

## **Le touriste et l'artiste : une impossible rencontre ?**

Mathis Stock & Anne Volvey

Comment se fait-il que l'art contemporain soit de plus en plus associé au tourisme, en des lieux autrefois peu dédiés tant à l'une qu'à l'autre de ces pratiques, mais qui peinent à s'y articuler ? On peut trouver à cela trois raisons :

1) la transformation de la spatialité de l'art qui n'est plus seulement associé aux lieux muséaux – lieux traditionnels d'exposition d'objets d'art et de chalandise touristique –, et qui, ce faisant, emprunte des lieux non dédiés à l'art et les « recharge » d'enjeux identitaires à travers leur manière d'œuvrer avec eux;

2) la transformation de la spatialité du tourisme qui se fonde sur la mobilité des individus pour des pratiques spécifiques à la recherche de lieux alternatifs, porteurs de stratégies identitaires, ainsi que la transformation de l'économie touristique qui s'est étendue aux produits artistiques;

3) l'évolution post-industrielle des politiques de développement territorial, qui enjoignent les artistes à participer aux stratégies d'animation, de médiation et/ou de touristification des lieux.

Artistes et touristes se partagent alors des lieux devenus communs mais avec des manières de les habiter fort différentes et souvent controversées, tandis que l'horizon politique des manières de faire des artistes et les injonctions émanant du politique se dédoublent pour exclure ou au contraire inclure les touristes.

\*

S'attachant à une modalité de l'art contemporain et articulant notre propos sur la pratique artistique (et non pas sur l'espace ou l'objet d'art), nous souhaitons conduire ici une réflexion sur les manières d'habiter les lieux promues par les artistes et par les touristes, à travers leurs pratiques spécifiques des lieux<sup>1</sup> et les tensions qui en résultent. Nous soutenons la thèse que c'est la forme relationnelle de l'art contemporain, que les artistes mettent en œuvre avec les habitants, et les implications politiques de celle-ci qui sont la source même des conflits avec les touristes, qui pour leur part sont les acteurs d'autres modalités d'habiter les lieux<sup>2</sup>.

1. Nous excluons donc de notre analyse les lieux d'art traditionnels tels que les musées ou les galeries, qui ont également joué un rôle fondamental dans la forme contemporaine de touristification tant des villes (par exemple Bilbao, avec le Guggenheim depuis 1997) que des lieux touristiques anciens (par exemple Santa Barbara, avec le Contemporary Arts Forum – CAF – depuis 1976). Le Valais aussi s'y est mis en janvier 2014, avec Lens (Crans-Montana) et son Centre d'art de la fondation Pierre Arnaud.

2. Sur la notion d'habiter, cf. notamment Mathis Stock, « “Faire avec de l'espace”. Pour une approche de l'habiter par les pratiques » in : Olivier Lazzarotti, *Habiter. Vers un nouveau concept ?* Paris : Armand Colin,

## L'artiste comme habitant-concepteur des lieux

À la fin des années 1960, le land art a introduit un « tournant spatial » dans l'art et lui a donné la forme d'une matrice dans la discipline – matrice qui s'impose aujourd'hui comme référence pour nombre de pratiques relationnelles contemporaines, mais qui est responsable aussi de leur instrumentalisation par le développement territorial contemporain. Comme l'a montré Anne Volvey<sup>3</sup>, ce tournant est la conséquence de trois stratégies développées par les land artistes états-uniens contre le monde de l'art et la marchandisation de l'objet d'art : l'*outdoor*, l'*in situ* et le *rescaling*<sup>4</sup>, soit le nouage de l'espace non dédié à la fonction artistique et de la forme artistique dans une pratique fondée sur des actes de *land claiming* (revendication d'un sol pour un usage artistique) et sur des méthodologies de *fieldwork* (études de terrain) assurant la co-construction du lieu et de l'objet dans une forme artistique caractérisée par sa dimension spatiale. Cette forme artistique d'un nouveau type, qui ne peut s'appréhender que dans la perspective de la manière de faire avec le lieu, fonctionne alors comme le régime de visibilité spatiale de ce qui s'est joué et (re)construit dans la pratique artistique, et elle adopte souvent, en toute logique, un mode cartographique. Les land artistes vont redessiner la carte de l'art pour y placer campagnes, déserts, carrières, décharges, friches, etc., qui ne deviennent des lieux de mise en vue de la forme artistique qu'à l'issue d'un processus de mise en œuvre ou de fabrication artistique. La géographicit  de l'art est donc fondamentale si l'on veut comprendre comment l'art est mobilisé aujourd'hui dans d'autres champs, notamment dans le champ touristique<sup>5</sup>.

### Encart 1 : Till Roeskens, *Plan de situation #4 No Man's Land, 2005*<sup>6</sup> (souligné par nous).

« Pendant mon séjour, il y avait un festival de musique, qui m'avait demandé si je voulais participer. J'ai dit 'ok'.  a se déroulait **sur la place des fêtes de la ville** et j'ai demandé aux services techniques qu'on me prête de la **clôture**. Avec ces poteaux j'ai **délimité** d'abord un **tout petit espace au milieu de la place**, dans lequel j'ai planté un panneau que j'ai fabriqué, sur lequel il y avait marqué 'ceci est à moi'. Le deuxième jour, **j'ai agrandi cet espace autour du panneau**. Ce n'était pas encore très gênant, mais c'était quand même visiblement

2012, p. 59-78 et Mathis Stock, « Théorie de l'habiter. Questionnements » in : Thierry Paquot, Michel Lussault, Chris Younès (dir.), *Habiter, le propre de l'humain*, Paris : La Découverte, 2007, p. 103-125.

3. Anne Volvey, « Spatialités du Land Art à travers l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude » in : Anne Boissier , Véronique Fabbri et Anne Volvey ( d.), *Activité artistique et Spatialité*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 91-134.

4. L'*outdoor* : le « en dehors » des institutions muséales, l'*in situ* : l'alternative à l'objet d'art trouvée dans le lieu, et le *rescaling* : le changement de grandeur de l'objet d'art et de sa mise en œuvre – stratégies explicitées dans *Gallery Transplant, 1969*, l'œuvre paradigmatique de Dennis Oppenheim, et systématisées dans les œuvres de Christo et Jeanne-Claude, depuis *Wrapped Coast, Little Bay, Australia, One Million Square Feet, 1969*.

5. Anne Volvey, « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain » in : *Travaux de Géographie de l'Institut de Reims*, (« Spatialités de l'art »), n  129-130, 2007, p. 3-25 (<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00426783/fr/>).

6. Till Roeskens est un artiste allemand résident et travaillant à Marseille. Il a notamment été lauréat du salon de Montrouge (Jeunes créateurs européens, 2010) et pensionnaire de la Villa Médicis en 2013. Ces extraits de l'entretien de l'artiste avec Anne Volvey (juin 2012) concernent *Plan de situation #4 No Man's Land, 2005*, réalisé dans le cadre du Centre d'artistes Langage Plus, d'Alma, au Québec. – Pour plus de détails et d'illustrations, voir Anne Volvey, «  uvrer d'art l'espace. Entretiens avec Till Roeskens et La Luna (artistes) » in : *echog o* [En ligne], rubrique « Sur le métier », 21, mis en ligne le 10/10/2012 (<http://echogeo.revues.org/13170>).

beaucoup plus grand, tout à coup, cet **espace** que je déclarais être à moi. Et puis le troisième jour, j'ai agrandi encore... et là, le soir, les services du festival ont estimé que ça n'allait pas du tout – ils ne savaient pas trop quoi faire parce qu'ils voyaient bien que j'avais été invité –, mais que là vraiment c'était plutôt emmerdant. Finalement, ils ont décidé de prendre la tournure humoristique de la chose et ils ont chargé le service d'ordre du festival de **me dégager**, mais en fabriquant d'abord des pancartes qui disaient '**le festival est contre la privatisation de l'espace public**'. Ils avaient apposé ça sur **ma clôture** et puis le service d'ordre est intervenu. Moi j'étais du coup à l'intérieur pour essayer de défendre mon truc – je m'étais **assis au milieu** sur une chaise longue. Et le service d'ordre m'avait fait des sommations dans un mégaphone pour que je **libère la place**. Ils ont donc improvisé une intervention pour me dégager de façon sympathique, mais moi j'ai dit que je n'allais pas bouger, et du coup ils sont venus des quatre coins, en **défonçant la barrière** au fur et à mesure, en la ramenant sur moi au centre. Et puis ils m'ont pris, ils m'ont porté sur ma chaise pour **me dégager de là**. La phrase 'ceci est à moi' sortait d'un livre que j'avais sur moi un peu par hasard, mais qui était en forte résonance avec tout ça, qui est *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* de Rousseau, dans lequel il dit à peu près : 'le premier qui ayant enclos un terrain a dit "ceci est à moi" et trouva des gens assez stupides pour le croire, fut non pas un vrai salaud, mais le vrai fondateur de la société civile'. Et voilà j'avais projeté cette phrase-là dans la salle d'expo. (...) »

Cette manière de faire avec les lieux a (ré)introduit l'esthétique dans un régime politique en ouvrant deux perspectives distinctes : d'une part, une perspective relationnelle placée au fondement d'une *politics* de l'art contemporain; d'autre part, une perspective instrumentale placée au fondement d'une politique de « développement créatif » qui enjoint les artistes d'animer ou de (re)valoriser les lieux<sup>7</sup>.

De fait, ces pratiques artistiques qui créent, en des lieux autres, des situations s'apparentant à la fois à des médiations, des animations et des manifestations, qui peuvent fixer dans des formes concrètes les dimensions matérielles et idéelles du lieu qu'elles contribuent à produire en même temps qu'elles les étudient, qui les rendent visibles ou les représentent dans des dispositifs qui peuvent faire événements, sont aptes à remplir l'agenda du développement territorial tourné tant vers les habitants – (re)qualification signifiante des dimensions sociales et écologiques du territoire – que vers les touristes – (re)valorisation marchande du territoire, en termes de *marketing* et de *branding*. Les stratégies spatiales du land art ont fait de la collectivité territoriale un acteur majeur du monde de l'art et des artistes leurs maîtres d'œuvre<sup>8</sup>, tendant à transformer la logique d'*outdoor* en *open air* ou *public space* et celle d'*in situ* en *cultural* ou *art district* sous une forme satisfaisant les fins du développement territorial post-industriel. La collectivité territoriale fonctionne alors sur le modèle muséal, par attribution d'une fonction dédiée à un lieu déterminé – dont les valeurs et significations (par exemple, commerciales, sociales ou patrimoniales) se trouvent prédéfinies dans l'acte même de planification –, afin de favoriser l'usage du lieu par des publics – usage qui vient reconfrmer ce dont le lieu a été préalablement chargé –, à travers la forme artistique qui s'y

7. Anne Volvey, *Transitionnelles géographies : sur le terrain de la créativité artistique et scientifique*. Habilitation à diriger des recherches, 3 vol., 2012 (<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00803871>).

8. Notamment à travers les programmes de reconversion des sites industriels et miniers (programme de *Land Reclamation* aux États-Unis, à partir du milieu des années 1970). – Voir notamment *Earthworks. Land Reclamation as sculpture*, programme du Seattle Art Museum et de la King County Arts Commission, 1979.

tient ou l'occupe – celle-ci œuvrant à la fois comme un attracteur des publics et un opérateur des valeurs et significations prédéfinies.

Mais ces manières de faire s'avèrent également aptes à faciliter la reconstruction négociée du sens du rapport au lieu et de la dimension identitaire qui lui est associée par des collectifs habitants pluriels, atteignant ce que Massey & Rose définissent comme l'horizon de la *publicness* de l'art<sup>9</sup>. L'étude géographique de l'art contemporain permet de mettre au jour le principe spatial qui est au fondement de la relationnalité reconnue aujourd'hui à l'art contemporain et, partant, de sa dimension politique<sup>10</sup>. Depuis les actes fondateurs du land art, c'est en effet la prise de possession du lieu non dédié à l'usage artistique et ce qui se construit à travers celle-ci du fait de sa radicalité – elle interpelle et positionne radicalement le collectif habitant dont le *land* est l'objet d'un *claiming* artistique – et du fait de sa globalité – elle atteint et articule ensemble toutes les sphères du social –, qui en font un art politique. Ce dernier agit moins par l'objet d'art – des images qui représentent un sujet politique –, que sur le principe de l'engagement artistique avec le lieu/l'espace – une manière d'« œuvrer » le lieu qui engage des publics (habitants, administrateurs) devenus co-acteurs du processus artistique, et qui sert d'opérateur à la co-construction négociée de significations situées, stabilisées dans la forme artistique qui en assure le régime spatial de visibilité. Comme l'énonce Ernest Pignon-Ernest : « Il ne s'agit pas de faire des images politiques, il y a une manière politique de faire des images<sup>11</sup> » – une manière qui relève explicitement de la pratique de terrain : « Je me suis saisi de la rue comme d'une palette, comme d'une palette vraiment. (...) Des fois on dit que je fais de l'art en situation, on dit ça 'art *in situ*' ou 'en situation'. Moi j'essaie de faire de la situation, une œuvre d'art. Où ce n'est pas de l'art que je mets dans la rue »; « je choisis un lieu, je l'étudie complètement, et à partir de cette compréhension que j'en ai – de tout ce qui le compose, plastiquement, historiquement –, j'élabore une image que je viens glisser dans cette réalité<sup>12</sup>. »

#### Encart 2: Collectif Berlin, *Tagfish*, 2010<sup>13</sup>

Le traitement par le collectif belge Berlin dans l'installation vidéo *Tagfish*, 2010, de la trajectoire récente du site minier et cokier de Zollverein (Ruhr) – classement Unesco en 2001, reconversion en district culturel, emblème de la Ruhr Capitale Européenne de la Culture 2010, rachat de parcelles par un cheikh saoudien pour un projet de développement hôtelier au sein du « village créatif » – exemplifie tout à la fois 1- l'approche réflexive et

9. Doreen Massey & Gillian Rose, *Personal Views. Public Art Research Project*, rapport en ligne mandaté par Milton Keynes Council, Open University, artpoint, 2003 ([http://www.artpointtrust.org.uk/projects/details.asp?Projects\\_id=11](http://www.artpointtrust.org.uk/projects/details.asp?Projects_id=11), dernier accès le 12/04/2012).

10. Voir notamment les contributions de S. Biset, « L'art, espace potentiel de sociabilité. Sur les agents relationnels de l'art à l'heure de l'asepsie autoproclamée » in : Eric Van Essche (éd.), *Les formes contemporaines de l'art engagé. De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles : La lettre volée, 2007, p. 69-79 et Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris : Les Presses du réel, 2001.

11. Cité par Marie-Odile Briot & C. Humblot, *Ernest Pignon Ernest. La Peau des murs*, Paris : L'Image, 1980, p. 32.

12. Ernest Pignon-Ernest, *À voix nue. Cinq entretiens avec Catherine Pont-Humbert*, France Culture, du 12 au 16 février 2007. – Voir notamment l'analyse de *La Pietà sud-africaine* par Anne Volvey & M. Houssay-Holzschuch, « La rue comme palette. *La Pietà sud-africaine*, Soweto/Warwick, mai 2002, Ernest Pignon-Ernest », *Travaux de Géographie de l'Institut de Reims*, (« Spatialités de l'art »), n° 129-130, 2007, pp. 145-174 (<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00426890/fr/>).

13. Pour plus de détails, voir Anne Volvey, *Transitionnelles géographies. Sur le terrain de la créativité artistique et scientifique*, op. cit.

critique développée par certains artistes tant à l'encontre de la politique culturelle de développement territorial selon laquelle l'art est pensé comme une fonction attribuée à l'espace/au lieu pour un usage et une valorisation d'abord économiques, qu'autour de la problématique de la *publicness* de l'espace dédié à la manifestation culturelle ou à l'exposition de l'art, 2- l'importance de la méthodologie de terrain (ici des entretiens) dans la construction de cette approche en une forme artistique, 3- dans l'investissement de l'écriture et de la mise en vue cartographique – outil du rassemblement et de la mise en relation signifiante d'éléments documentaires. L'œuvre prend le problème du développement créatif à et par sa racine spatiale (le *land*, la parcelle foncière), ce problème est levé via une méthodologie d'enquête et d'observation (*fieldwork*) et construit dans la forme artistique présentée *indoor*, l'installation vidéo, qui sert alors de régime de visibilité à cette problématique spatiale (la table comme métaphore spatiale critique, globale).

L'artiste est bien un habitant mobile, au sens où, venant d'ailleurs pour un temps donné, il s'empare des dimensions spatiales d'un contexte, les travaille en une forme artistique (le plus souvent éphémère) qui en assure le régime de visibilité, via une manière de faire avec les lieux dont l'enjeu *in fine* est celui de la construction identitaire située de soi et des autres.

### **Le touriste comme habitant-« expérienceur » des lieux**

Les touristes comme les artistes associent à la pratique des lieux des enjeux de type identitaire<sup>14</sup>, mais à la différence des artistes, celle des touristes relève de l'*Erleben*, et non pas du *Gestalten* – d'où les notions d'habitants-concepteurs et d'habitants-« expérienceurs » proposées dans ce texte.

Le rapport touristique au monde est défini par la capacité d'appréhender un certain nombre d'éléments comme étant suffisamment dignes d'intérêt pour déterminer le déplacement d'un individu et pour supporter un processus de construction identitaire chez celui-ci. Dans la formulation de John Urry, il s'agit d'une autre façon de se saisir de l'environnement (au sens général du terme), à laquelle est fondamentalement lié le hors-quotidien, l'exotique, l'altérité, l'étonnement : « We look at the environment with interest and curiosity. » Ce rapport est à la fois différencié et variable : « There is no single tourist gaze as such. It varies by society, by social group and by historical period<sup>15</sup>. » Étant construit sur un anti-monde, ce rapport touristique est informé par un système de codage qui discrimine le quotidien du hors-quotidien en termes de *contrast*. L'intérêt que le touriste porte au lieu dépend précisément de l'interprétation d'un ensemble d'éléments matériels et idéels (paysage, bruit, activités, éléments bio-physiques, artefacts culturels, etc.) susceptibles de configurer une certaine expérience du lieu – c'est pourquoi la notion de *gaze* va au-delà de la simple appréhension scopique du lieu.

Le touriste habite les lieux touristiques, car il en a une pratique caractérisée par une systématique d'observation et ouverte sur un horizon de savoir, qui va bien au-delà de la simple découverte. De sorte que le décodage des éléments matériels et idéels des lieux est empreint d'une esthétique associée à une certaine manière de s'engager avec le lieu et souvent

14. Mathis Stock « Construire l'identité par la pratique des lieux » in : De Biase A. & Alessandro Cr. (dir.), « *Chez nous* ». *Territoires et identités dans les mondes contemporains*, Paris : Éditions de la Villette, 2006, p. 142-159.

15. John Urry, *The Tourist Gaze*, Londres : Sage, 1990, p. 1-2.

reconstruite sous une forme documentaire (photographique ou narrative). Mais, le régime d'esthétique du touriste est celui d'un « reconnaître » *in situ* des codes esthétiques (produits par l'art, mais pas seulement) dans une expérience que décrit adéquatement la notion d'artialisation propre à Alain Roger<sup>16</sup> – là où l'artiste, pour sa part, conçoit quelque chose à partir des lieux géographiques, qu'il rend visible dans la forme artistique. Cette dimension esthétique du rapport touristique au lieu a ici deux sens, le sens restreint du beau lieu, associé à la question du jugement de goût énoncé par le touriste, et un sens plus large attaché à la question de l'éprouvé lié à la motricité, à la sensibilité et à l'émotion – soit plus largement à la problématique de la *performance* touristique. C'est par cette performance de reconnaissance esthétique que le touriste « habite » le lieu touristique, c'est-à-dire y trouve/crée les éléments de l'accomplissement d'un processus de subjectivation de type identitaire – processus qui fait toute la puissance et la valeur de la pratique touristique. Faire l'expérience d'un lieu spécifique, et notamment des qualités construites comme authentiques, sont primordiales pour l'état de présence du touriste dans les lieux touristiques. La quête de l'authentique comme mode d'habiter est précisément ce qui détermine la différence avec le mode d'habiter de l'artiste : là où le touriste fait l'expérience d'une authenticité mise en scène par d'autres (dont l'artiste), le travail de l'artiste vise, entre autres, à mettre en scène l'authenticité. De nouveau, la différence entre *erleben* et *gestalten* est frappante.

**Encart 3 : Julie Bargman (<http://www.dirtstudio.com/#schtick>), souligné par nous.**

**D.I.R.T. studio** is a critical design practice driven by a love for the landscape, fascination with site histories, concern for marginalized communities and an obsession with urban regeneration. We strive to **understand** the complex social and environmental systems of **each unique site** and context, inspiring us to make richly layered landscapes of ecological and cultural production. Our goal is to achieve resourceful, robust landscape armatures through research, design and application of innovative and ecologically-based technologies. (...) We take great joy in the collective endeavor to **reveal and craft landscapes** that foster lasting stewardship. (...)

**D.I.R.T. studio** upholds design criteria that guide decision-making toward social relevance and ecological integrity. Communities' stories establish the groundwork for our **design approach** to revitalize neighborhoods through a **participatory process** of generating **healthy landscapes**. Making complex layers legible and accessible to all participants, we render simple form to dynamic processes while reworking excavated and inventive materials with an **artistic vengeance**. We **give voice** to the **landscape** and aspire to the **extraordinary** to create grounded, **authentic places**.

Le touriste est un habitant qui s'approprié les lieux géographiques, matériellement et symboliquement. *Matériellement*, la venue des touristes présuppose la transformation de l'espace bâti : les complexes touristiques ou stations touristiques sont l'archétype des lieux « faits par et pour le tourisme »<sup>17</sup>. Symboliquement, il transforme le sens des lieux géographiques qui deviennent « authentiques », « pittoresques », « extraordinaires », « insolites », etc. Les éléments bio-physiques tels que la neige sont transformés d'éléments à « risque » en éléments d' « aménité ». Là où avant il y avait un bord de mer, un mayen ou une friche non-utilisés socialement (donc économiquement), le touriste renouvelle le regard, et,

16. Alain Roger, *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris : Aubier Montaigne, 1978.

17. Équipe MIT, *Tourismes 1. Lieux communs*, Paris : Belin, 2002.

partant, installe ce lieu dans un processus de production de valeur économique. Comme l'avait déjà vu MacCannell, le système d'attractions touristiques se trouve sans cesse modifié par l'ajout de nouveaux éléments : n'importe quoi *peut* devenir une attraction touristique, il suffit de le marquer comme tel<sup>18</sup>. Il n'y a pas de limite dans l'invention de nouvelles attractions touristiques.

Depuis l'invention du tourisme, on observe d'ailleurs une séquence intéressante dans l'intérêt et la revalorisation des lieux géographiques : l'artiste fréquente un lieu négligé ou peu valorisé, situé à la marge de l'écoumène – bord de mer en Europe entre 1780 et 1840 (par exemple le peintre Turner), mer Méditerranée estivale jusqu'en 1920 (par exemple les peintres Picasso, Matisse, Van Gogh), centres-villes en déshérence d'Europe et d'Amérique entre 1950 et 1980 (par exemple, *Wrapped Walk Ways Jacob Loose Park, Kansas City, Missouri, 1977-78* de Christo et Jeanne-Claude ou *Grand Rapids Project* de Robert Morris pour le Belknap Park de Grand Rapids, Michigan, en 1974), friches industrielles entre 1970 et 1990 (par exemple la revalorisation culturelle du site de l'usine militaire 798 dans le quartier de Dashanzi à Pékin, ou encore le site minier de *Untitled, Reclaim Gravel Pit, King County* de Morris inclus dans le programme *Earthworks : Land Reclamation as sculpture, 1979*, évoqué plus tôt). Dans une deuxième séquence, le touriste habite ces marges revalorisées et apprêtées par le regard artistique et les transforme par sa co-présence jusqu'à devenir lui-même un motif pour l'artiste (voir par exemple les sujets de certaines toiles de Monet et Signac, de la série photographique *Small World, 1992*, de Martin Parr). Les cadres de l'esthétique touristique sont donc construits et reconstruits, entre autres, par l'activité artistique. On pense notamment au travail critique portant sur l'esthétique paysagère et la formation du regard touristique (« *touristic gaze* ») contenu dans *Missoula Ranch Locators, 1972*, de Nancy Holt.

*Symboliquement*, ce sont notamment les enjeux identitaires fonctionnant au cœur de ces processus d'identification qui font du touriste un habitant. Le touriste est un habitant temporaire des lieux qu'il visite, arpente, s'approprie, en y engageant son corps, et auxquels il s'attache. Comme le montre Mathis Stock, cette présence temporaire est co-constitutive de leur mode d'habiter emprunt de mobilité et d'un rapport au lieu comme lieu autre<sup>19</sup>. Malgré cette présence temporaire, les processus d'identification sont engagés : d'une part, l'identification avec les lieux touristiques qui peuvent mener à un attachement et une installation ultérieure (ou bien sous forme de résidence secondaire); d'autre part, par un changement de l'identité subjective du touriste, qui revient transformé – dans ses rapports à soi et à l'autre – de son séjour vacancier.

## L'impossible rencontre ?

Nous l'avons vu, l'élément artistique est impliqué à divers titres dans le régime esthétique de la pratique touristique, tandis que le politique implique l'artiste dans le développement touristique des lieux. Comment se passe cette rencontre de l'art et du tourisme en de tels lieux alternatifs devenus communs ? Dans quelle mesure les manières d'habiter artistiques et touristiques contemporaines, qui font converger géographiquement artistes et touristes, sont-

18. Dean MacCannell, *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, 1976.

19. Mathis Stock, « Les sociétés à individus mobiles. Vers un nouveau mode d'habiter ? L'exemple des pratiques touristiques » in : *Espacetemps.net*, Textuel, 23 mai 2005 (<http://www.espacetemps.net/document1176.html>).

elles aussi, en ces mêmes lieux, les opératrices de leur divergence pratique et identitaire et, partant, de leurs rapports souvent conflictuels ?

Présence dans les lieux et représentation des qualités du lieu déterminent une pratique culturelle spécifique faite de reconnaissance à la fois des lieux (maisons et ateliers d'artiste faits musées, plus récemment *artist-run spaces*) et de leur reconceptualisation artistique (reconnaissance de ce qui est encodé dans l'artialisation). Au point que cette mise en valeur des lieux par l'art aux fins de touristification est devenu un modèle du développement territorial contemporain, à travers la définition de labels (village créatif et *Fringe* – sur le modèle de l'Hoxton des YBA –, capitale européenne de la culture, etc.) et leur application à des lieux ou espaces dédiés (par exemple, le district culturel de Saadiyat Island à Abu Dhabi ou, dans un autre registre, les *Refuges d'art* d'Andy Goldsworthy dans la Réserve géologique de Haute Provence), et aussi un motif récurrent dans les guides touristiques spécialisés.

C'est la forme artistique qui est consommée par les publics touristiques, mais pour autant justement que sa spatialité (localisation, contenu spatial, échelle) s'accorde à l'engagement avec les lieux qui caractérise le tourisme contemporain – soit l'expérience, *via* le parcours à pied, des qualités matérielles et idéelles de lieux alternatifs. Le touriste ne participe pas, *via* sa pratique, à la mise en œuvre du lieu par l'art. Ce sont de tels enjeux qu'on retrouve, par exemple, dans la trajectoire de développement du complexe de Zollverein : ancien site industrialo-minier de la périphérie de Essen préempté à la fin des années 1980 par l'Agence régionale de développement, inscrit sur la Liste du Patrimoine mondial de l'Unesco en 2001, redessiné par l'agence OMA de Rem Koolhaas, *cultural district* et *flagship* de la Ruhr, capitale européenne de la culture 2010. Les touristes font l'expérience de la forme artistique pour habiter touristiquement les lieux alternatifs, mais ils ne participent pas à sa conception à travers l'engagement dans les manières de faire artistiques avec les lieux.

De fait, les touristes sont perçus comme étant des *outsiders* par les artistes qui les excluent de leurs modes d'habiter. Rianne Roshier montre comment le Gängeviertel à Hamburg en Allemagne a été transformé en squat artistique, puis patrimonialisé et touristifié<sup>20</sup>. Entre artistes squatteurs et touristes, il y a un désaccord fondamental : la présence des touristes est perçue comme contraire au « bon » fonctionnement du lieu, notamment à cause de la prise de photos. Les artistes y voient d'une part, une violation de leur vie privée et, d'autre part, un changement de la qualité du lieu : au lieu d'être un lieu culturel et artistique, il devient un lieu touristique. C'est là que réside la contradiction : les artistes considèrent le Gängeviertel comme un lieu ouvert et accessible à tous, mais dans le « tous », les touristes ne sont pas inclus ! Les touristes portent un regard touristique sur ces lieux alternatifs, valorisent ceux-ci aux yeux d'un public plus large, assurent donc partiellement le succès de la mobilisation contestataire et du maintien des artistes dans cette partie de la ville – cette lutte pour la place –, mais ne sont pas les bienvenus, leur présence étant contestée par les artistes au motif de leur statut d'« outsiders ». Car en fin de compte, c'est leur manière d'habiter fondée sur l'*Erleben* qui n'est pas reconnue comme « authentique », car « inverse » de celle des habitants et des artistes « immergés » grâce à leur pratique. Auparavant à travers le voyage, aujourd'hui à travers la méthode du *fieldwork*, les artistes « habitent » les lieux par immersion. Ce que ne sont pas censés faire les touristes.

Une autre forme de rencontre peut être mise en évidence : la performance. Le modèle esthétique de la performance que les artistes ont emprunté aux pratiques Situ – qui font

20. Rianne Roshier, *Kommen aber alle in die Gänge ? Étude de la relation qu'entretiennent les acteurs du Gängeviertel avec ce lieu et analyse des collaborations et problèmes entre ces acteurs dans la lutte pour la place du squat*, Mémoire de master (sous la direction de Mathis Stock), Sion : Institut Universitaire Kurt Bösch, 2013.



découler l'investissement esthétique du lieu de l'association des divers registres de l'éprouvé à la motricité et l'organisent à l'échelle du sujet-performant en relation avec le site-performé – , ne trouve-t-il pas à s'articuler aux modes de la performance touristique contemporaine même ? En effet, la performance occupe également une place centrale dans la situation touristique : on peut décrire la pratique touristique comme une performance, c'est-à-dire comme une pratique où la mise en scène de soi comme touriste est centrale. Edensor décrit trois modes de performance touristique – rituels disciplinés, performances improvisées et performances non limitées – et notamment une scène devant le Taj Mahal en Inde sur le mode ironique :

« Tourist 1: OK guys, line up and look astonished

Tourist 2: Yeah, but ... it's great, I suppose – but what does it do?

Tourist 3: Bob had the best line - “The Taj is amazing, but boring”.

Tourist 1: Come on, let's do the photo so we can get outta here »<sup>21</sup>

La pratique touristique étant une pratique collective qui n'a de sens que si le touriste n'est pas seul, cette performance est un spectacle pour les autres touristes. La pratique touristique est donc, dans certains cas, non pas seulement à visée subjective et identitaire, mais vise à l'*entertainment* des autres touristes. Ainsi, performance artistique et performance touristique se rejoignent. La question du rapport entre performance artistique et touristique est même poussée plus loin dans le récit que Martini donne de la 6<sup>e</sup> Caribbean Biennale, en 1999, qui invite dix artistes connus à venir en vacances dans les Caraïbes : « The point of the event was to expose the travel and image overload of the globalized art scene, through sharing a hotel and daily tourism away from the artworld infrastructures<sup>22</sup>. » Les artistes y rejouent la performance du touriste et conçoivent un mode d'habiter prenant l'expérience touristique pour modèle.

Ainsi, malgré les pratiques d'exclusion fondées sur un mode d'habiter concepteur par rapport à un mode d'habiter « expérienceur », les processus d'artialisation et de touristification constituent tous les deux des luttes politiques. En ce sens, les deux processus partagent une dimension politique relativement comparable : identifier une place à prendre, mettre en œuvre des actions pour s'approprier une place au sein d'une société urbaine, lutter pour la place et le maintien de l'activité *là*.

21. Tim Edensor, « Staging Tourism. Tourists as Performers » in : *Annals of Tourism Research*, vol. 27, n° 2, 2000, p. 336.

22. Federica Martini & Vytautas Michelkevicius (dir.), *Tourists Like Us. Critical Tourism and Contemporary Art*, Sierre : ECAV & Vilnius Academy of Arts Press, 2013, p. 75.