune valorisation, ni morale, ni esthétique, ni politique, ni historique » car « le pouvoir est détenu par une classe dominante définie par ses intérêts⁸⁶ ». Krzysztof Wodiczko entend faire connaître la voix de ceux qui participent à ses projets, déjà trop souvent invisibilisés par la société qui les abrite.

Entre 1960 et 1980 la French theory se développe en France autour des figures de Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan et Jean-François Lyotard, Michel Foucault entre autres. Est associée à leurs noms la notion de structuralisme. Le linguiste Émile Benveniste définit cette pensée de la manière suivante : « La doctrine structuraliste enseigne la prédominance du système sur les éléments⁸⁷ ». Il s'agit d'analyser le concept de structure de manière transdisciplinaire, le plus généralement dans le domaine des sciences humaines. Etudiant la structure de notre société, les théoriciens se penchent naturellement sur les divisions sociales qui la régissent. Ils abordent aussi un nouveau facteur : l'industrie du divertissement, qui présente un lien étroit avec le capitalisme.

⁸⁵ Gilles Deleuze s'inspire lui-même de Baruch Spinoza, qui considère l'exercice du pouvoir comme inhérent à ce domaine.

Pr Spinoza, le pouvoir n'existe que dans l'acte de son utilisation (pas forme abstraite ou générique)

⁸⁶ Michel Foucault, « Les intellectuels et le pouvoir », *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1972, p. 314.

⁸⁷ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, p. 98.

Bien que d'origine française, la French theory a principalement existée aux États-Unis. Les intellectuels français qui l'ont développée sur le sol américain n'ont pas reçu un aussi bon écho en France. En lien avec la nouvelle géographie de l'art post Seconde Guerre Mondiale, de nombreux penseurs de la French theory migrent aux États-Unis et plus particulièrement à New York. Le multiculturalisme apparaît.

Aux alentours de 1975, la French theory est célébrée aux États-Unis. Selon John Rajchman, elle connaît son apogée lors de la conférence « Schizo-Culture » en 1975. Au début des années 1980, la French theory occupe une place importante dans les discussions intellectuelles new-yorkaise. Les débats s'orientent de plus en plus vers des réflexions identitaires. Apparaît alors une histoire de l'art sociale, liée à ce qui deviendra les *Cultural studies*. La French theory donnera également naissance à la notion de Postmodernité qui est une continuité du structuralisme marquée par la désillusion, l'échec du marxisme et la barbarie humaine.

Malgré tout, de manière générale "Still, French Theory's impact on the visual arts is rarely considered as a general phenomenon⁸⁸" selon l'ouvrage *French Theory and American Art*. Cependant, Krzysztof Wodiczko affirme ouvertement son intérêt pour les théoriciens de cette pensée. Martha Rosler cite en exemple Claude Lévi-Strauss.

La French theory est héritière de l'école de Francfort, fondée en 1923. Malgré la désillusion du communisme, ce groupe d'intellectuel persiste dans la critique véhémement du capitalisme où une élite assujetti la masse. Des théoriciens comme Theodor W. Adorno s'inquiètent de la transformation de l'art en une simple industrie du divertissement. Walter Benjamin reste plus mesuré à ce sujet. Jürgen Habermas pose quant à lui les bases de la notion d'espace public : il le définit comme espace commun permettant l'échange public d'identités privées.

L'école de Francfort, héritière du marxisme, partage une vision destinée à repenser l'humain et la société dans laquelle il vit, en opposition à la production et l'industrialisation. Contrairement au capitalisme qui voit la réussite dans le travail, le marxisme rejette la condition de l'être humain comme un maillon de la production économique.

Martha Rosler se revendique largement de cette ligne de pensée. Elle écrit notamment : "Even as Marxism falters as a social theory, Marx's prescient analysis of the effects of the

⁸⁸ « Pourtant, l'impact de French Theory sur les arts visuels est rarement considéré comme un phénomène général ». Anaël Lejeune, Olivier, Mignon, Raphaël Pirenne, *French Theory and American Art*, Sternberg Press, Bruxelles, 2013, p. 9.

commodification of labor power is hard to disavow⁸⁹». Elle reprend également les travaux du philosophe Henri Lefebvre. Ouvertement marxiste, il considère l'espace comme un lieu de domination. Ainsi, l'art prend toujours acte d'un contexte social.

Mais la French theory est également une descendante de l'existentialisme. Plaçant l'être humain et son libre arbitre au centre de ses réflexions, ce courant philosophique est incarné entre autre par la figure de Jean-Paul Sartre. L'existentialisme féministe de Simone de Beauvoir influença fortement Martha Rosler à ses débuts. Selon l'artiste, le travail de la philosophe est à l'origine de son œuvre *Semiotic of the Kitchen*. Ce court métrage, réalisé en 1975, revendique ouvertement l'égalité des sexes. Martha Rosler était alors étudiante à l'Université de Californie à San Diego. Elle s'était prise d'admiration pour le travail de Nancy Buchanan et Suzanne Lacy, et de celui des artistes féministes de Los Angeles. Mais elle est également largement influencée à partir de cette période par ses rencontres avec Jean-François Lyotard, Herbert Marcuse, Jean-Luc Godard ou Frederic Jameson. A son retour à New York, elle découvre les écrits de l'urbaniste Peter Marcuse et du géographe Neil Smith.

1.3. L'esthétique relationnelle : interaction et coopération

Comme le souligne l'ouvrage *Esthétique relationnelle* (1998) de Nicolas Bourriaud, une pratique artistique interactive émerge à la fin des années 1980 et dans les années 1990. L'artiste implique de plus en plus le regardeur dans son œuvre. Le créateur et le spectateur fusionnent parfois jusqu'à devenir co-auteurs.

1.3.1. Recentrement sur l'humain

Michael Rakowitz participe en janvier 1997 à une résidence d'architecture en Jordanie. D'origine irakienne, il présente une grande sensibilité pour le monde arabe. À la fin des années 1990, il s'intéresse principalement aux tentes des Bédouins, ayant la particularité d'utiliser le vent pour gonfler et refroidir la structure.

Lorsqu'il intègre le MIT à Cambridge dans le Massachusetts l'année suivante, le nomadisme dans les rues de la ville lui rappelle l'itinérance des Bédouins qu'il a observée quelques mois

⁸⁹ « Alors même que le marxisme faiblit en tant que théorie sociale, l'analyse prémonitrice de Marx des effets de la marchandisation de la force de travail est difficile à désavouer ». Martha Rosler in Rosalyn Deutsche, Gary Garrels, Yvonne Rainer, Martha Rosler, Charles Wright, *If You Lived Here, The City in Art, Theory, and Social Activism*, Bay Press, Seattle, 1991, p. 17.

plus tôt. L'artiste décrit précisément cette prise de conscience lors d'une interview avec la journaliste Carolyn Christov-Bakargiev : "Walking down Tremont Avenue that winter, I noticed a homeless man sleeping just beneath the street-level exhaust fan of a building's HVAC system. This was another kind of wind, a wind, that was being wasted by the city, a byproduct of a comfort system, recycled"⁹⁰. Il crée alors, sur le principe des tentes bédouines, des habitations gonflables à destination d'hommes sans-abri. Il s'agit de cocons transparents, gonflés et chauffés par le système CVC⁹¹ d'un bâtiment. L'accrochage de l'abri nécessite l'accord préalable du propriétaire du bâtiment avant d'y être raccordé. Ces structures offrent la possibilité de s'allonger pour dormir, mais également d'entreposer des biens personnels. Le projet, nommé *paraSITE*, est l'une de ses premières propositions d'envergure. Il n'a alors que vingt-quatre ans.

Ces abris sont fabriqués à partir de sacs en plastique récupérés dans les grandes surfaces, de sacs poubelle, de ruban adhésif, de crochets et parfois de tubes en polyéthylène. L'artiste propose un tuto décrivant pas à pas la méthode de réalisation sur son site internet⁹². Il est tout d'abord recommandé de recouper les sacs pour les dédoubler afin d'obtenir un fin rectangle de plastique. Les différents rectangles créés sont assemblés à l'aide de ruban adhésif. Un large carré d'environ deux mètres de côté est ainsi créé. Afin de permettre son raccordement à un système CVC qui viendra gonfler la partie carrée habitable de l'abri, un long tuyau élaboré à partir des mêmes matériaux vient s'y raccorder. A son extrémité, un sac poubelle rétractable est installé, ainsi que des petits crochets. Ils permettent une meilleure fixation de l'embouchure de l'abri aux grilles de ventilation extérieures des bâtiments. L'ensemble du coût matériel doit être inférieur à 5.00\$.

Suite à une demande de George Livingston (Doc. 26-27), un système de sacs à glissière peut également être ajouté sur la partie centrale. Cela permet d'exposer des objets, notamment les journaux vendus habituellement sur le trottoir par les personnes en situation de précarité. À

⁹⁰ « En descendant Tremont Avenue cet hiver-là, j'ai remarqué un sans-abri qui dormait juste sous le ventilateur d'extraction au niveau de la rue du système de CVC (chauffage, ventilation, climatisation) d'un immeuble. C'était un autre type de vent, un vent, qui était gaspillé par la ville, un sous-produit d'un système de confort, recyclé » Michael Rakowitz in Carolyn Christov-Bakargiev, *Michael Rakowitz: Circumventions*, Dena Foundation for Contemporary Art, Paris, 2003. p. 4.

⁹¹ Chauffage, Ventilation et Climatisation.

⁹² Le document explicatif est accessible à l'adresse suivante : https://static1.squarespace.com/static/5379b2d2e4b04b1ccb96e13/t/5f384071dd13385c2b1dc179/1597522038496/paraSITE_instructions.pdf. Il est également disponible en annexe (cf. Annexe – Document d'artiste 3).

Cambridge, Michael Rakowitz crée pour Bill Stone⁹³ un abri possédant six grandes fenêtres à hauteur du regard lorsque son hôte se tient debout, et six petites en bas pour pouvoir observer l'extérieur s'il est allongé. Bill Stone souhaitait que son abri possède le plus de fenêtres possible (Doc. 28) afin de prévoir de potentielles attaques et de pouvoir être vu par les passants. Ces fenêtres à zip lui permettent de stocker ses effets personnels (Doc. 29) et d'afficher des messages. Il a notamment exposé un carton sur lequel il avait écrit en lettres capitales : "CHANT TO THE HOLY SPIRITS. THEY ARE IN EVERYTHING THEY ARE EVERYCHERE"⁹⁴ (Doc. 30). Bill Stone conseille également à l'artiste de ne pas utiliser de sacs poubelle noirs pour son œuvre : si cela permet plus d'intimité à l'intérieur, cela entraîne des problèmes de sécurité. La crainte des personnes sans abri n'est pas d'être vues, mais au contraire de ne pas l'être. De plus, le danger pouvant venir de toutes parts, son occupant doit pouvoir voir un potentiel agresseur venir rapidement.

Pour Keith Jackson, Michael Rakowitz crée un système de poches amovibles sur les fenêtres qui permettent de stocker et transporter son matériel destiné aux spectacles de rue (Doc. 31). Ce système permet également aux sans-abri de récupérer plus rapidement leurs biens personnels, confisqués par la police en cas d'expulsion. Sana quoi ils ne peuvent jamais les récupérer par la suite, ce qui témoigne du peu de considération de ces personnes. Ce mode de vie nomade impose le renouvellement constant de stratégies de survie face à l'insécurité et au manque.

Ces abris gonflables permettent de s'installer et quitter rapidement un endroit, correspondant au mode de vie presque quotidien des sans-abri. Lorsque l'on souhaite se déplacer avec, il est possible de dégonfler la structure qui, une fois pliée sur elle-même, loge dans un petit sac (Doc. 39). Elle est facilement transportable grâce à l'ajout de poignées qui permettent de la prendre à la main ou sur le dos.

Les premiers prototypes sont réalisés à Boston et à Cambridge. Ils seront distribués et utilisés par quinze personnes, lors de l'hiver 1997-1998. L'artiste fait progresser le projet jusqu'à Baltimore, et quinze autres tentes sont réalisées. Ces abris gonflables sont installés uniquement après l'accord des propriétaires des bâtiments raccordés.

Ces abris temporaires gratuits sont le résultat de collaboration entre un sans-abri et l'artiste. En fonction de chaque ville, et de chaque personne, la dimension formelle du projet évolue.

⁹³ Bill Stone est la première personne sans abri avec laquelle Michael Rakowitz a collaboré. L'artiste lui propose son concept en avril 1997, en réaction aux pratiques anti-sdf mises en place par Cambridge cette même année. Le projet aboutira quelques mois plus tard.

⁹⁴ « Chant pour les esprits saints. Ils sont en tout, ils sont partout ».

Michael Rakowitz laisse libre court au désir de son futur propriétaire. Chaque abri devient le portrait de celui qui l'habite. Il n'est pas seulement adapté à ses besoins : il prend la forme esthétique que chacun souhaite. Freddie Flynn, un grand amateur de Science fiction, demande par exemple à ce que son logement prenne la forme du personnage de Star Wars Jabba le Hutt (Doc. 32 et Doc. 33).

En décembre 1999, l'artiste décide d'étendre le projet à la ville de New York. Depuis le mois précédent, la ville est secouée par la mise en place brutale de lois anti-sans-abri par le maire de la ville Rudolpg Giuliani. Michael Rakowitz réalise le premier *paraSITE* new-yorkais pour un homme rencontré à l'entrée de la Pennsylvania Station, près de Times Square. Puis, il en crée également pour plusieurs hommes dormant près du terminal du ferry pour Staten Island.

Selon l'artiste⁹⁵, il ne s'agit pas d'une attaque directe menée à l'encontre du maire de New York. Plutôt qu'une critique virulente du pouvoir en place, il s'agit avant tout d'un projet d'entre-aide. Cette série doit augmenter la visibilité des personnes sans abri et leur permettre de retrouver une place dans la société à laquelle ils ont le droit de prétendre. Si *paraSITE* n'est pas le lieu de ce débat politique, Michael Rakowitz reste tout de même opposé aux sanctions instituées par la ville à l'encontre des personnes sans domicile.

Un article publié dans *The New York Times* en 1999 permet au projet de croître. Michael McGee, un sans-abri travaillant pour la United Homeless Organisation de New York, contacte l'artiste après avoir pris connaissance de l'article. Comme l'une des lois anti-sans-abri donne une nouvelle définition de la tente – il s'agit d'une structure triangulaire de plus de 3,5 pieds de haut destinée à l'habitation – il souhaite repenser avec lui le projet *paraSITE*. Ils font disparaître la forme triangulaire qui composait jusqu'alors la majorité des *paraSITE* de Boston et Cambridge. Ils cherchent à s'éloigner de l'esthétique formelle d'une tente, afin de susciter le doute en cas d'arrestation policière. Les abris deviennent plus longs, ressemblant davantage à une grande chrysalide. Ils sont plus près du sol pour gagner quelques centimètres de hauteur.

⁹⁵ « Ce n'est pas du tout une protestation contre Giuliani ». Michael Rakowitz in POLLACK, Michael Pollack, "New York Debut for Inflatable Shelters for the Homeless", *The New York Times*, publié le 27/12/1999 (version imprimée), [disponible en ligne] <https://www.nytimes.com/1999/12/27/nyregion/new-york-debut-for-inflatable-shelters-for-the-homeless.html> (consulté le 20/02/2021).

Lors de l'installation de son *paraSITE* près de la 9^{ème} Avenue, Michael McGee se fait contrôler par un policier (Doc.3 et Doc. 34-36). Après avoir mesuré la structure, l'agent repart car l'œuvre ne correspond pas à la définition d'une tente et ne peut donc pas être verbalisée.

Ces abris gonflables sont créés après un échange personnel avec chaque futur occupant. Il s'agit de discuter ensemble pour mettre au point le *paraSITE* le plus adapté aux besoins de son hôte. Afin de faciliter la discussion, Michael Rakowitz réalise des croquis et des dessins qui seront ensuite remaniés en fonction des préférences de la personne sans-abri (Doc. 37 et 38). Lorsque le projet est validé par son futur hôte, l'artiste colle le dessin final sur une photographie afin de le situer visuellement dans l'espace. Certains choisissent de le dissimuler dans le paysage.

Le « design » du *paraSITE* est uniquement pensé à l'usage de son futur propriétaire. Michael Rakowitz fait de l'humain son médium. Il s'agit de prendre conscience d'autrui, comprendre ses besoins pour lui venir en aide. L'artiste crée pour un individu singulier, qu'il connaît personnellement. Cela questionne notre rapport personnel en tant qu'individu, face au monde et à la société qui nous entoure. L'échelle de ce projet est à la fois « micropolitique » et « macropolitique ». Le dialogue entre l'artiste et le futur hôte est essentiel dans ce projet. Michael Rakowitz, qui n'a jamais vécu dans la rue, ne peut pas créer sans eux. C'est un véritable dialogue où l'humain passe en priorité.

Lors de ces rencontres, Michael Rakowitz découvre des parcours de vie touchants qu'il conserve et transmet. En février 2000, il rencontre Joe Heywood à Battery Park City, un quartier de Manhattan. Cet ancien entrepreneur en immobilier se retrouve ironiquement sans-abri après avoir eu un cancer, dû à l'exposition de l'Agent Orange⁹⁶ lorsqu'il était parti combattre au Vietnam. Si la Veteran's Association of America a accepté de payer ses sept premières opérations médicales, elle refuse de l'aider financièrement jusqu'au bout du traitement. Les frais hospitaliers étant mirobolants aux États-Unis, Joe Heywood se ruine pour pouvoir se soigner. Sans argent, il ne peut plus payer son loyer et doit dormir dans la rue, sur les grilles de métro pour se réchauffer. Les risques de brûlures sont importants, et les vapeurs nocives qui s'en échappent très dangereuses pour la santé. Le *paraSITE* permet de se réchauffer sans danger, l'air gonflant l'habacle fonctionnant comme un radiateur. Bien qu'en plastique, la circulation de l'air en circuit fermé évite toute intoxication. Les deux hommes

⁹⁶ Un produit chimique utilisé à des fins militaires.

réalisent ensemble une série de photographies montrant le fonctionnement du *paraSITE* de Joe Heywood (Doc. 39).

Pour Artie et Myra, un couple de sexagénaires de Madison Square Garden, l’abri doit s’agrandir pour pouvoir accueillir deux personnes. L’espace doit être plus grand mais également plus intime. Artie souhaitant avoir un petit salon où le couple pourrait parler ensemble, et avoir un espace de couchage à part. Michael Rakowitz nomme la chambre « Loving Room » (Doc. 37). La relation entre Artie et Myra touche beaucoup l’artiste, qui s’amuse de leurs querelles de ménage sur l’esthétique formelle de leur logement : “It was one of the funniest moments. But it was also beautiful, because it was the first and only couple I built for⁹⁷”.

Cette série de plus de trente abris permet de loger des personnes sans abri de Boston, Cambridge et New York. Depuis le début des années 2000, ils sont distribués gratuitement chaque année à Chicago.

Suivant les cours de Krzysztof Wodiczko au MIT quelques temps avant les premiers prototypes de *paraSITE*, nous pouvons constater dans ce projet une filiation et une référence à l’œuvre *Homeless Vehicle* de l’artiste polonais.

En effet, nous y retrouvons une préoccupation prédominante pour l’humain qui est acteur de l’œuvre. L’artiste se considère comme l’égal de son collaborateur. Il cite leurs noms, les individualise. La discussion entre eux est déterminante. Les chariots de Krzysztof Wodiczko sont le résultat de la collaboration d’un sans-abri et de l’artiste. Ils sont conçus lors de leurs rencontres et de leurs échanges. Krzysztof Wodiczko est un artiste du collaboratif plus encore que Michael Rakowitz car il s’agit d’un motif indissociable de son travail⁹⁸, là où son élève est plus nuancé.

L’engagement des deux artistes est né d’un même choc face à la pauvreté dont ils étaient témoins en bas de chez eux : “It was winter and I was living very close to the main shelter for

⁹⁷ Michael Rakowitz in Julia Ingalls, “paraSITE: the bandage over the nomadic wound”, *Archinet*, publié le 27/05/2016, [disponible en ligne] <https://archinect.com/features/article/149944931/parasite-the-bandage-over-the-nomadic-wound> (consulté le 30/04/2021).

⁹⁸ Nous pourrions citer la majeure partie de son œuvre, de ses très nombreuses projections ou du *Bâton de l’étranger* (1992. Doc. 40), destinés à faire entendre la voix des minorités. Michael Rakowitz, de trente ans son cadet, a réalisé tout de même de nombreuses œuvres participatives, comme *White man got no dreaming* (2008. Doc. 41) avec des aborigènes ou *Enemy Kitchen* (2003 à aujourd’hui. Doc. 42) avec des vétérans de la guerre d’Irak.

homeless men and quite close to a shelter for women [...] I saw many people living on the streets, trying to survive the bitter cold temperature by burning tires⁹⁹»

1.3.2. La demeure : rhétorique de la cabane

Penser les problèmes du logement, c'est également réfléchir au concept d'habitation. Qu'est-ce que nous procure un logement ? Est-ce une conception purement humaine ? Qu'est-ce que ne pas avoir de foyer ?

La question du logement entraîne nécessairement une réflexion sur la place de l'humain dans son environnement et le rapport qu'il entretient avec l'écosystème¹⁰⁰. Bien que son intérieur soit important, c'est avant tout sa relation à l'extérieur qui fait du logement un enjeu politique, au sens étymologique.

Selon Lucie Charrier, « habiter » correspond au « fait de vivre habituellement dans un lieu¹⁰¹ ». Cependant, l'habitation revêt de nombreuses autres caractéristiques.

Elle est un moyen de protection vitale, permettant de se protéger des agressions naturelles et humaines. Le logement est également un marqueur de richesse et de statut social : il peut prendre par exemple la forme d'un palais mais aussi d'un taudis.

Le foyer est synonyme du cadre familial, qui renvoie à l'affectif. Il correspond à l'intimité grâce à la protection qu'il apporte, en étant un cocon protecteur qui devient une extension de notre propre corps. Mais la façade d'une maison cache aussi ce qui est dissimulé par l'individu, lié au privé le plus secret.

Afin de définir ce que serait l'habitation, nous pouvons nous demander ce qu'était la toute première maison. Était-ce un abri, une cabane ? Pouvait-elle s'apparenter aux « demeures premières » de l'artiste Antonio Gallego (Doc. 43)¹⁰² ?

⁹⁹ « C'était l'hiver et je vivais très près du refuge principal pour hommes sans abri et assez près d'un refuge pour femmes [...] J'ai vu de nombreuses personnes vivant dans la rue, essayant de survivre à la température glaciale en brûlant des pneus ». Krzysztof Wodiczko *in* Krzysztof Wodiczko, "A Conversation with Krzysztof Wodiczko", *October*, n° 38, Automne 1986, p. 43.

¹⁰⁰ Écosystème signifie étymologiquement « organisation de la maison ».

¹⁰¹ Lucie Charrier, *Cabane ! Dossier thématique : la cabane, l'abri, l'architecture dans l'art contemporain*, 2015, Frac des Pays de la Loire, (disponible en ligne) http://fracdespaysdelaloire.com/public/pdf/peda_cabane_bassedef.pdf (consulté le 29/05/2021).

¹⁰² L'artiste sur les murs de Paris en 1996 une série de photographies représentant des cabanes, des yourtes et des bories (cabanes en pierres sèches du sud de la France).

Selon Vitruve dans *De Architectura* - qui est à ce jour le plus vieil ouvrage d'architecture qui nous soit parvenu - la première architecture était une cabane. Cette affirmation découle certainement du mythe de la Cabane de Romulus, à l'origine de la fondation de Rome : après avoir tué son frère jumeau Rémus qui avait défié son autorité en franchissant la limite de sa ville, Romulus aurait construit une cabane sur le Capitole, devenant ainsi la première demeure de Rome. Ainsi, la cabane serait l'habitation originelle.

C'est un logement humble et précaire, construit par l'homme. Elle fait appel à l'intelligence humaine en se voulant plus perfectionnée que le refuge d'un animal.

Si cet habitat primitif relève du mythe, Jean-Jacques Rousseau au XVIII^{ème} siècle fait de la cabane un idéal par lequel l'humain pourrait renouer avec la Nature. Réalisé en matériaux pauvres et naturels, cet abri primaire possède le charme poétique et utopique des pastorales.

Aujourd'hui, la cabane est devenue un motif artistique récurrent, associée le plus souvent au Land art et à l'art écologiste. Nous pouvons citer notamment les huttes de Tadashi Kawamata (Doc. 44) ou les nids de Nils Udo (Doc. 45).

Certains voient également dans la cabane une dimension ludique, lié aux constructions d'enfants. Nous pourrions ici faire référence aux nombreuses cabanes créées par Daniel Buren.

Cependant, est-il véritablement possible de parler « d'œuvre » pour désigner des structures artistiques habitables, ou qui ont vocation à l'être ? Elles peuvent être manipulées et utilisées, ce qui les rapprocherait du design. Pour certains artistes, il ne s'agit plus de représenter un habitat comme avait pu le faire Vincent van Gogh avec sa série des chaumières, mais désormais de faire du logement lui-même une œuvre. S'agit-il alors encore d'une œuvre rattachée aux arts visuels, ou bien à de l'architecture ? Il ne s'agit plus d'abris fabriqués et présentés dans des musées, qui n'ont pas vocation à devenir un lieu de résidence permanent¹⁰³. Or, un logement en l'extérieur, bien que créé par un artiste, est-il une œuvre d'art ? Si Jean-Pierre Raynaud fait de sa propre maison une expérience artistique (Doc. 46), est-ce qu'un logement créé pour un autre peut également être une œuvre ?

Nous pourrions faire des œuvres de Krzysztof Wodiczko et Michael Rakowitz des abris nomades et donc temporaires, ce qui leur donnerait un statut particulier en tant

¹⁰³ Nous pouvons par exemple citer les célèbres igloos de Stéphane Thidet ou les interventions de Tracey Emin autour de la tente et du lit.

qu'architecture. Cependant, de nombreuses cultures intègrent l'itinérance à leur mode de vie. Le logement n'est donc pas nécessairement synonyme de sédentarisation.

En forçant le trait, nous pourrions nous demander ce qui différencie formellement les *paraSITE* de Michael Rakowitz, des tentes de Bédouins dont il s'est inspiré ? À l'inverse de certaines pratiques du Land art, toutes deux n'ont aucune intention de disparaître suite aux aléas du temps. Si Michael Rakowitz reste plus nuancé que l'artiste Joep van Lieshout qui impose dans le paysage des structures en ciment, *paraSITE* se présente comme une série d'abris usuels et durables. En réemployant une forme d'habitation primitive, Michael Rakowitz parle de la nécessité de survie élémentaire des personnes sans logement. Issues non plus de la nature mais du consumérisme, ces cabanes sont réalisées en matériaux pauvres recyclés. Elles évoquent les bidonvilles, archétypes des logements de fortune des grandes villes.

Il y a dans le travail de Michael Rakowitz une intention d'éphémère qui provient davantage du concept de l'œuvre : le but intrinsèque de *paraSITE* est de permettre aux sans-abri de retrouver un logement tel qu'il est défini par les droits de l'Homme, c'est à dire quatre murs et les infrastructures sanitaires nécessaires à de bonnes conditions de vie. Ainsi, bien qu'utilisable et habitable, cette œuvre est en premier lieu un signal d'alarme pour prévenir des problèmes de logements en ville. Il en est de même pour *Homeless Vehicle* de Krzysztof Wodiczko. Si ces véhicules ont vocation à servir le quotidien des plus démunis, ils sont avant tout l'étendard d'un discours sociopolitique. En ce sens, nous pouvons donc les différencier de l'architecture.

1.3.3. Exclusion et parasites : l'importance des stéréotypes

« *paraSITE* », titre de la série de Michael Rakowitz accuse les stéréotypes dégradants entourant les personnes sans abri. Souvent repoussées, considérées comme nuisibles, ces personnes pourtant en détresse sont exposées au rejet. À la manière d'un parasite, elles vivraient aux crochets de la société et en exploitant les ressources d'un autre elles fragiliseraient ce dernier.

Le projet *paraSITE* est une série de tentes gonflables. Un système de crochets et de cordons élastiques permettent l'encrage de la structure au niveau des grilles métalliques d'un conduit CVC. Le symbole du crochet accentue l'image du parasite qui s'accroche à son ôte. Le *paraSITE* profite de la chaleur d'une structure privée. En effet, les structures gonflables de

paraSITE n'existent pas sans bâtiments auxquels se rattacher : il ne s'agit pas d'entités autonomes.

De plus, l'artiste choisit le terme de « parasite » en référence au grec ancien *parasitos* qui désignait une personne nourrie gratuitement en échange de divertissements.

Les sans-abri sont largement dénigrés rejetés par la société. Qualifiés parfois de « clochards » ou d'« épaves », associés à la puanteur, à l'absence d'hygiène et aux troubles psychologiques, ils ne répondent pas aux standards établis par la société¹⁰⁴. La confrontation avec la réalité de la misère personnifiée par les sans-abri peut être vécue pour certaines âmes sensibles comme une agression¹⁰⁵ et la mendicité qui l'accompagne parfois entraîne la fuite de nombreux passants : « La marginalisation des sans-abri est directement liée au refus des autres résidents de la ville de les considérer comme des citoyens à part entière. La conception dominante, qui consiste à voir les sans-abri comme de simples objets, explique largement pourquoi nous laissons des gens vivre et mourir dans nos rues sans faire grand chose pour les aider¹⁰⁶ ». Seules les personnes qui ne sont pas habituées à la présence des sans-abri semblent remarquer leur présence.

Cette critique acerbe du regard porté sur les personnes sans-abri tend à remettre en question les stéréotypes apposés sur elles. Associées au dégoût, la mauvaise odeur ou l'instabilité, les personnes vivant dans la rue perdent une part de leur humanité.

Cependant, il est presque impossible de dresser un portrait de ce que serait un.e sans-abri tant il s'agit d'un groupe social hétérogène. Le stéréotype de l'homme blanc alcoolique et barbu n'est plus du tout représentatif des sans-abri. Il s'agit désormais aussi bien d'hommes, que de femmes ou même d'enfants ; aux États-Unis, ces derniers représentent même un tiers¹⁰⁷ d'entre eux.

Les raisons de leur errance sont également diverses et variées : si certains ont choisi de leur plein gré ce mode de vie, la majorité a été expulsée ou fuit des conditions de vie encore plus dangereuses. Il peut s'agir de personnes seules ou de familles, de personnes sans emplois mais aussi d'actifs. Il y a de jeunes adolescents perdus, des victimes du SIDA, des malades

¹⁰⁴ Réflexion développée par l'anthropologue Kim Hopper, spécialiste de la pauvreté urbaine à New York.

¹⁰⁵ La journaliste George Will avait choqué l'opinion publique en clamant que les personnes sans abri qui se tenaient en bas des immeubles des bureaux d'affaires étaient responsables du stress et de la souffrance du personnel qui y travaillait.

¹⁰⁶ Krzysztof Wodiczko, *Art public, art critique : Textes, propos et documents*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1995, p. 174.

¹⁰⁷ Plus de trois millions d'américains sans-abri sont des enfants. Les traumatismes liés à la vie dans les rues ont des répercussions terribles dans le développement psychologiques de ces enfants.

mentaux rejetés des foyers, des alcooliques, des toxicomanes, des vétérans de guerre incapables de retrouver un emploi, des personnes en rupture avec les membres de leur famille, etc.

Chacun à des besoins propres, basés sur sa singularité en tant qu'individu. Toutes ces disparités ne permettent pas de faire des personnes sans abri un groupe social homogène et les empêche de se réunir. Leur dénominateur commun est l'absence d'un refuge protégeant leur intégrité physique et leur intimité. Si des organisations¹⁰⁸ d'entraide tentent de faire reconnaître leurs droits, les personnes sans abri restent le plus souvent invisibles. Et comme le souligne le théoricien urbaniste Paul Virilio, « notre monde contemporain bâti sur la domination des images ne laisse aucune place à ceux que nous ne pouvons voir ».

La question du racisme est également à soulever. En effet, des pratiques hypothécaires discriminatoires ont longtemps eu cours aux États-Unis. Cela entraîne une plus grande précarité urbaine chez les familles Noires qui se voient refuser des crédits pour l'achat d'un logement.

De plus, dans les familles monoparentales, de nombreuses femmes seules (célibataires, séparées ou divorcées) peinent à subvenir aux besoins de leur famille. Il est alors plus facile de parler de négligences dont l'origine serait culturelle, plutôt que de remettre en cause un système de protection sociale défaillant.

Le stéréotype des femmes sans-abri, souvent perçues comme des prostituées et/ou des folles instables et droguées, a été largement alimenté par le film *Stone Pillow* (1985) dans lequel Lucille Ball joue une « Bag Lady ». Signifiant littéralement « Femme sac », ce terme anglo-saxon désigne les femmes SDF qui transportent habituellement leurs maigres biens avec elles dans de larges sacs. En 1977, devant De Young Museum de San Francisco, Suzanne Lacy réalise notamment une performance intitulée *The Bag Lady*.

Selon la presse, 30% à 50% seraient atteintes de troubles psychologiques¹⁰⁹. Ils peuvent être à l'origine de leur exclusion sociale, ou, à l'inverse la conséquence des

¹⁰⁸ L'une des plus célèbres est la Coalition For The Homeless, mais nous pouvons également citer ACE Programs for the Homeless, Homeward Bound Community Service et Caucus to House People With AIDS entre autres.

¹⁰⁹ Marc Mennessier, « Près de la moitié des SDF souffre de troubles mentaux », *Le Figaro*, publié le 19/02/2020, [disponible en ligne] <https://sante.lefigaro.fr/actualite/2010/02/19/10058-pres-moitie-sdf-souffrent-troubles->

conditions de vie difficiles dans la rue. Il n'en demeure pas moins qu'une proportion importante de personnes sans abri souffre de maladie mentale. Mairie de New York, justifie ainsi l'« incarcération » de personnes sans logement dans des foyers sociaux en raison de la menace potentielle qu'elles font peser sur la population. De plus, une personne saine d'esprit ne peut théoriquement et logiquement préférer la rue à un lit en intérieur. Le problème est cependant plus complexe que cela.

1.3.4. Une pratique permise par l'espace public

Les œuvres *Homeless Vehicle* et *paraSITE* sont des interventions que nous pouvons qualifier de « relationnelles ». Elles font intervenir directement un public, ici des personnes sans-abri rencontrées par les artistes. Ils créent ensemble ces structures, adaptées en fonction de chacun.

En s'émancipant des institutions culturelles alors perçues comme des « mausolées¹¹⁰ » abritant des œuvres arrachées à la vie, ces artistes s'adressent à une nouvelle audience. En s'inscrivant dans l'espace public, ils souhaitent rendre leurs œuvres accessibles au plus grand nombre. Aucun billet d'entrée n'est à acquitter, aucune intimidation institutionnelle ne s'applique. Les artistes cherchent à s'éloigner de l'élite jugée douteuse pour se rapprocher des publics dits « empêchés ».

Il s'agit ici d'apporter une nuance ; en effet, la « Culture » peut prendre de nombreuses formes et nous tâcherons ici d'évoquer d'avantage l'accès des lieux d'exposition institutionnels comme les musées ou les galeries. En effet, leur fréquentation est largement dominée par un public socio-économiquement privilégié. Ainsi, un cadre s'y rend par exemple deux fois plus qu'un employé et cinq fois plus qu'un ouvrier¹¹¹.

En faisant intervenir des personnes sans abri, invisibles dans les institutions culturelles, les artistes s'adressent directement à cette catégorie sociale délaissée. Leur travail s'adresse aux exclus, ce qui en fait un art consciemment engagé socialement.

mentaux#:~:text=Les%20chiffres%20sont%20terribles%20%3A%2030,d'alcoolisme%20et%20de%20toxicomanie. (consulté le 29/04/2021).

¹¹⁰ Paul Valéry, « Le Problème des musées », *Pièces sur l'art, Œuvres*, Gallimard, Paris, 1960.

¹¹¹ Olivier Donnat, Sylvie Octobre, « La question des publics », *Publics des équipements culturels*, DEPS, 2001, [disponible en ligne] file:///Publics%20des%20%20C3%A9quipements%20culturels_DEPS_2001.pdf (consulté le 26/04/2021).

L'espace public permet de faciliter les échanges sociaux en cherchant à effacer la hiérarchie entre l'artiste et les regardeurs. Il sera le lieu privilégié de l'art participatif des années 1990 jusqu'aux années 2010.

Dans les faits, il est néanmoins plus difficile d'assister à une intervention artistique dans l'espace public car il s'agit le plus souvent d'un événement ponctuel, temporaire. La disparition d'un cadre théorique accompagnant l'œuvre peut entraîner des difficultés de compréhension et de lisibilité pour le public. Cependant, si ce dernier est moins nombreux et parfois plus sceptique, la volonté démocratique de ces artistes est à souligner.

Pour Krzysztof Wodiczko, l'espace public urbain permet une pratique sociale accrue de l'art. La ville est elle-même chargée d'une histoire sociopolitique. L'artiste réalise notamment de nombreuses interventions sur les monuments historiques des centres-villes. Selon Krzysztof Wodiczko : « la ville est la scène et l'enjeu de la démocratie¹¹² ».

Le début de sa carrière est principalement marqué par la projection d'œuvres en extérieur. A cette époque, si le regardeur reste encore éloigné de l'œuvre, Krzysztof Wodiczko présente déjà un goût affirmé pour l'interventionnisme dans l'espace public.

En 1986 à l'Union Square de New-York, il présente *The Homeless Projection: A Proposal for Union Square* (Doc. 47). Il fait des personnes qu'il filme les nouvelles statues silencieuses de la ville, posées immobiles nuit et jour dans le parc.

La même année, il investit la façade du plus grand mémorial destiné aux anciens combattants américains : Allegheny County Memorial Hall (Doc. 48) de Pittsburgh. Il y projette la vision des traumatismes des vétérans sur le monument même qui incarne la bravoure des soldats américains. L'artiste montre ici une double lecture des bâtiments et des récits officiels qui les accompagnent. Il reproduira ce protocole sur des centaines de monuments à travers le monde.

¹¹² Krzysztof Wodiczko in PANSTWOWA GALERIA SZTUKI, "Art of the Public Domain", *Krzysztof Wodiczko: Art of the Public Domain*, Bożena Czubak, Sopot, 2011, p. 16.

II- Intégrer le paysage social de la ville : les atouts et les contraintes de l'espace public

Créer et présenter une œuvre dans un espace n'est jamais dénué de sens dans l'art contextuel. En effet, le rapport à la réalité entretenu par cet art confère une place essentielle à l'espace physique dans lequel se déploie l'œuvre. Exposer dans un musée, un parking, une bibliothèque, une grande surface ou sur les trottoirs ne peut pas être conceptualisé de la même manière.

L'espace public, dont les formes sont multiples, possède des caractéristiques singulières. Il est soumis à des législations spécifiques qui le rendent en réalité bien moins évident pour les artistes, qu'une institution culturelle par exemple qui juridiquement reste au service de la création. La rue est l'un des lieux de l'espace public le plus emblématique de ces contraintes. Archétype de l'espace urbain, la rue est une place privilégiée du débat politique au sens étymologique. Si elle est destinée habituellement au passage, à l'inverse d'un parc ou d'une place par exemple, elle peut être appréhendée comme un espace permanent dont on peut expérimenter les spécificités intrinsèques. Ne parle-t-on pas de « prise de possession de la rue » lorsque des manifestants par exemple se l'approprient ? Car « descendre dans la rue », c'est aller défendre ses idées politiques et montrer son opposition, le plus souvent envers un gouvernement. La rue est un lieu singulier dans l'espace géopolitique de la ville : il est le lieu d'expression le plus emblématique du territoire urbain. Intégrer ce paysage social, c'est affronter le poids idéologique qu'il peut contenir. Aux États-Unis en 1988, vingt ans après mai 1968, les manifestations contre la Guerre du Vietnam ou celles des anti-nucléaires sont encore dans l'esprit de chacun. Les émeutes de Tompkins Square émeuvent l'opinion publique. Lorsque Krzysztof Wodiczko et Martha Rosler présentent leurs œuvres dans les rues de New York à cette époque, ce qui reste alors marginal, ils ne peuvent nier la dimension politique de leur travail. Selon la célèbre théoricienne de l'art engagé Rosalyn Deutsche, “art is social in the first instance. With meaning understood to be geographically, historically, and socially situated, rather than guaranteed and an underlying and stable reality, art may have lost some of the prestige it enjoyed under modernism but it has gained a far greater potent: to participate in the creation of social life. In fact, there was no choice; art is never really outside the city¹¹³”.

¹¹³ « L'art est social en premier lieu. Avec un sens compris comme étant géographiquement, historiquement et socialement situé, plutôt que garanti et une réalité sous-jacente et stable, l'art a peut-être perdu une partie du prestige dont il jouissait sous le modernisme, mais il a acquis un pouvoir bien plus grand: participer à la création de vie sociale. En fait, il n'y avait pas le choix; l'art n'est jamais vraiment en dehors de la ville ». Rosalyn

2.1. La rue, un nouveau lieu d'exposition

2.1.1. Accessibilité sociale

La rue est un lieu de déambulation et de déplacement. Dans la majorité des cas, elle est accessible à tous. Elle est synonyme de « populaire », dans le sens où elle tend à appartenir au peuple. Le philosophe Walter Benjamin considère que la rue est la propriété du collectif¹¹⁴. Ainsi, lorsqu'un artiste investit la rue avec une œuvre, celle-ci sera à la disposition de tous. Elle est exposée au vandalisme qui bien que punissable ne peut être complètement inévitable¹¹⁵. De plus, une œuvre exposée en plein air subit l'agression des intempéries et peut se dégrader. Une œuvre d'art dans l'espace public peut être amenée à disparaître, dans un temps plus ou moins long, à l'inverse d'une œuvre présentée dans un musée qui aura la vocation d'être conservée et restaurée pour rester dans sa forme initiale durablement.

Cette opposition entre la rue et les institutions culturelles se perçoit également dans l'accessibilité physique des œuvres qu'elles présentent. Un billet d'entrée n'est pas nécessaire pour voir l'œuvre. De plus, des lieux tels que les musées ou les galeries intimident de nombreux publics qui par crainte et méconnaissance ne s'y rendent pas. Exposer dans la rue permet idéologiquement à chacun de pouvoir accéder facilement à l'œuvre et toucher ainsi les publics dits « empêchés ». Martha Rosler milite pour cette accessibilité sociale et financière de l'art¹¹⁶ : « Je sais que le monde de l'art ne suffit pas et j'essaie de faire en sorte que mon travail soit accessible au plus grand nombre de gens extérieurs au monde de l'art que je peux atteindre¹¹⁷ ». Il s'agit d'une volonté de « démocratisation » de l'art. Il ne s'agit pas de faire un art plus « facile », plus « grand public » mais d'interpeler le regardeur dans son quotidien et mêler l'art à sa réflexion en lui permettant d'en prendre facilement connaissance. De plus, Martha Rosler refuse de faire de la théorie artistique une mise à distance, qui évincerait les moins connaisseurs. Ce dispositif inclusif a pour but d'éliminer l'élitisme culturel, le plus souvent détenu par les classes dominantes, et d'offrir à tous la possibilité d'atteindre l'œuvre de l'artiste.

Deutsche in Katherine Bussard, *Unfamiliar Streets – The photographs of Richard Avedon, Charles Moore, Martha Rosler, and Philip-Lorca Dicorcia*, Yale University Press, Londres, 2014.

¹¹⁴ Susan Buck-Morss, "The Flâneur, the Sandwichman, and the Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique*, n° 39, Automne, 1986, p. 114.

¹¹⁵ Nous pourrions par exemple citer l'arrachement des œuvres de Street art à leur lieu initial, afin d'être possédées et/ou revendues par la suite.

¹¹⁶ Il ne s'agit pas ici de considérer qu'il y aurait une culture dominante et des sous-cultures. Le terme « art » renvoie dans ce cas présent à l'art institutionnel, tel qu'il peut être présenté dans un musée par exemple.

¹¹⁷ Martha Rosler, "For an Art Against the Mythology of Everyday Life", *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*, The MIT Press, Londres, 2004, p. 8.

L'accessibilité de l'art ne correspond pas nécessairement à la compréhension et à l'approbation de l'œuvre présentée au public. En effet, une plus large audience ne sera pas nécessairement réceptive au propos de l'artiste. Cette réflexion est particulièrement développée dans le livre *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas* (1998) de Nathalie Heinich. L'art social à destination du plus grand nombre s'expose à une plus grande incompréhension du public.

2.1.2. Le trivial comme art

Martha Rosler est principalement connue pour son travail photographique, son installation électronique *Housing is a Human Right* restant une pratique isolée dans l'ensemble de sa carrière. Bien qu'elle emploie une large variété de médiums, la photographie est la seule pratique qu'elle a conservée de ses débuts à aujourd'hui.

Largement influencée par la photographie humaniste et les œuvres de Walker Evans¹¹⁸, elle débute la photographie dans les années 1960. Elle s'intéresse aux lieux urbains vides, sans personnage.

Au milieu des années 1970, elle descend dans les rues populaires de New York pour réaliser ses clichés. Elle trouve ses modèles dans l'un des quartiers les plus pauvres de la ville : la Bowery à Manhattan. Elle photographie les habitants de la rue qui ont des revenus modestes, mais qui ne sont pas nécessairement sans-abri. Elle cherche à témoigner des espaces et des habitants qui composent ce quartier défavorisé. Cela donne lieu à une série de photographies nommées *The Bowery in two inadequate descriptive system* (Doc. 49). Elle s'inspire de l'esthétique du quotidien des cultures populaires et se revendique de la Street photography¹¹⁹. Se rapprochant souvent de la photographie documentaire¹²⁰, ce principe d'archives témoignant de la réalité des conditions de vie des plus pauvres est largement rependu dans la création photographique. Par exemple, Gillian Wearing (Doc. 50), Alcina Horstman (Doc. 51) et Mel Rosenthal (Doc. 52) réalisent à cette même époque des clichés de sans-abri.

¹¹⁸ Célèbre photographe américain ayant réalisé de nombreux clichés documentaires pour la FSA (Farm Security Administration), qui souhaitaient témoigner des conditions de vie des fermiers pendant la Grande dépression. Il est considéré avec Dorothea Lange comme l'une des figures clés de la photographie rurale américaine.

¹¹⁹ Pouvant être traduit par « La photographie de rue », ce terme fait référence à la photographie documentaire et sociale apparue au milieu des années 1950, en partie insufflée par l'École de photographie de New York.

¹²⁰ Nous pouvons citer le récent travail de Myr Muratet sur la pauvreté urbaine dans le nord de Paris. Il réalise une série de clichés des différents moyens mis en place par la ville pour empêcher les SDF de s'installer.

Selon Martha Rosler, la photographie documentaire peut parfois créer un dangereux sentiment d'exclusion, qu'elle nomme "us looking at them"¹²¹. Pour elle, "an encounter through which art audience are left to imagine that the poor or the desperate are happy where they are. God bless'em, is as supportive of the status quo art that leaves them out"¹²². En se plaçant comme observateur et en retrait de la personne photographiée, l'artiste risque de créer une image stérile et biaisée de son sujet. La vision romantique de la bohème du XIX^{ème} siècle laisse à penser que les plus démunis se complaisent dans leur pauvreté, flânant et errant tels des poètes maudits. Depuis tout temps, la pauvreté est un sujet privilégié des Beaux-arts, de la musique, de la littérature, du théâtre ou du cinéma¹²³.

Il s'agit d'un motif récurrent de l'Histoire de l'art. Cependant, l'approche contextuelle qu'offrent Martha Rosler, Krzysztof Wodiczko et Michael Rakowitz dans *Housing is a Human Right*, *Homeless Vehicle* et *paraSITE* est inhabituelle dans le traitement de ce sujet. Quelques artistes tels que Lucy Orta avec la série des *Refuge Wear* au début des années 1990 (Doc. 53) ou Jordi Colomer avec *Anarchitekton* en 2002 (Doc. 54) font partie des rares artistes qui ont également traité le problème du logement sous la forme d'art contextuel. Il est donc notable qu'un glissement s'opère entre les pratiques artistiques qui représentaient la pauvreté urbaine, vers celles qui créent avec les plus démunis en souhaitant les intégrer complètement au processus créatif.

¹²¹ « Nous qui les regardons ».

¹²² « La rencontre à travers laquelle le public d'art imagine que les pauvres ou les désespérés sont heureux là où ils sont. Que Dieu les bénisse, et soit aussi favorable au *statu quo* que l'art qui les exclut ». Martha Rosler, *Decoys and disruptions, selected writings, 1975-2001*, Martha Rosler, The MIT Press, Cambridge (Ma.), 2004, p. 146.

¹²³ Nous pouvons citer dans cette liste non exhaustive : les peintures de Jean-François Millet ou Bartolomé Esteban Murillo ; *Carmen* de George Bizet ou la comédie musicale *Cats* de Thomas Stearns Eliot ; les livres de Charles Dickens ou de John Steinbeck ; les pièces d'Alexandre Ostrovski ou de Samuel Beckett ; les films de Charly Chaplin ou de Sembène Ousmane, etc.

Annexes

Visuels



Document 1 - Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicle*, 1988, matériaux divers, environ 1,45 × 3,25 × 1,07 m, n. c. © Krzysztof Wodiczko



Document 2 - Martha Rosler, *Housing Is a Human Right*, 1989, écran lumineux, 74m², façade de la Times Tower de Times Square, New York © Thenewest



Document 3 - Michael Rakowitz, *paraSITE* (Michael McGee), 1999, sacs en plastique, tubes en polyéthylène, crochets, ruban adhésif, dimensions variables, près de la 9^{ème} Avenue, New York © Michael Rakowitz



Document 4 - Martha Rosler, *Housing Is a Human Right* (détail), 1989, écran lumineux, 74m², façade de la Times Tower de Times Square, New York © Art Gallery of Ontario



Document 5 - Martha Rosler, *Housing Is a Human Right* (détail), 1989, écran lumineux, 74m², façade de la Times Tower de Times Square, New York © Art Gallery of Ontario



Document 6 - Martha Rosler, *Housing Is a Human Right* (détail), 1989, écran lumineux, 74m², façade de la Times Tower de Times Square, New York © Art Gallery of Ontario



Document 7 - Martha Rosler, *Housing Is a Human Right (détail)*, 1989, écran lumineux, 74m², façade de la Times Tower de Times Square, New York © Art Gallery of Ontario



Document 8 - Martha Rosler, *Housing Is a Human Right (détail)*, 1989, écran lumineux, 74m², façade de la Times Tower de Times Square, New York © Art Gallery of Ontario



Document 9 - Martha Rosler, *Housing Is a Human Right (détail)*, 1989, écran lumineux, 74m², façade de la Times Tower de Times Square, New York © Art Gallery of Ontario



Document 10 - Martha Rosler, *Housing Is a Human Right (détail)*, 1989, écran lumineux, 74m², façade de la Times Tower de Times Square, New York © Art Gallery of Ontario



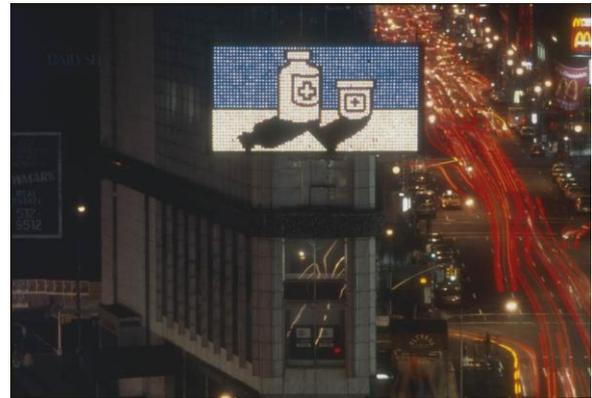
Document 11 - Martha Rosler, *Housing Is a Human Right (détail)*, 1989, écran lumineux, 74m², façade de la Times Tower de Times Square, New York © Art Gallery of Ontario



Document 12 - Martha Rosler, *Housing Is a Human Right (détail)*, 1989, écran lumineux, 74m², façade de la Times Tower de Times Square, New York © Art Gallery of Ontario



Document 13 - Jenny Holzer, *Untitled*, 1982, écran lumineux, 74m², façade de la Times Tower de Times Square, New York © Tate, Londres



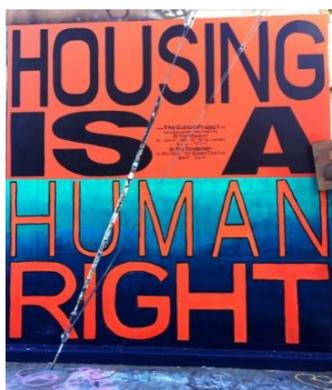
Document 14 - David Wojnarowicz, *Untitled*, 1985, écran lumineux, 74m², façade de la Times Tower de Times Square, New York © Plublicartfund



Document 15 - Alfredo Jaar, *A Logo For America*, 1987, écran lumineux, 74m², façade de la Times Tower de Times Square, New York © Phaidon



Document 16 - Adrian Piper, *Merge*, 1989, écran lumineux, 74m², façade de la Times Tower de Times Square, New York © Plublicartfund



Document 17 - Megan Wilson, Christopher Statton, *Housing Is a Human Right*, 2016, fresque, 3,65 x 5,48 m, Clarion Alley, San Francisco © Megan Wilson



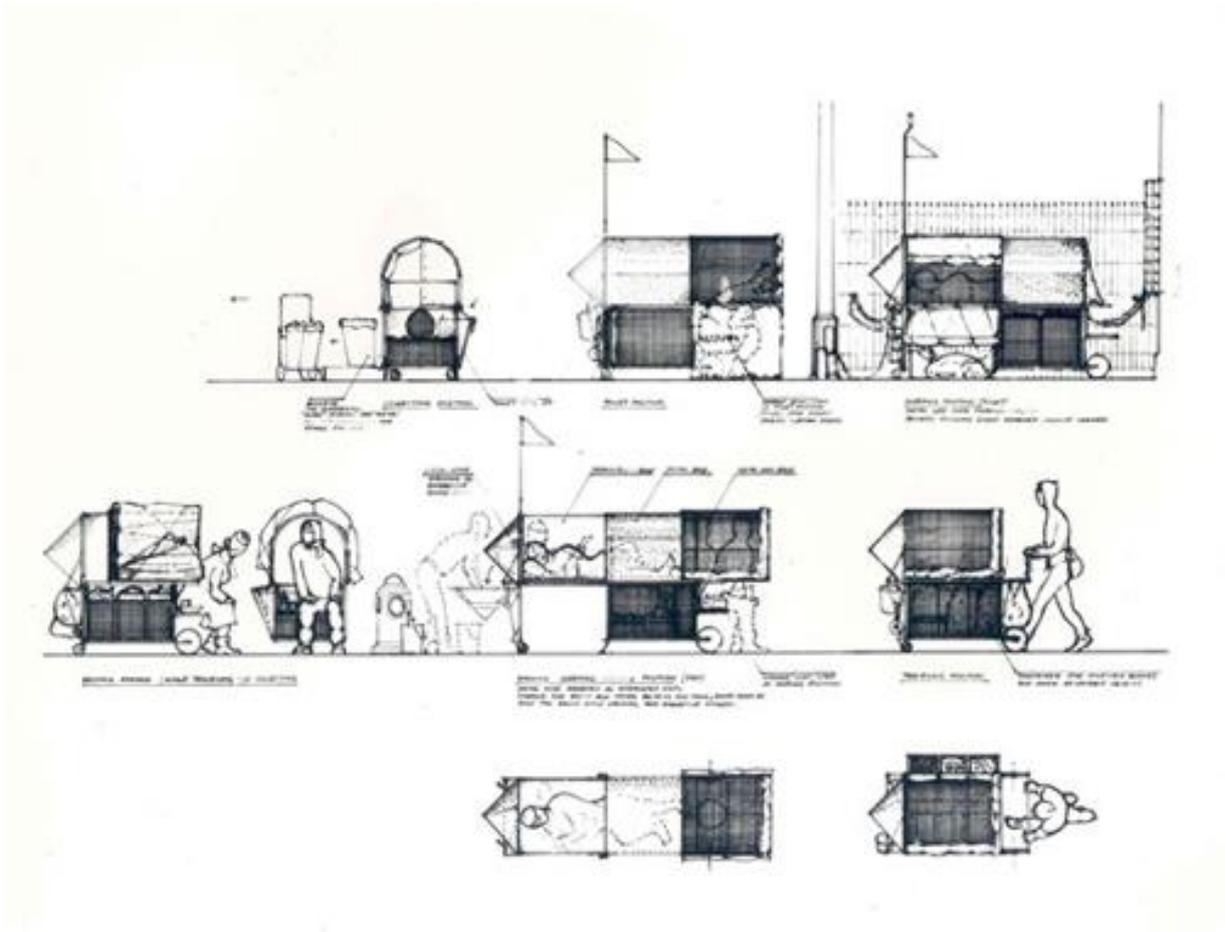
Document 18 - Andres Serrano, *Piss Crist*, 1987, photographie couleur, 1,52 x 1,02 (version montée sur plexiglas), Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles © Galerie Nathalie Obadia



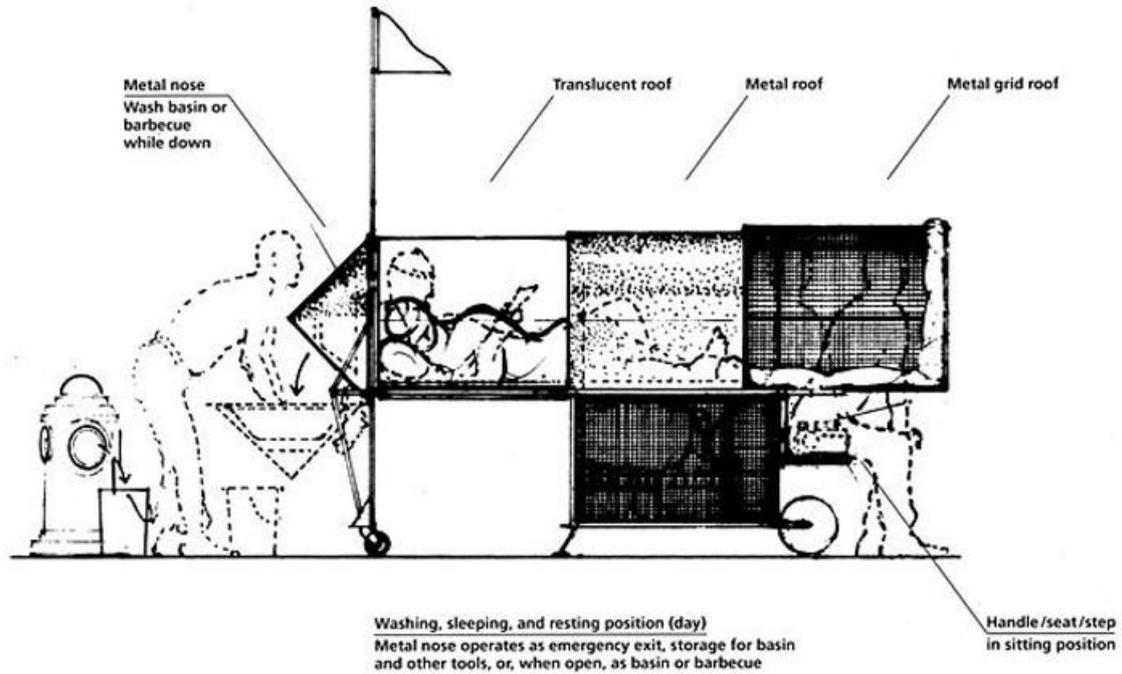
Document 19 - Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicle (détail)*, 1988, matériaux divers, environ 1,45 × 3,25 × 1,07 m, n. c. © Krzysztof Wodiczko



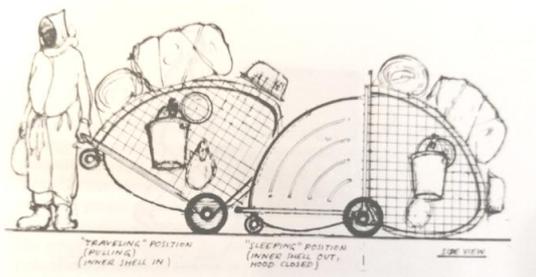
Document 20 - Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicle*, 1988, matériaux divers, environ 1,45 × 3,25 × 1,07 m (1,60 m de long lorsqu'il est déplié), n. c. © Krzysztof Wodiczko



Document 21 - Krzysztof Wodiczko, *Croquis et schéma pour Homeless Vehicle*, 1988-1989, n.c. © Krzysztof Wodiczko



Document 22 - Krzysztof Wodiczko, *Croquis et schéma pour Homeless Vehicle*, 1988-1989, n.c.© Krzysztof Wodiczko



Document 23 - Krzysztof Wodiczko, *Croquis et schéma pour Homeless Vehicle*, 1988-1989, n.c.© Krzysztof Wodiczko



Document 24 - Krzysztof Wodiczko, *War Veteran Vehicle*, 2009, véhicule de guerre, projection, audio, dimensions variables, projeté sur l'immeuble Aromor, Denver © Krzysztof Wodiczko



Document 25 - Francis Alÿs, *Sleepers II*, 2001, dispositifs 35mm couleurs, dimensions variables, Galerie Peter Kilchmann, Zurich © Galerie Peter Kilchmann, Zurich



Document 26 - Michael Rakowitz, *paraSITE (George Livingston)*, 1998, sacs en plastique, tubes en polyéthylène, crochets, ruban adhésif, dimensions variables, Cambridge, Massachusetts © Spatial Agency



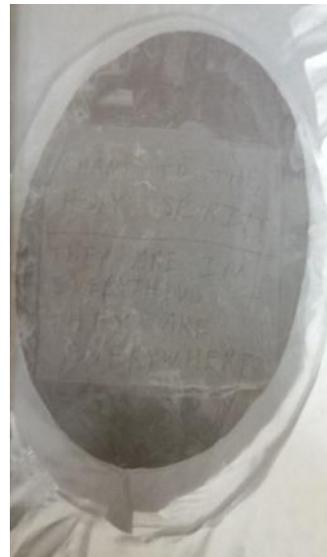
Document 27 - Michael Rakowitz, *paraSITE (George Livingston)*, détail, 1998, sacs en plastique, tubes en polyéthylène, crochets, ruban adhésif, dimensions variables, Cambridge, Massachusetts © Spatial Agency



Document 28 - Michael Rakowitz, *paraSITE (Bill Stone)*, 1998, sacs en plastique, tubes en polyéthylène, crochets, ruban adhésif, dimensions variables, Cambridge, Massachusetts © New Atlas



Document 29 - Michael Rakowitz, *paraSITE (Bill Stone)*, détail, 1998, sacs en plastique, tubes en polyéthylène, crochets, ruban adhésif, dimensions variables, Cambridge, Massachusetts © Michael Rakowitz



Document 30 - Michael Rakowitz, *paraSITE (Bill Stone)*, détail, 1998, sacs en plastique, tubes en polyéthylène, crochets, ruban adhésif, dimensions variables, Cambridge, Massachusetts © Michael Rakowitz



Document 31 - Michael Rakowitz, *paraSITE (Keith Jackson)*, 1998, sacs en plastique, tubes en polyéthylène, crochets, ruban adhésif, dimensions variables, Cambridge, Massachusetts © Michael Rakowitz



Document 32 - Michael Rakowitz, *paraSITE (Freddie Flynn)*, 1998, sacs en plastique, tubes en polyéthylène, crochets, ruban adhésif, dimensions variables, Cambridge, Massachusetts © Michael Rakowitz



Document 33 - George Lucas (réal.), *Scène issue de Star Wars La Menace fantôme*, 1999, capture d'écran du long-métrage © Disney



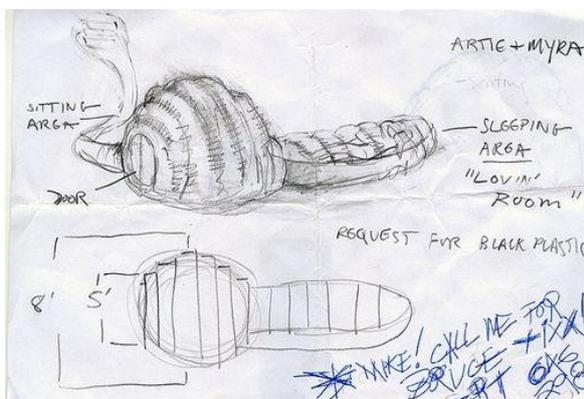
Document 34 - Michael Rakowitz, *paraSITE (Michael McGee)*, installation, 1999, sacs en plastique, tubes en polyéthylène, crochets, ruban adhésif, dimensions variables, près de la 9^{ème} Avenue, New York © Michael Rakowitz



Document 35 - Michael Rakowitz, *paraSITE (Michael McGee)*, installation, 1999, sacs en plastique, tubes en polyéthylène, crochets, ruban adhésif, dimensions variables, près de la 9^{ème} Avenue, New York © Michael Rakowitz



Document 36 - Michael Rakowitz, *paraSITE (Michael McGee)*, rencontre avec un policier, 1999, sacs en plastique, tubes en polyéthylène, crochets, ruban adhésif, dimensions variables, près de la 9^{ème} Avenue, New York © Michael Rakowitz



Document 37 - Michael Rakowitz, *croquis préparatoire pour paraSITE (Artie et Myra)*, 1998, croquis, dimensions variables, près de la 9^{ème} Avenue, New York © Michael Rakowitz



Document 38 - Michael Rakowitz, *photocollage pour paraSITE*, v. 1998, photocollage, dimensions inconnues © Onestarpres



Document 39 - Michael Rakowitz, *paraSITE (Joe Heywood), installation*, 2000, sacs en plastique, tubes en polyéthylène, crochets, ruban adhésif, dimensions variables, Manhattan, New York © Michael Rakowitz



Document 40 - Krzysztof Wodiczko, *Alien Staff, Le bâton de l'étranger*, 1992, performance, Brooklyn, New York © MACBA



Document 41 - Michael Rakowitz, *White man got no dreaming*, 2008, installation, matériaux mixtes, 4,65 x 3,36 x 3,36 m, Art Gallery of New South Wales, Sydney © Michael Rakowitz



Document 42 - Michael Rakowitz, *Enemy Kitchen*, 2003 à aujourd'hui, performance avec un *food truck*, sur la place du Museum of Contemporary Art, Chicago © Nathan Keay



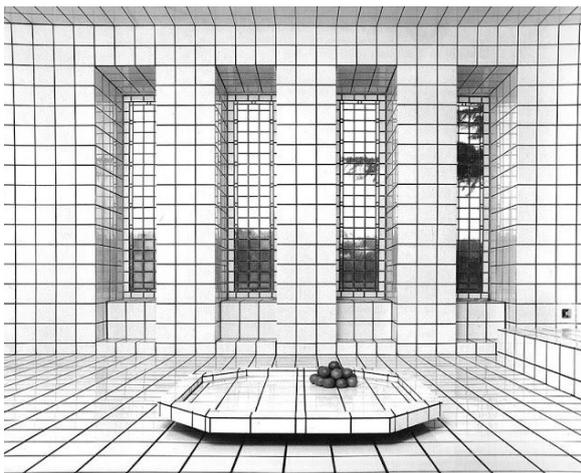
Document 43 - Antonio Gallego, *Les demeures premières*, 1996-1998, affiches sérigraphiées (200 exemplaires), 1,80 x 1,20 m, murs de Paris © Antonio Gallego



Document 44 - Tadashi Kawamata, *Tree Huts*, 2008, 12 cabanes de pins, 2,01 x 2,43 x 2,01 m, Madison Square Park, New York © Artsy



Document 45 - Nils Udo, *Clemson Clay - Nest*, 2005, installation (troncs de pins, terre glaise et bambous), jardins botaniques de Clemson University, Caroline du sud © Dylan Wolfe



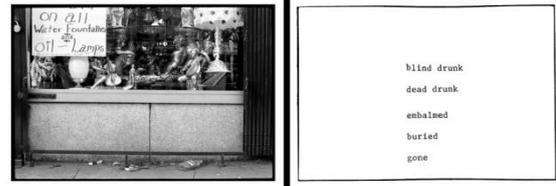
Document 46 - Jean-Pierre Raynaud, *La Maison*, 1969-1993, matériaux mixtes, dimensions variables, La Celle-Saint-Cloud © Artinterview



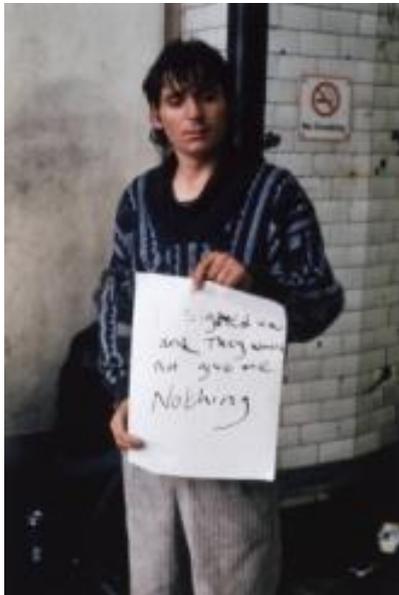
Document 47 - Krzysztof Wodiczko, *The Homeless Projection: A Proposal for Union Square*, 1986, diapositives, projecteur, dimensions variables, Union Square, New York © Nancy Brohaw



Document 48 - Krzysztof Wodiczko, *Public Projection*, 21 novembre 1986, diapositives, projecteur xénon, dimensions variables, Allegheny County Memorial Hall, Pittsburgh © Mattress Factory



Document 49 - Martha Rosler, *The Bowery in two inadequate descriptive system (détail)*, 1974-1975, 24 panneaux encadrés contenant une photographie et une page dactylographiée, Whitney Museum of American Art, New York © Whitney Museum of American Art



Document 50 - Gillian Wearing, *I signed on and they would not give me nothing*, 1992-1993, photographie © Tate



Document 51 - Alcina Horstman, *Members of Homeward Bound Community Services at the City Hall Vigil, Summer 1988*, 1988, photographie argentique © Art journal



Document 52 - Mel Rosenthal, *Wanderer in the Bronx*, n. d., photographie argentique © Catawiki



Document 53 - Lucy Orta, *Refuge Wear*, début des années 1990, polyamide enduit d'aluminium, polaire, poteaux télescopiques en aluminium, lanterne, boussole, sifflet, Paris © Studio Orta



Document 54 - Jordi Colomer, *Anarchitekton*, 2002,
performance (capture vidéo), maquette
d'immeuble, Brasilia © Jordi Colomer

**Document d'artiste 1 : Krzysztof Wodiczko, Daniel, Krzysztof, Oscar et Victor :
Conversations autour d'un Projet de Véhicule pour les sans-abri**

*Conversations extraites de l'ouvrage : WODICZKO, Krzysztof, Art public, art critique :
Textes, propos et documents, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1995, pp. 184
- 191.*

Krzysztof – Ne riez pas, parce que, après ce que vous m'avez dit la dernière fois... J'ai l'impression que cette partie, ce panier où vous mettez les boîtes de conserve n'est pas si réussi que ça, mais le reste...

Oscar – Si, ça va, mon vieux.

Krzysztof – Ce que vous voyez là, c'est la position de conduite. Ce qui veut dire que la coque intérieure, que vous ne voyez pas, est dans la coque extérieure. Vous comprenez, c'est comme une part de fromage, ou un morceau de pizza, et il y en a une autre à l'intérieur, alors pour le moment l'espace est à moitié...

Oscar – Il est vide.

Krzysztof – Non, vous pouvez l'utiliser comme placard pour ranger vos affaires quand vous bougez. Et aussi comme matelas ou comme sac de couchage. Et... c'est la partie qu'il faudrait redessiner, d'après ce que vous m'avez dit.

Oscar – Ici, ce serait le container pour les bouteilles ?

Krzysztof – Oui, et on pourrait ajouter d'autres parties – à l'extérieur – pour y accrocher des sacs ou autre chose. Là, la roue est assez grande, ce qu'on ne trouve pas sur les chariots de supermarché. Il faudrait que les roues soient plus petites si on veut qu'elles...

Oscar – ... soient plus stables.

Krzysztof – Oui, et les roues de devant devront être orientables. Pour que ce soit moins cher, il faudrait qu'elles soient plus petites, pour garder le véhicule d'aplomb.

Oscar – Pour conserver l'équilibre.

Krzysztof – Oui. J'ai déjà rejeté l'idée de la portière supplémentaire, parce que ce serait trop compliqué. Il y aurait assez de place ici, de ce côté, pour une portière, comme ça vous pourriez vraiment entrer par le côté, et alors tout serait protégé de la pluie et de la neige.

Oscar – Oui. Ce serait pas mal.

Krzysztof – Ça, c'est plus court et plus étroit qu'un lit normal, parce qu'on n'a pas besoin de le faire trop grand.

Oscar – C'est vrai. Il faut qu'il ait une taille standard. Si on le fait trop grand, le type qui s'en servira aura un tas de problèmes.

Krzysztof – Tu veux dire à cause du poids ?

Oscar – Pas le poids, mais la police, la circulation, les gens en général.

Krzysztof – Mais plié, c'est la taille minimum, parce que la longueur du lit, celle du véhicule déplié, détermine sa hauteur. Mais c'est aussi une bonne hauteur pour s'asseoir.

Oscar – Exactement. Alors pourquoi tu disais que ça me ferait rire ? Je trouve ton idée très bonne. La taille convient bien, un placard avec un casier à l'intérieur pour ranger ses affaires, son argent, je ne vois pas de mal à ça. Ça n'a pas besoin d'être compliqué, parce qu'on peut le fabriquer pour pas cher. On n'aura pas à s'en faire pour la circulation, la police ne va pas nous embêter à cause de la longueur du véhicule. On peut se faufiler à l'intérieur, s'asseoir, se coucher, garder ses affaires personnelles. La seule complication, c'est qu'il faut que ce soit assez grand pour le ramassage. Le poids minimum qu'on transporte, c'est dix caisses. Il faut que ça puisse contenir, disons, au moins 500 bouteilles et boîtes de conserve...

Krzysztof – 500 ?

Oscar – Dix caisses contiennent 240 bouteilles, si on multiplie par deux, ça fait 480, en gros 500 bouteilles et boîtes de conserve. Le poids vient des bouteilles, pas des boîtes ni du plastiques. Le bon moment pour le ramassage, c'est l'été, quand il y a des fêtes, des défilés, beaucoup d'animation. Il fait beau, les gens boivent dehors – il y a des restaurants, des clubs, et tout ça.

Krzysztof – Alors, tu crois qu'il y aura assez de place ? Quand je regarde ton véhicule, je... Est-ce qu'il faudrait prévoir des espaces séparés pour les bouteilles ?

Oscar – C'est ce que je fais. Je sépare le verre des boîtes de conserve. L'intérêt, c'est que quand j'irai à l'épicerie ou chez le distributeur, là où on me prendra ma marchandise, ce sera plus facile et plus rapide. Il faut trouver la façon la plus simple de décharger, faire enregistrer, prendre son argent et repartir, parce que sitôt qu'on tourne le coin, on trouve une autre boîte de conserve. Je pourrais faire le tour de ce parc trois fois, je trouverais toujours des saloperies. Je ne travaille que dans des petits secteurs bien précis. Je n'ai pas besoin d'aller trop loin. Je peux remplir mon chariot autour du même pâté de maisons.

Krzysztof – Et où tu emportes les boîtes quand c'est plein ? Quel est l'endroit le plus près d'ici, par exemple ?

Oscar – Hou, c'est loin !

Krzysztof – C'est pour ça qu'il te faut 500 boîtes ?

Oscar – Oui, comme ça, ça vaut la peine. Il faut marcher, sortir ce qu'on a ramassé, le mettre dans des cartons, et des fois faire la queue.

En attendant, on peut parler d'une idée que j'ai eue. J'aimerais bien ouvrir un centre de récupération. J'ai pensé à un ou deux trucs pour rendre la vie plus facile à ceux qui ramassent des bouteilles et des boîtes.

Krzysztof – Si tu t'imagines avec ce véhicule à ta disposition, comment tu t'en serviras ?

Oscar – Bon, ça c'est l'avant du véhicule. Ça, ici, c'est l'ouverture par devant, d'accord ? C'est là que je mettrais les bouteilles. On trouve surtout des bouteilles.

Krzysztof – Et tu mettrais les sacs en plastiques par-dessus ?

Oscar – Non. Si possible, le plastique avec les boîtes, mais tu vois, il y a des boîtes de bière, des grandes et des petites, et des boîtes de soda. Il vaut mieux ranger les boîtes de soda ensemble, les grandes boîtes ensemble, les petites ensemble, le verre avec le verre, les bouteilles de bières avec les bouteilles de bière.

Krzysztof – Alors, les sacs en plastique, ça vaut le coup ?

Oscar – Tu parles ! À moins d'avoir un long chemin à faire, comme moi ce soir.

Krzysztof – Et qu'est-ce que tu penses de l'autre partie du véhicule, de l'utiliser comme logement ? Un endroit pour dormir ?

Oscar – C'est à la fois une bonne et une mauvaise idée. Mes marchandises sont au-dessus, et moi dessous. Il faut que je pense aux voleurs.

Krzysztof – Mais tu n'auras pas vendus tes boîtes ?

Oscar – Non, mon vieux, y a pas moyen d'avoir un chariot vide. Une fois qu'on commence à ramasser, on trouve une boîte dans toutes les rues où on passe. Je peux vider tout le chariot, dès qu'il est vide, je trouve une autre boîte. Alors tu crois que je vais la laisser ? Bien sûr que non, je vais la ramasser.

Krzysztof – Alors tu veux avoir tout ça au-dessus de toi ? Ou dessous ?

Oscar – Victor a eu une bonne idée. Si tu pouvais trouver une fermeture hermétique ?

Krzysztof – Tu pourrais prendre une bâche.

Oscar – Non, il faut que ce soit parfaitement étanche.

Krzysztof – Mais on n'a pas besoin de protéger les boîtes de conserve de l'eau.

Oscar – Si, et pour une bonne raison : quand on les emporte au magasin, si elles sont mouillées – il faut aussi penser au temps – on les met dans un carton, il va se déchirer, et là on perd tout ce qu'on a.

Krzysztof – Regardez ce dessin. C’est pour vous donner une idée des proportions. Vous pouvez vous asseoir à l’intérieur, il y a la place pour toute la longueur du corps quand on est assis.

Victor – Pourquoi on s’asseierait ici ?

Krzysztof – Non, pas ici, à l’intérieur.

Victor – Et on pourrait se coucher ?

Krzysztof – Oui, mais si on est couché, on peut avoir envie de s’asseoir.

Victor – Fais un autre dessin. Comme je t’ai déjà dit, le chariot un peu plus haut que ça, dans les soixante centimètres plus long, mets un couvercle là-haut qu’on puisse ouvrir ou fermer, en gardant la place pour qu’on puisse se coucher et se mettre à l’abri du vent et du froid. Si tu te couches ici le toit fermé, personne va te voler ou venir t’embêter.

Krzysztof – Alors tu crois que toutes ces bouteilles et ces boîtes pourront être rangées au-dessus de toi ?

Victor – Disons que si tu le fais haut comme ça, un peu plus long ici et un peu plus large là – on pourra emmagasiner pas mal de boîtes. On peut être dans le parc, y dormir, et ce sera fermé par un toit.

Krzysztof – Mais tu comprends, il ne pourra pas être aussi long que celui-ci, parce que s’il est de la longueur du corps, le véhicule sera trop long. J’ai déjà fait des dessins comme ce que tu proposes, mais je ne les ai pas gardés parce que ça paraissait trop long pour être manœuvré en ville, et, comme Oscar l’a dit, ça risquait de déplaire à la police et d’être trop encombrant dans la circulation.

Victor – Ça ne fait rien. On ne parle pas de construire une voiture, quand même.

Krzysztof – Mais pour lui... tu vois, maintenant, il y a deux façons de voir les choses. Lui, ce qui l’intéresse, c’est la partie ramassage, tandis que toi, ce qui compte, c’est de pouvoir y dormir. Mais on peut toujours combiner la partie pour les bouteilles et les boîtes avec la partie pour dormir en dessous. Ce qu’il dit, c’est qu’on n’a pas besoin de toute la longueur du corps, parce qu’on peut dormir les jambes pliées. Ce qui veut dire que ça pourrait être plus court, et la partie rangement serait au-dessus, fermée par un toit en plastique.

Oscar – Oui, ça nous protégerait du vent, mais aussi des voleurs. Ce qui compte, c’est de penser que quand tu seras là-dessous, quelqu’un peut venir t’attaquer.

Krzysztof – Je vais vous montrer un autre dessin. Tu te rappelles, tu as parlé d’un véhicule...

Daniel – Ouais, celui des postes.

Krzysztof – Tu crois que c’est assez grand pour ramasser des boîtes et des bouteilles ?

Daniel – Bien sûr. Au lieu de porter ces sacs au supermarché, le magasin devrait prévoir un endroit où on irait avec le chariot postal, parce que les bouteilles sont trop lourdes pour les sacs, alors on pourrait les mettre dans le chariot.

Krzysztof – Mon idée, c'est de combiner le ramassage et le rangement avec un endroit pour dormir.

Daniel – Oui, mais c'est trop petit pour y coucher un être humain, et c'est bien aussi si on y dort sans les bouteilles, parce que c'est plus protégé du vent.

Krzysztof – Tu comprends, je dessine ce véhicule pour le produire, et organiser un atelier avec ceux que ça intéresse, comme peut-être Oscar et toi. On pourrait commencer à les fabriquer à l'automne ou au printemps, ou n'importe quand.

Daniel – Oh, quand tu seras prêt, mon vieux, tu me préviens. Je ferai de mon mieux, du moment que tu as les roues.

Krzysztof – Et le problème de la température ? C'est quoi, le meilleur matériau à utiliser ?

Daniel – De l'isolant, comme du coton ou du bois et de l'aluminium.

Krzysztof – Tous ces panneaux plies autour du chariot pourraient former une sorte de petite construction au sommet. Oscar m'a dit qu'on n'a pas besoin de toute la longueur du corps, parce qu'on peut plier un peu les jambes en dormant.

Daniel – Y en a qui sont pas bien comme ça, alors faut le construire de la longueur d'un homme.

Krzysztof – Ça signifie qu'il faudra le déplier un peu pour avoir plus de place... Alors tu proposes une isolation spéciale, en se servant de deux feuilles d'aluminium et peut-être quelque chose entre les deux ?

Daniel – On appelle ça de l'isolation expansée, et c'est très bien parce que ça protège du vent.

Krzysztof – Alors tu penses qu'avec ça vous pourrez survivre la plus grande partie...

Daniel – On survivra, mais il va falloir s'attacher, il faudra avoir une chaîne et un cadenas. Comme ça, si le vent est trop fort, on ne pourra pas être emporté.

Krzysztof – Vous l'attacherez à une grille ou autre chose ?

Daniel – Oui, une grille ou un poteau, tu vois, parce qu'autrement badaboum, et c'est pas bien.

Krzysztof – Donc, il faudra que j'allonge cette partie. Mais je ne peux pas faire ce chariot de la longueur d'un corps humain, ce serait trop long.

Daniel – C'est ce que j'essaie de te dire. Si tu le fais de cette taille, ça va, un homme peut s'y caser, mais tu sais, il faudra que ce soit au-dessus, pour qu'il puisse s'allonger.

Krzysztof – Mais une personne est quand même plus longue que ça, alors vous pourrez plier un peu les jambes.

Daniel – Oui, d'accord, et tenir à l'intérieur, je l'ai fait aussi. Mais je te dis que d'autres gens ne dorment pas comme ça.

Krzysztof – Alors, il faudra des parties à déplier pour compenser la différence.

Daniel – Tu pourrais agrandir celle-ci un petit peu.

Krzysztof – Oui, je vais faire ça, c'est une bonne idée. Et pour le fond, quel serait le meilleur matériau ?

Daniel – Du contreplaqué, comme ça quand on y mettra les cartons de bouteilles, ils ne vont pas glisser dans tous les sens.

Krzysztof – Mais si on remplace cette toile par du contre-plaqué, ce sera beaucoup plus lourd.

Daniel – Le problème, c'est qu'on ne peut pas encore l'alourdir, parce que si on construit un chariot trop lourd à pousser, qui c'est qui va le faire ?

Krzysztof – Tu as parlé de la fibre de verre pour le toit ?

Daniel – Tu sais pourquoi ? Parce que par le toit... on a envie de voir.

Krzysztof – Mais un petit trou suffirait.

Daniel – Ça dépend pour qui. Qu'est-ce que tu choisirais, toi ?

Krzysztof – Je ne vis pas dans la rue.

Daniel – Mais moi oui. Je sais ce que c'est. Tu as déjà vu ces voiturettes de marchands de glace ? C'est un grand machin tout en verre. Comme ça, les gens voient ce qu'ils achètent, vanille, chocolat...

Krzysztof – Mais tu n'es pas du chocolat, tu es une personne. Tu as peut-être besoin d'intimité.

Daniel – Mais je te dis qu'en haut ils mettent du verre. Et pour soi, pour sa sécurité, pour dormir.

Krzysztof – Tu veux dire qu'il vaut mieux être visible, montrer que tu es là, plutôt que te cacher ?

Daniel – Oui, que tu es là, parce que si quelqu'un venait et retournerait ton chariot ? Au moins, tu pourrais le voir. Il faut penser à ça aussi, parce qu'il y a un tas de fumiers, de détraqués dans la rue.

Krzysztof – Et si le soir on mettait un signal lumineux, pour montrer que tu es là aux camions des poubelles ?

Daniel – Ouais, ils seraient capables de te ramasser et de te jeter dans la benne...

Krzysztof – Oui, d'accord. Ça, c'est très utile.

Daniel – Tu vois, je t’ai donné de un tas de bonnes idées.

Document d'artiste 2 : Entretien entre Carolyn Christov-Bakargiev et Michael Rakowitz

Entretien issu de Carolyn Christov-Bakargiev, Michael Rakowitz: Circumventions, Dena Foundation for Contemporary Art, Paris, 2003, pp. 3-8.

Traduction personnelle.

Carolyn Christov-Bakargiev: Comment avez-vous décidé de faire les «abris» à New York, et pouvez-vous décrire ce projet?

Michael Rakowitz : *paraSITE* est un projet en cours qui consiste en la construction et la distribution d'abris gonflables sur mesure pour les sans-abri qui se fixent aux orifices de ventilation extérieurs des bâtiments. L'air chaud évacué par le système CVC (chauffage, ventilation, climatisation) du bâtiment gonfle et chauffe simultanément les structures à double membrane.

Le projet a été inspiré par les recherches que j'avais effectuées dans le cadre d'une résidence d'architecture d'un mois en Jordanie, en janvier 1997. Pendant mon séjour, je m'étais concentré sur les tentes et l'équipement des Bédouins. Comme un désert nomade via une sorte d'aérodynamisme : les réseaux de pôles rigides qui ancrent et soutiennent la peau de tissu de la tente sont souvent positionnés à des angles spécifiques pour que la tente ne s'effondre pas. Le vent est également utilisé comme agent gonflant, permettant la circulation de l'air à l'intérieur des tentes et le refroidissement pendant la nuit.

De retour à Cambridge, dans le Massachusetts, où j'étais étudiant diplômé, j'ai reconnu un autre exemple de nomadisme dans les rues : les nomades urbains ou les sans-abri. Mais là où les Bédouins étaient nomades par tradition, les sans-abri étaient nomades par conséquence. En descendant Tremont Avenue cet hiver-là, j'ai remarqué un sans-abri qui dormait juste sous le ventilateur d'extraction au niveau de la rue du système de CVC d'un immeuble. C'était un autre type de vent, un vent, qui était gaspillé par la ville, un sous-produit d'un système de confort, recyclé.

Les quinze premiers prototypes ont été construits sur mesure pour un groupe d'hommes sans-abri à Boston et Cambridge en 1998. En décembre 1999, j'ai produit mon premier prototype à

New York en tant que continuum du groupe initial d'abris que j'ai construit et distribué. Chaque ville offre un ensemble différent de circonstances pour les sans-abri, et chaque personne sans-abri apporte des besoins et des désirs différents à la conception des abris.

À New York, le projet a pris une nouvelle vie en conjonction avec la promulgation en novembre 1999 par le maire de l'époque Rudolph Giuliani des lois anti-sans-abri et anti-tente de la ville. Ce n'était pas intentionnel, car j'avais toujours conçu et construit les abris. L'article auquel vous faites référence dans votre question avait positionné de façon intéressante le projet comme une agitation visant la politique de Giuliani, alors que lui, peut-être sans le savoir, avait en train de faire appliquer ces politiques, agité la relation normalement apathique de la ville avec les sans-abri en une relation de soutien et de solidarité.

Carolyn Christov-Bakargiev : La plupart des gens en dehors de New York ne comprendront pas ce qu'étaient ces lois anti-sans-abri. Pouvez-vous résumer?

Michael Rakowitz : En novembre 1999, à New York, Nicole Barrett, une employée de bureau de vingt-sept ans, a été attaquée par un homme brandissant une brique. Elle a été hospitalisée pendant environ deux semaines, période pendant laquelle un suspect a été appréhendé : un sans-abri. Réagissant à l'indignation du public face à cet événement, Giuliani a activé un ensemble de lois existantes dans la charte de la ville qui stipule que si une personne sans-abri dormait ou était assise à l'extérieur sur la propriété de la ville et refuse d'être relogée par les forces de l'ordre dans un refuge municipal, ils peuvent être arrêtés et placés en prison. Cependant, les sans-abri résistent souvent à être emmenés dans ces refuges, car ils peuvent être les endroits les plus dangereux pour dormir. Habituellement dotés d'un garde de sécurité et d'un travailleur social, les abris hébergent jusqu'à quatre-vingt-quatre personnes par nuit, ce qui permet une incidence plus élevée d'attaques de l'ordre des vols, des viols et des coups de couteau. Pour ces raisons, de nombreux sans-abri choisissent de tenter leur chance et survivent seuls dans les rues de la ville. Tout au long de l'hiver 1999-2000, le service de police de New York a reçu l'ordre de faire appliquer ces lois. Il est devenu un facteur de polarisation dans la ville, opposant les défenseurs des sans-abri au gouvernement de la ville, permettant ainsi un discours public autour d'une question rarement donnée à une telle plateforme.

Les lois anti-tente ont été évoquées par le porte-parole du département de police de New York, le détective Walter Burnes, dans l'article de décembre 1999 du New York Times. La loi stipule que toute structure, en forme de dôme ou autre, située à plus de 3,5 pieds (1 mètre) au-dessus du sol et capable de loger quelqu'un à l'intérieur, est considérée comme un camping illégal. Compte tenu de l'incidence du sans-abrisme à New York, ces lois visent clairement à anticiper la possibilité de «villes-tentes» et à empêcher une appropriation de l'espace «public».

En réponse à l'ordonnance concernant la hauteur, un sans-abri, Michael McGee, a soulevé la question de ce qui se passerait si son abri était plus court que le maximum de 3,5 pieds, contestant ainsi les efforts défensifs de la ville et contournant la loi.

Carolyn Christov-Bakargiev : Quelqu'un m'a demandé comment vous utilisiez vos abris en été, alors que l'air chaud les rendait trop chauds. J'ai dit que les sans-abri n'en avaient pas besoin en été. Avez-vous une autre réponse?

Michael Rakowitz : C'est vrai, les sans-abri n'ont pas autant de préoccupations liées au climat en été. L'air plus chaud et le temps agréable signalent un changement dans les types d'espaces que les sans-abri conviennent à leur propre usage, comme les parcs publics ou les berges. *paraSITE* est strictement un appareil pour temps froid. En hiver, les guichets automatiques chauffés situés dans les vestibules des banques, des wagons de métro, des stations de métro et de train, ainsi que les arcades intérieures des immeubles d'entreprise sont les espaces privilégiés. Mais la sévérité des lois instituées en 1999 a affecté l'accessibilité de ces lieux : le MTA¹²⁴ a reçu l'ordre d'éteindre le chauffage dans les métros et les stations à 2 heures du matin.

Carolyn Christov-Bakargiev : Quelle est l'importance du fait que les refuges soient faits sur mesure pour chaque personne sans-abri, en fonction des besoins et des habitudes spécifiques?

Michael Rakowitz : Les abris sont produits d'une manière qui s'appuie sur les expériences et les besoins personnels de chaque utilisateur sans-abri pour parler des circonstances très

¹²⁴ La Metropolitan Transportation Authority est une entreprise des gestions des transports publics new-yorkais.

spécifiques qui restent souvent invisibles lors de la conception selon des sections transversales ou des informations statistiques générales. La question du sans-abrisme a des proportions mondiales et il est insensé de penser qu'une seule proposition résoudra tous les problèmes associés à ce problème. Il existe de nombreux types de sans-abri : les malades mentaux, les chimiquement dépendants, ceux qui n'ont pas les moyens de se loger, les hommes, les femmes, les familles, même ceux qui préfèrent ce mode de vie. Chaque groupe de sans-abri a des besoins subjectifs basés sur les circonstances et l'emplacement. *paraSITE* ne fait pas référence aux manuels de statistiques. Cette intervention ne doit pas non plus être associée aux diverses tentatives municipales de résolution du problème des sans-abri. C'est un projet façonné par mon interaction en tant que citoyen et artiste avec des personnes individuelles qui vivent dans la rue.

Quand j'ai rencontré un groupe d'hommes sans-abri pour leur montrer mon premier prototype, je travaillais avec des sacs poubelles en plastique noir comme membrane gonflable. Alors qu'ils appuyaient le projet en tant qu'intervention, ils ont fait des observations critiques. Bill Stone a noté que les sans-abri ne voudraient jamais vivre dans des sacs poubelles noirs parce qu'ils n'ont pas de problèmes de confidentialité, ils ont des problèmes de sécurité. Ils veulent voir des attaquants potentiels et ils veulent être vus. De plus, « les sans-abri sont déjà invisibles pour le public. Cela nous rendra plus visibles, et la visibilité est une sorte d'égalité ». En tant qu'artiste qui n'avait jamais expérimenté leur style de vie, il m'était impossible de concevoir de manière significative sans l'apport individuel de leurs voix. Ici, donc, «les sans-abri» ne sont plus une entité sans nom et sans visage qui recule à la périphérie de notre vision. Voici Bill, George, Freddy, Joe, Michael, DeRon, Bruce, Monica *et al.*

Sur un plan plus historique de l'art, *paraSITE* peut être considéré comme une extension du portrait, chaque abri agissant comme un portrait de son propriétaire/habitant. En fonction de la production artistique, la création de portraits n'était largement assurée que par l'aristocratie. Ce projet inverse essentiellement cette relation, ce qui permet aux besoins personnels et à l'identité de la personne sans domicile d'être des facteurs critiques dans la conception et l'aspect général des abris.

Carolyn Christov-Bakargiev : Votre travail était dans la Triennale du Design au Cooper-Hewitt National Design Museum à New York l'année dernière. Votre œuvre est-

elle un art ou un design? Comment distinguez-vous les deux domaines - si oui, comment?

Michael Rakowitz: J'ai toujours défini mon travail comme un art qui utilise le design comme médium. En tant qu'artiste, je n'ai pas à assumer les responsabilités du designer en tant que solutionneur de problèmes. Site de travail en particulier, je considère le design comme un site prêt à l'emploi qui s'accompagne de certaines attentes et croyances sur la façon dont un objet ou un système est censé être utilisé et comment il est censé fonctionner. Lorsqu'un détour ou une perturbation se produit dans ce système, les gens commencent à y prêter attention. Au cours de la triennale, *paraSITE* a été conçu comme une œuvre d'art qui utilise l'air comme médium changé et qui interroge les problèmes en créant d'autres problèmes ou en posant des questions. Le contexte de l'exposition est fascinant: combien absurde de trouver du travail dans une enquête qui reconnaît également les mérites d'un téléphone portable Nokia en or 14 carats. Une telle juxtaposition pose cependant des questions troublantes sur une pratique dans laquelle un objet de luxe est produit alors qu'un problème au niveau de la crise mondiale reste non résolu.

paraSITE fonctionne à un niveau utilitaire, mais il est dangereux de l'appeler conception acceptable. C'est absolument inacceptable dans la mesure où cela prolonge la vie dans la rue. Une conception acceptable impliquerait une réévaluation radicale des initiatives de logement abordable et des programmes sociaux et des institutions en place pour faire face à la crise des sans-abri. Mais de cette manière, *paraSITE* met en évidence des circonstances inacceptables qui n'ont pas reçu une attention adéquate de la part des concepteurs.

Document d'artiste 3 : Tuto de création d'un *paraSITE* par Michael Rakowitz

Tuto issu de Michael Rakowitz, paraSITE instructions, 2018, [disponible en ligne] https://static1.squarespace.com/static/5379b2d2e4b04b1ccb96e13/t/5f384071dd13385c2b1dc179/1597522038496/paraSITE_instructions.pdf. (consulté le 05/02/2021).

paraSITE



How to build an inflatable shelter that attaches to the exhaust vent of a building's heating system, thereby creating warmth and space in winter.

Designed by Michael Rakowitz.

Materials: 20 garbage bags (1 with drawstring), roll of duct tape or weather-proof packing tape, plastic tarp, thin gage electrical wire, scissors.



Cut the tops and bottoms off ten garbage bags so that they're straight and open on both ends. (In the images, these bags are white.) Arrange in two rows of five each, cut end to cut end, and tape across. Do this bag after bag, creating two long plastic tubes. Be sure to tape both sides.



Cut six more bags in the same fashion and make three two-bag tubes. (In the images, these bags are gray.) Tape the sides of these tubes to one another to form a grid. Lay the grid between the two white tubes.



Cut the inside edges of the white tubes from top to bottom. Tape the newly cut edges of the white tubes to the open edges of the grid. Also tape closed one edge of each white tube.



Make the extension tube by again cutting off the bottoms of garbage bags and taping the open ends together. More bags means a lengthier tube. Attach to the open end of one of the white tubes. Tape shut the open end of the other white tube.



Use a drawstring garbage bag to create the vent attachment. Most bags have two places to pull the string out; cut two more. At each of these four points loop hooks made from foot-long pieces of thin gage wire.



Unfold the plastic drop cloth and mark the desired floor space for the shelter. Cut accordingly. Tape the edges, lengthwise, to the white tubes. Turn the shelter over and it is ready to be inflated.



Check the seams for leaks. Any and all holes can be repaired with tape. If more privacy is desired, doors can be added using breathable fabric. The shelter will be warm enough regardless, and the double-membrane structure guards against contact with re-circulated air.

To use, find a suitable exterior heating vent and attach shelter using hooks.

IMPORTANT: Sleep with head at front or back of shelter. In the event of collapse, these areas will be the last to fall, are open to the outside, and the inhabitant will continue breathing free from obstruction.

Bibliographie

Théorie de l'art

ADORNO, Theodor W., *L'art et les arts*, Desclée de Brouwer, Paris, 2002 (première édition en 1996 dans la revue *Pratiques* n°2).

AMAND, Amélie, « La voix des origines, Barthélémy Toguou », *L'œil*, n°743, mai 2021, Éditions Artclair, p. 8.

AMAR, Sylvie, ARMLEDER, John, BAZIN, Jérôme, *Faire art comme on fait société, Les nouveaux commanditaires*, Les presses du réel, Dijon, 2013.

ARDENNE, Paul, *Un art contextuel*, Flammarion, Paris, 2002.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966.

BROWN, Norman Oliver, *Love's Body*, Edition Denoël, Paris, 1966.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Paris, 1998.

CHARRIER, Lucie, *Cabane ! Dossier thématique : la cabane, l'abri, l'architecture dans l'art contemporain*, 2015, Frac des Pays de la Loire, (disponible en ligne) http://fracdespaysdela-loire.com/public/pdf/peda_cabane_bassedef.pdf (consulté le 29/05/2021).

DEUTSCHE, Rosalyn, *Evictions: art and spatial politics*, The MIT Press, Cambridge (Ma.), 1996.

DOLFI AGOSTINI, Sara, ALYS, Francis, "I'm alone rider", *KLAST*, publié le 16/11/2014, [disponible en ligne] <https://www.klatmagazine.com/en/art-en/francis-aly/66046> (consulté le 11/11/2020).

DOMINO, Christophe, *À ciel ouvert : l'art contemporain à l'échelle du paysage*, Scala, Paris, 2005.

DONNAT, Olivier, OCTOBRE, Sylvie, « La question des publics », *Publics des équipements culturels*, DEPS, 2001, [disponible en ligne] file:///C:/Users/heloi/Downloads/Publics%20des%20%C3%A9quipements%20culturels_DEPS_2001.pdf (consulté le 26/04/2021).

FOUCAULT, Michel, « Les intellectuels et le pouvoir », *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1972.

KAUFMANN, Pierre, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, Paris, 1969.

KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and locational indentity*, The MIT Press, Cambridge (Ma.), 2002.

LARRÈRE, Catherine, FRESSARD, Olivier, SCHMID, Lucile, *L'écologie est politique*, Les petits matins, Paris, 2013.

LEJEUNE Anaël, MIGNON Olivier, PIRENNE Raphaël (eds.), *French Theory and American Art*, Sternberg Press, Bruxelles, 2013.

LEMOINE, Stéphane, OUARDI, Samira, *Artivisme : Art, action, politique et résistance culturelle*, Éditions Alternatives, Paris, 2010.

MARCHART, Olivier, *Conflictual Aesthetics: Artistic, Activism and the Public Sphere*, Sternberg Press, Berlin, 2019.

MICHALOPOULOS, Dimitris, « La cabane de Phébus », *Science et Foi*, n° 123, Avril 2017, (disponible en ligne) https://www.academia.edu/37585778/La_cabane_de_Ph%C3%A9bus (consulté le 24/03/2021).

RASPAIL, Thierry (dir.), *L'art contemporain : champs artistiques, critères, réception, Actes du colloque l'Art sur la Place*, L'Harmattan, Paris, 2000.

RENARD, Thomas, « Le mythe de la cabane ou l'origine primitive de l'architecture », *303 arts, recherches, créations*, n° 141, Mai 2016.

ROUNTHWAITE, Adair, *Asking the Audience: participatory Art in 1980s New York*, University of Minnesota Press, Londres, 2017.

SCHAFHAUSEN, Nicolaus, *Non places*, Lukas & Sternberg, New York, 2002.

ŚWIDZIŃSKI, Jan, « L'art comme art contextuel », *Inter*, n° 68, 1997 (version originale datant de 1976), pp. 46-50, [disponible en ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/1997-n68-inter1104313/46357ac.pdf> (consulté le 18/03/2021).

VALÉRY, Paul, « Le Problème des musées », *Pièces sur l'art, Œuvres*, Gallimard, Paris, 1960.

Contexte géopolitique, artistique et social

AULT, Julie, WALLIS, Brian, WEEMS, Marianne, YENAWINE, Philip, *Art matters: how the culture wars changed America*, New York University, New York, 1999.

CHESNOT, Christian, « George Washington, Richard Nixon, Ronald Reagan : du roi dollar à la dette abyssale », *France culture*, publié le 01/08/2020, [disponible en ligne] <https://www.franceculture.fr/economie/george-washington-richard-nixon-ronald-reagan-du-roi-dollar-a-la-dette-abyssale> (consulté le 03/03/2021).

DIRKS, Yutaka, “Housing is a human right”, *This*, publié le 20/08/2014, [disponible en ligne] <https://this.org/2014/08/20/housing-is-a-human-right/> (consulté le 11/03/2021).

FAIREY, Shepard, *The Future is Unwritten X Fondation Robert Rauschenberg*, publié le 11/11/2011, [disponible en ligne] <https://obeygiant.com/the-future-is-unwritten-x-robert-rauschenberg-foundation/#:~:text=The%20Future%20Is%20Unwritten%20was,Artist%20as%20Activist%20print%20project.&text=Together%20the%20Foundation%20and%20the,year's%20Artist%20as%20Activist.> (consulté le 05/01/2021).

GILDERMAN, Gregory, “Mayor Ed Koch on the Tompkins Square Park Police Riot of 1988”, *The Daily Beast*, publié le 30/11/2010, [disponible en ligne] https://www.youtube.com/watch?v=nR_cbK7Gz1w (consulté le 12/01/2021).

GLASS, Jessica, “Tompkins Square Park: Operation Class War on the Lower East Side”, *Paper Tiger Television*, 1992 (publié sur le site internet en 2017), [disponible en ligne] <https://vimeo.com/187595105> (consulté le 12/01/2021).

KAISER, Philipp, MENDES BÜRGI, Bernhard, *Flashback – Eine Revision der Kunst der 80^{er} Jahre*, Kunstmuseum Basel, Bâle, 2005.

KROPOTKINE, Pierre, *L'Entraide, un facteur de l'évolution*, Aden, Bruxelles, 2009 (première édition en 1902).

LE FIGARO, « USA : le taux de chômage tombe à 4,1% », *Le Figaro Économie*, publié le 03/11/2017, [disponible en ligne] <https://www.lefigaro.fr/flash-eco/2017/11/03/97002-20171103FILWWW00166-usa-le-taux-de-chomage-tombe-a-41.php> (consulté le 15/03/2021).

LÉGIFRANCE, « Loi n° 90-449 du 31 mai 1990 visant à la mise en œuvre du droit au logement (1) », *LÉGIFRANCE*, publié le 01/01/2021, [disponible en ligne] https://www.legifrance.gouv.fr/loda/article_lc/LEGIARTI000006351260 (consulté le 27/04/2021).

McKINLEY, James, “City Moves To Clean Up Tompkins Sq. After Raid”, *The New York Times*, publié le 07/07/1989 (version imprimée), [disponible en ligne] <https://www.nytimes.com/1989/07/07/nyregion/city-moves-to-clean-up-tompkins-sq-after-raid.html> (consulté le 18/04/2021).

Marc Mennessier, « Près de la moitié des SDF souffre de troubles mentaux », *Le Figaro*, publié le 19/02/2020, [disponible en ligne] <https://sante.lefigaro.fr/actualite/2010/02/19/10058-pres-moitie-sdf-souffrent-troubles-mentaux#:~:text=Les%20chiffres%20sont%20terribles%20%3A%2030,d'alcoolisme%20et%20de%20toxicomanie.> (consulté le 29/04/2021).

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, *New York, ailleurs et autrement : Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Allan McCollum, Richard Prince, Martha Rosler, James Welling*, ARC, Alençon, 1985.

LAT ARCHIVES, "Reagan Says Some Homeless Sleep on Grates From", *Los Angeles Times*, publié le 23/12/1988 (version imprimée), [disponible en ligne] <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1988-12-23-mn-549-story.html> (consulté le 15/03/2021).

MARCUSE, Peter, "Wohnen in New York: Segregation und fortgeschrittene Obdachlosigkeit in einer viergeteilten Stadt", *New York: Strukturen einer Metropole*, Columbia University, New York, 1997.

NATIONS UNIES, « Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels », *Nations Unies Droits de l'Homme Haut-Commissariat*, publié le 03/01/1976 (entrée en vigueur), [disponible en ligne] <https://www.ohchr.org/fr/professionalinterest/pages/cesr.aspx#:~:text=Article%2011&text=Les%20Etats%20parties%20au%20pr%C3%A9sent%20Pacte%20reconnaissent%20le%20droit%20de,de%20ses%20conditions%20d'existence.> (consulté le 24/03/2021).

NYC, "Mayor de Blasio Announces Plan That Will End Long-Term Street Homelessness in New York City", NYC, publié le 17/12/2019, [disponible en ligne] <https://www1.nyc.gov/office-of-the-mayor/news/622-19/mayor-de-blasio-plan-will-end-long-term-street-homelessness-new-york-city#/0> (consulté le 11/03/2021).

PITT, David, "P.B.A. Leader Assails Report On Tompkins Square Melee", *The New York Times*, publié le 21/04/1989 (version imprimée), [disponible en ligne] <https://www.nytimes.com/1989/04/21/nyregion/pba-leader-assails-report-on-tompkins-square-melee.html> (consulté le 18/04/2021).

PIROLLO, Fabien, « Le nombre de sans-abri à New-York atteint des records », *Economie Matin*, publié le 01/11/2015, [disponible en ligne] <http://www.economiamatin.fr/news-new-york-sans-abris-nombre-augmentation> (consulté le 12/01/2021).

SANS, Jérôme, *Refuge Wear*, Éditions Jean Michel Place, Paris, 1996.

SELLIN, Corentin, SINTES, Fabienne, « Ronald Reagan, America is back ! (1981-1989) – Présidents », *France inter*, publié le 30/10/2020, [disponible en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=eGrPNpIuG24> (consulté le 03/03/2021).

SCOTTO, Michael, “30th anniversary of Tompkins Square Park riot: "It was a battle we had to fight"”, *NY 1*, publié le 07/08/2018, [disponible en ligne] <https://www.ny1.com/nyc/all-boroughs/news/2018/08/07/30th-anniversary-of-the-tompkins-square-park-riot> (consulté le 12/02/2021).

SMITH, Benjamin, “Mayor Koch, Self-Proclaimed "Liberal With Sanity" Who Led New York From Fiscal Crisis, Is Dead at 88”, *The New York Sun*, publié le 01/02/2013, [disponible en ligne] <https://www.nysun.com/new-york/mayor-koch-self-proclaimed-liberal-with-sanity/88177/> (consulté le 12/02/2021).

UHLIG, Mark, “6 Freeze to Death in New York”, *The New York Times*, publié le 16/01/1988 (version imprimée), [disponible en ligne] <https://www.nytimes.com/1988/01/16/nyregion/6-freeze-to-death-in-new-york.html> (consulté le 15/03/2021).

WALKER, *This Will Have Been: Art, Love & Politics in the 1980s*, 2012, [disponible en ligne] <https://walkerart.org/calendar/2012/this-will-have-been-art-love-politics-in-the> (consulté le 05/12/2020).

WINDHOFF-HÉRITIER, Adrienne, «Das Dilemma der Städte: Sozialpolitik in New York City», *New York: Strukturen einer Metropole*, Walter Siebel and Hartmut Häußermann, 2015.

ZINN, Howard, *Une histoire populaire des États-Unis, de 1492 à nos jours*, Agone, 2002, [disponible en ligne] https://accesdistant.bu.univ-paris8.fr:2121/une-histoire-populaire-des-etats-unis--9782910846794.htm#xd_co_f=NGZmN2NkMzQtNzQwZi00MjEOLWI0ZWEtMjdmMjY3NWM4N2Y0~ (consulté le 12/01/2021).

Krzysztof Wodiczko

DEUTSCHE, Rosalyn, KWINTER, Sanford, *Krzysztof Wodiczko, Black dog publishing*, Londres, 2011.

GEROUARD, Jean-Paul, « Bilan 8 ans de reaganisme », *Soir 3*, diffusé le 12/01/1989, [disponible en ligne] <https://www.inamediapro.com/notice/CAC89025014?key=3246079234&nbResult=2&backUrl=%2Frecherche%2Fsimple%3Fanchor=2> (consulté le 07/01/2021).

LAJER-BURCHARTH, Ewa, « Une conversation avec Krzysztof Wodiczko », *Octobre*, n° 38, automne 1986, pp. 23-51, [disponible en ligne] <https://www.jstor.org/stable/778426?seq=1> (consulté le 28/12/2020).

LUCY + JORGE ORTA, *Operational Aesthetics*, University of the Arts London, Londres, 2011.

MURPHY, Emma, “A Modest Proposal: The Utopian Mirror in Krzysztof Wodiczko’s projects on the Homeless in 1980s New York”, *Reusing Old Graves*, 2015, [disponible en ligne] <http://reusingoldgraves.weebly.com/articles/a-modest-proposal1-the-utopian-mirror-in-krzysztof-wodiczko-projects-on-the-homeless-in-1980s-new-york> (consulté le 14/01/2021).

PANSTWOWA GALERIA SZTUKI, “Art of the Public Domain”, *Krzysztof Wodiczko: Art of the Public Domain*, Bożena Czubak, Sopot, 2011.

PHILLIPS, Patricia, “Creating democracy: a dialogue with Krzysztof Wodiczko – Interview”, *Art Journal*, Hiver, 2003.

ROSE, Steve, “Constructive criticism: architecture blasts off into space”, *The Guardian*, publié le 21/10/2011, [disponible en ligne] <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/21/constructive-criticism-architecture-branson-hadid> (consulté le 28/01/2021).

WALKER ART CENTER, *In Dialogue: Krzysztof Wodiczko and John Rajchman*, publié le 18/05/2012, [disponible en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=5v4-3uSj73g> (consulté le 12/12/2020).

WIEZCHOWSKA, Justyna, “Performing the Return of the Repressed: Krzysztof Wodiczko’s Artistic Interventions in New York City’s Public Space”, *European journal of American studies*, publié le 31/12/2015 [disponible en ligne] <https://journals.openedition.org/ejas/11308> (consulté le 13/01/2021).

WODICZKO, Krzysztof, *Art public, art critique : Textes, propos et documents*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1995.

WODICZKO, Krzysztof, *Critical Vehicles, Writings, Projects, Interviews*, The MIT Press, Cambridge (Ma.), 1999.

Martha Rosler

ALEXANDER, Darsie DEUTSCHE, Rosalyn, ROSLER, Martha, VOLPATO, Elena, *Martha Rosler irrespective*, Yale University Press, Londres, 2019.

AQNB, “*Housing Is a Human Right.*” *Public + private ownership in AYR’s I’d Rather Be Outside as part of Holland Festival*, publié le 20/07/2017, [disponible en ligne] <https://www.aqnb.com/2017/07/20/housing-is-a-human-right-ayrs-id-rather-be-outside-as-part-of-holland-festival/> (consulté le 03/03/2021).

ART GALLERY OF ONTARIO (AGO), *Talks: Art in the spotlight: Martha Rosler*, publié le 29/01/2021, [disponible en ligne] <https://ago.ca/events/art-spotlight-martha-rosler> (consulté le 03/03/2021).

BUSSARD, Katherine, *Unfamiliar Streets – The photographs of Richard Avedon, Charles Moore, Martha Rosler, and Philip-Lorca Dicorcia*, Yale University Press, Londres, 2014.

DEUTSCHE, Rosalyn, GARRELS, Gary, RAINER, Yvonne, ROSLER, Martha, WRIGHT, Charles, *If You Lived Here, The City in Art, Theory, and Social Activism*, Bay Press, Seattle, 1991.

EDWARDS, Steve, *Martha Rosler, The Bowery in two inadequate descriptive systems*, Afterall Books, Londres, 2012.

GRAVES, Jen, “Artist Martha Rosler in Seattle: Now We’re REALLY Angry?”, *The Stranger*, publié le 26/01/2016, [disponible en ligne] <https://www.thestranger.com/blogs/slog/2016/01/26/23481590/artist-martha-rosler-in-seattle-now-were-really-angry> (consulté le 23/12/2021).

GUGGENHEIM, *Martha Rosler*, 2011, [disponible en ligne] <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/martha-rosler> (consulté le 13/11/2020).

HACKETT, Sophie, ROSLER, Martha, “Art in the Spotlight: Martha Rosler”, *Art Gallery of Ontario*, publié le 26/01/2020, [disponible en ligne] <https://ago.ca/events/art-spotlight-martha-rosler> (consulté le 02/02/2021).

HEINZ-DIETER BUCHLOH, Benjamin, *Benjamin Buchloh: a conversation with Martha Rosler*, Les Cahiers, Villeurbanne, 1999.

HEMISPHERIC INSTITUTE, *The Politics of Art and Displacement: A Conversation Curated by the Illuminator*, 2017, [disponible en ligne] <https://vimeo.com/191701857> (consulté le 03/03/2021).

HORN, Luise, LUCKOW, Sirk, ROLLING, Stella, “Dream City”: ein Münchner Gemeinschaftsprojekt, Villa Stuck Berlin, Munich, 1999.

LANGNER, Erin, “Confronting Homelessness Close to Home, with Help from Martha Rosler”, *Hyperallergic*, publié le 29/02/2016, [disponible en ligne] <https://hyperallergic.com/278966/confronting-homelessness-close-to-home-with-help-from-martha-rosler/> (consulté le 13/11/2020).

MARTHAROSLER, *Housing is a human right carousel*, 2008, [disponible en ligne] <http://www.martharosler.net/housing-is-a-human-right-carousel> (consulté le 14/01/2021).

MAVRIDORAKIS, Valérie, PERREAU, David, ZABUNYAN, Elvan, *Martha Rosler – sur/sous le pavé*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2006.

MÖNTMANN, Nina, “(Under) Privileged Spaces: On Martha Rosler’s “If You Lived Here...””, *e-flux*, n° 09, octobre 2009, [disponible en ligne] <https://www.e-flux.com/journal/09/61370/under-privileged-spaces-on-martha-rosler-s-if-you-lived-here-8230/> (consulté le 18/01/2021).

MURG, Stéphanie, “Interview with Martha Rosler, the artist who speaks softly but carries a big shtick”, *Pin-Up magazine*, n° 25, automne-hiver 2018-2019, [disponible en ligne] <https://pinupmagazine.org/articles/interview-with-brooklyn-artist-martha-rosler-jewish-museum-nyc-survey-show> (consulté le 27/01/2021).

ROMANO, Tricia, “The year of Martha Rosler: Artist examines homelessness and disparity, wins \$100K from Seattle foundation”, *The Seattle Times*, publié le 22/01/2016, [disponible en ligne] <https://www.miandn.com/attachment/en/57f5103384184e06458b4568/Press/57f5107884184e06458b6754> (consulté le 02/02/2021).

ROSLER, Martha, *If You Lived Here: The City in Art, Theory, and Social Activism*, Ed. Martha Rosler, Washington, 1991.

ROSLER, Martha, *Decoys and disruptions, selected writings, 1975-2001, Martha Rosler*, The MIT Press, Cambridge (Ma.), 2004.

Michael Rakowitz

ANDRÈS, Roxane, « Topologie des liaisons ombilicales », *Ars proteus, fables et pratiques d'un design organoplastique*, Thèse de doctorat : Université de Lyon, 2013, [disponible en ligne] <http://www.roxaneandres.com/topologie-liaisons-ombilicales-lucy-jorge-orta/> (consulté le 12/01/2021).

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, *Michael Rakowitz: Circumventions*, Dena Foundation for Contemporary Art, Paris, 2003.

DEMAN, Samantha, « L’art réparateur de Michael Rakowitz », *Arts Hebdo Médias*, publié le 16/12/2019, [disponible en ligne] <https://www.artshebdomedias.com/article/lart-reparateur-de-michael-rakowitz/> (consulté le 06/02/2021).

INGALLS, Julia, “paraSITE: the bandage over the nomadic wound”, *Archinet*, publié le 27/05/2016, [disponible en ligne] <https://archinect.com/features/article/149944931/parasite-the-bandage-over-the-nomadic-wound> (consulté le 30/04/2021).

JOHSON, Lisa. “Enemy Kitchen, An Interview with Michael Rakowitz”, *Gastronomie*, vol. 7, n° 3, 2007, pp. 11-18.

POLLACK, Michael, “New York Debut for Inflatable Shelters for the Homeless”, *The New York Times*, publié le 27/12/1999 (version imprimée), [disponible en ligne] <https://www.nytimes.com/1999/12/27/nyregion/new-york-debut-for-inflatable-shelters-for-the-homeless.html> (consulté le 20/02/2021).

SHOHAT, Ella, “Don’t Choke on History: Reflections on Dar al Sulh, Dubai, 2013” (*A Joint Conversation with Michael Rakowitz and Regine Basha*) in *Shohat’s On the Arab-Jew, Palestine, and Other Displacements*, Pluto Press, 2017, pp. 410-429, [disponible en ligne] https://www.academia.edu/40140136/_Don_t_Choke_on_History_Reflections_on_Dar_al_Sulh_Dubai_2013_A_Joint_Conversation_with_Michael_Rakowitz_and_Regine_Basha_in_Shohat_s_On_the_Arab_Jew_Palestine_and_Other_Displacements_Pluto_Press_2017_pp_410_429 (consulté le 23/11/2020).

SMITH, Stephanie, “A Visionary Dream, Unrealized’: The Drawings of Michael Rakowitz”, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, n° 21, 2009, pp. 72-79.

STILLMAN, Nick, “Conversation: Michael Rakowitz, Symbolic interventions in problematic urban situation”, *New York Foundation for the Arts*, publié le 14/12/2005, [disponible en ligne] <http://current.nyfa.org/post/73238855414/conversations-michael-rakowitz> (consulté le 14/01/2021).

VERNA, Gaëtane, *Ana Rewakowicz, Dressware and Other Inflatables*, ABC Art Books Canada, Quebec, 2005.

YOUNG, Alana, *Flexible + Transforming spatial conditions*, publié le 03/07/2013, [disponible en ligne] <https://alanacyoung.wordpress.com/2013/07/03/changing-spatial-conditions/> (consulté le 27/02/2021).