



HAL
open science

Stalker : art, communauté, migration (marche, repas, récit)

Lambert Barthelemy

► **To cite this version:**

Lambert Barthelemy. Stalker : art, communauté, migration (marche, repas, récit). *Canadian Review of Comparative Literature/ Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 2018, 45 (2), pp.262-274. 10.1353/crc.2018.0023 . hal-02501767

HAL Id: hal-02501767

<https://hal.science/hal-02501767>

Submitted on 27 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*... is at the forefront of contemporary research in the humanities.
It has considerably contributed to the spreading of free inquiry, open
debate, and cultural pluralism.*

Thomas Pavel
University of Chicago

*... is indispensable. I learn from every issue and the review
article and surveys of various questions and fields are as valuable as
the new work it publishes.*

Ross Chambers
University of Michigan

*... consistently contributes cool reason to global and local critical
debates. Here is cultural diversity presented with necessary
rigour to provide a solid foundation for genuine cross-cultural
research. Since its inception in the early 1970s it has been a
distinguished journal for the expression of the urgent debates which
have buffeted the humanities.*

Sneja Gunew
University of British Columbia

*... plays an important role in the international dialogues between
the East and West, between literary theory and scholarship....
it has become one of the best journals in the field,...*

Wang Ning
Tsinghua University

Cover image: view from the Dome on the Former Palace of the Republic, Berlin.

© 2017 Kluwer Online

Cover design: Interpret Design

CANADIAN REVIEW OF COMPARATIVE LITERATURE | REVUE CANADIENNE DE LITTÉRATURE COMPARÉE | VOLUME 44 2017

ISSUE 1
VOLUME 44
2017

CANADIAN REVIEW OF COMPARATIVE LITERATURE
REVUE CANADIENNE DE LITTÉRATURE COMPARÉE



STALKER : ART, COMMUNAUTÉ, MIGRATION (MARCHE, REPAS, RÉCIT)

Lambert Barthélémy

Université de Poitiers

262

Personne n'est chez soi.
Emmanuel Lévinas (108)

[...] es gehört zur Moral, nicht bei sich selber zu Hause zu sein.
Theodor W. Adorno (36)¹

Ce dont je souhaiterais parler, à partir de l'exemple du groupe *Stalker*, peut se formuler de façon sommaire : quelle réponse la pratique artistique contemporaine peut-elle apporter à une situation de « crise migratoire » ? Comment articuler art, migrant, société ? Et je précise d'emblée : une pratique qui soit non seulement *collective*, c'est-à-dire une forme qui soit comme en relation d'analogie avec son objet de regard, mais également *interventionniste*. Que peut faire l'art « avec » les migrants ? Comment lier pratique artistique et intervention civique ? Comment faire valoir artistiquement, par le jeu des représentations et des dispositifs, que l'on peut être *dans* un lieu, sans pour autant être *de* (ou natif de) ce lieu ? Comment faire valoir qu'être « étranger » en un lieu, ou « de passage » n'entache, ni ne blesse le lieu ? Qu'un lieu n'est, à la limite, constitué que des passages successifs qui s'y inscrivent dans le temps ? Comment remédier au lexique et aux représentations qui collent aux « migrants » (monstres, barbares, vampires) et comment mobiliser d'autres termes, d'autres images—celui de « réfugié » ? Le rapport hystérisé que l'Europe entretient aujourd'hui vis-à-vis des flux migratoires transméditerranéens atteste d'une forme de *kinetophobie* (Papastergiadis 36), d'une peur globale des mobilités qui ne sont pas liées à la jouissance d'une forme quelconque (économique, symbolique, cognitive) de capital et excèdent les paramètres étatico-centriques de définition des identités. Cette hystérie désigne par ailleurs l'addiction des sociétés contemporaines à la peur, leur désir sans cesse renouvelé de se trouver des objets terrifiants (externes ou internes) et

de chercher, de plus en plus vainement, à « faire corps » à partir même de cette passion irraisonnée pour la crainte inspirée par « les barbares ». Mais qui sera le barbare du barbare ?

Cette peur du migrant n'est pas nouvelle. Elle accompagne tout le processus de sédentarisation et le déploiement des civilisations territorialisées, comme s'il s'agissait, d'un point de vue anthropologique, d'oublier la nature migrante de l'espèce humaine et sa forme première d'organisation, le nomadisme. Mais le retour de cette peur a aussi pour cause plus récente la constitution des discours nationalistes du XIXe siècle et du fatras positiviste qu'ils déploient autour des notions d'appartenance et d'unité sociale. Pour promouvoir le nationalisme aux XIXe et XXe siècle, il a en effet fallu réaligner le sens de l'appartenance des gens (restreint, localisée, personnalisé) sur un cadre spatial et administratif redéfini, et considérer de nouvelles délimitations. Il pourrait donc y avoir urgence à faire un coup de ménage sémantique et à penser l'identité et l'appartenance en dehors du cadre « national ». Car les cadres sociologiques et les paradigmes étatico-centrés qui gouvernent globalement les sciences-sociales et humaines, ne semblent plus être les mieux adaptés pour penser la complexité du présent. Et l'un des enjeux de l'art contemporain pourrait justement être de dégager d'autres paramètres de pensée, un autre paradigme de la mobilité qui éviterait les deux écueils du « paria » et de la « victime ». Et ne perdrait pas de vue l'importance de la « dignité ». Imaginer une validité des « droits de l'homme » indépendamment de toute loyauté étatique ?

Sans aller chercher trop loin, sans s'engager dans une archéologie du discours hostile au déplacement, il est néanmoins possible d'avancer quelques éléments d'explication plus contemporains de cette *kinetophobie*. Dans *La vie liquide*, Zygmunt Bauman analyse la diffusion de la peur dans tous les aspects du travail et de la vie contemporaine, à partir de l'idée que la globalisation a libéré des processus qui sont désormais hors de contrôle : la complexité des forces en action et en interaction dans le monde contemporain est devenue telle que le système ne peut prévoir lui-même les points de retombée des processus, que la moindre perturbation, la plus infime modification est susceptible d'avoir des conséquences immenses et imprévisibles. La globalisation engendre ainsi de nouvelles peurs du changement. Et la crise migratoire donne l'impression que les flux sont hors de contrôle et que les entités déterminées risquent d'être bouleversées par le « mouvement ». C'est l'état d'incertitude extrême qui angostise, l'incertitude sur les résultats, sur les devenir. L'incertitude sur la pérennité de la civilisation, mieux : sur la nature inachevable du processus de civilisation et partant sur sa fragilité native (voir Duclos). Comme si le devenir n'était pas l'essence même du vivant. Pour Bauman, la principale peur actuelle est liée à la perte de localisation sociale—c'est la peur de devenir *homeless*, migrant. Les représentations anxiogènes dominent ainsi la vie quotidienne en régime d'hypermodernité et la diffusion de la peur dans tous les aspects de la vie sociale a eu tendance à s'accélérer après les attentats du 11 septembre 2001, en renforçant tout particulièrement le sentiment d'un danger intérieur, de l'invisibilité de l'ennemi, de sa nature furtive, ubiquiste, insaisissable,

263

de l'imprévisibilité de sa violence. C'est un état d'incertitude collective, plus qu'un sentiment personnel d'insécurité qui semble tisser les représentations sociales dominantes. Et la peur est ainsi devenue une *ambiance*. Il serait temps de développer une autre lecture, une autre perspective sur la mobilité, une perspective qui impliquerait que les bonnes vieilles métaphores du corps organique ou de la machine mobilisées successivement pour penser la société au cours de la modernité soient abandonnées au profit d'une autre image — celle de la *complexité*. C'est un peu ce que propose Bruno Latour quand il avance l'idée que le système social n'est pas une entité close, mais un processus hybride dans lequel chaque élément est en perpétuel état de circulation (voir Latour). Mais c'est aussi ce qui sous-tend et soutient l'idée de cosmopolitisme : le cosmopolitisme offre une perspective critique sur cette politique de la peur et sur l'esthétisation du politique qui l'accompagne. Or l'art contemporain a la capacité non plus seulement de capturer une vision cosmopolite du monde, mais d'initier des situations dans lesquelles artistes et public élaborent de nouvelles formes de cosmopolitisme. L'art n'a pas à exposer de « vérité », mais à créer des situations publiques permettant de ré-imaginer la réalité, d'élaborer de nouveaux modes d'être et d'action dans le monde. Cela peut tenir dans ces deux mots, qui font programme : cosmopolitisme esthétique.

264

Cette perspective, je souhaiterais l'aborder à partir des actions engagées par le groupe *Stalker*,² à partir de la façon dont *Stalker* « travaille » la (ou avec la) migration, son idée et sa réalité. *Stalker*, c'est un groupe. Plus qu'un groupe, c'est une nébuleuse, qui s'est constituée à Rome, au début des années 1990, à la suite d'importantes grèves étudiantes menées contre la privatisation de l'enseignement supérieur, et qui, pour l'essentiel, a rassemblé des architectes et des étudiants en architecture. Francesco Careri, l'un des principaux initiateurs du groupe, a pu définir la « nature » de *Stalker* en disant que « c'est quelque chose qui arrive... c'est un moment qu'on partage ensemble, c'est une situation, ce n'est pas un nombre figé de personnes. [...] c'est plutôt quelque chose où tout le monde devient *Stalker*. [...] c'est vraiment un système à géométrie variable ». C'est un « sujet collectif », dit encore le *Manifeste Stalker*, un assemblage de subjectivités, une multiplicité, un « sujets ». Si je propose de regarder les pratiques artistiques collaboratives et sociales que *Stalker*, en cela représentatif de tout un mouvement dans l'art contemporain, a pu inventer depuis le début des années 1990, c'est qu'elles visent déjà à *désanxogéniser la vie quotidienne*, afin de rendre la figure du migrant moins problématique, plus proche, plus « abordable », en défaisant, par exemple, l'association stigmatisante entre migrant et terroriste et en ouvrant des espaces d'hospitalité.

Stalker se définit, c'est-à-dire s' imagine, en tant qu'entité artistique, comme un groupe modulable, aléatoire, susceptible d'intégrer une quantité indéfinie d'individus aux compétences *a priori* indéterminées, mais qui peuvent contribuer en telle ou telle occasion à la mise en œuvre de divers projets. C'est un groupe hospitalier (« venez », « entrez »), constitué de *passeurs*, une *communauté d'action*, ou d'impulsion, en devenir, dont les contours se redessinent à chaque occasion

et dont les « membres » ne sont en réalité liés que par le seul partage temporaire d'expérience. Une communauté qui ne se définit pas par sa relation à un territoire « substance », à une forme de territorialité nationale, mais par la pratique anarchique des territoires vernaculaires, par leur traversée aléatoire, leur ouverture, leur rencontre, par une forme de dérive, de migration restreinte au sein d'espaces urbains indéfinis, de zones, de terrains *vagues* mais qui n'en sont pas moins *vivants*, c'est-à-dire fondamentalement en *devenir*, et dont il s'agit, par l'arpentage, de révéler la dynamique marginale et la nature d'« espaces du possible ». Une communauté qui ne se veut pas « intégratrice » de quiconque, mais tient sur ce que l'on pourrait aussi nommer le constat de présence *dans* un territoire et la demande d'intégrité personnelle des présents. Simplement un « je suis là » et un « faisons ensemble ». *Stalker*, c'est le principe de l'Agora (voir Sennet)³ érigé en dynamique créatrice, je veux dire que « l'œuvre » devient un espace sans hiérarchie ni ségrégation, l'espace, littéralement, de tous et de chacun, où la parole est inconditionnée, où le débat, l'opinion et la contradiction, la dissension ont lieu d'être, un espace où le fondement de l'être en commun apparaît bien situé dans la sensibilité, la disponibilité à et la reconnaissance de l'autre. C'est ainsi une forme première, essentielle, directe de démocratie,⁴ ou plutôt de pratique démocratique que retrouve *Stalker*, une pratique qui se déploie avant que celle-ci soit confisquée, ou recouverte ou oblitérée par l'idée de république, qui ne la traduit pas spontanément, malgré ce que l'on croit. Et l'agora, ce n'est pas le forum. On y commerce la politique. On n'y politise pas le commerce.

265

Ce qui va donc se jouer, à chaque projet ou intervention artistique, à chaque *atelier* collaboratif mis en place avec divers acteurs, c'est cet élan, cette façon de *faire* du commun, de rendre commun un territoire, tout en interrogeant sa nature, son histoire, ses occupants, ses strates, ses recoins, de ne jamais faire, ou faire avec, du « même », mais toujours de l'altéré. *Stalker*, c'est une sorte de laboratoire médiatique qui imagine des procédures de résistance aux modes existants de régulation des territoires et des flux (travail, capital, culture) qui les parcourent. C'est en reconnaissant d'une part la complexité fondamentale des situations d'existence, en abordant le processus de migration dans toute sa complexité, comme le résultat d'un jeu de forces inextricables et non comme le résultat de structures linéaires ou mécaniques, en restituant d'autre part de la valeur aux activités que les migrants exécutent dans leur vie quotidienne, en partageant ce que Gérard Haddad a appelé le « savoir de l'exilé », et en étant amené à occuper symboliquement la place du migrant—je pense ici aux *Sleep out* organisés par *Stalker* au cours de l'été 2007 afin d'alerter l'attention publique sur la situation des Roms—, que cette alternative, ou résistance se met en place et que devient possible l'utopie d'un territoire nouveau pour la démocratie globale.

Je tiens ces projets pour exemplaires du type d'engagement qu'il est artistiquement possible de mettre en œuvre : non instrumentaliser les migrants dans le sens d'une interpellation politique directe, mais les installer au cœur des réseaux, dispositifs et espaces publics, entrer en contact ou en connexion avec eux, à partir d'un havre d'hospitalité. Le premier geste est celui de l'hospitalité inconditionnelle ; le

second geste celui de la mise en circulation, qui est une intégration non statique et identitaire, mais dynamique et fluide. La forme d'art que pratique *Stalker* tient pour l'essentiel sur ce que j'appellerai volontiers une communauté du partage narratif, une communauté qui tient par la circulation rapide et non systématiquement coordonnée des récits. Par leur collision, qui peut rapidement devenir une collusion et par la redécouverte du potentiel structurant de la narrativité.

266 Le cœur fonctionnel de la pratique artistique que *Stalker* met en place est de rejoindre deux champs opératoires, celui de la praxis sociale et celui de l'expérience esthétique. Pratique artistique et solidarité civile ont toujours partie liée dans les actions de *Stalker*, qui ont en commun d'identifier la relation transversale qui existe entre subjectivité et lieu, ou territoire, et de penser l'accomplissement de la subjectivité, son affirmation et sa reconnaissance, par et dans les mouvements que le sujet accomplit dans et à travers l'espace. L'art, en tant qu'activité susceptible de travailler à partir de la relation, d'élaborer même une « architecture de la relation », retrouve une pleine capacité à intervenir au plan de la communauté humaine. Ce sont des projets qui soulèvent d'importantes questions sur la politique, la société, la planification, la norme, l'exclusion, etc. ; des projets qui mettent au jour le fait que la sensibilité à l'autre et la dissonance constituent le fondement même de la socialité ; des projets qui sont d'essence participative et définissent les subjectivités non par leur lieu de naissance ou de provenance ou bien encore par des caractères culturels acquis, mais par la façon dont elle communique avec les « autres ». L'un des horizons de l'action, c'est à chaque fois, où que ce soit, de transformer les paysages en intervenant dans les tissus sociaux et de redéfinir la forme globale des communautés par leurs interférences linguistiques : la marche, l'un des moyens artistiques fondamentaux mobilisés par le groupe, agit en cela comme un principe d'activation des territoires longtemps tenus pour vides ou écartés, territoires interstitiels, tiers territoires, « no man's land »—car espaces problématiques pour l'urbanisme conventionnel.

Dans l'activité de *Stalker*, il est possible de distinguer trois phases, ou trois plateaux. Un premier type d'activité liée à la marche en zone urbaine et péri-urbaine (*Tour de Rome*, octobre 1995 ; *Sui letti del fiume*, 2007) ; un second caractérisé par un engagement dans certains territoires marginaux ou délaissés (*Campo Boario*, 1999) ; un troisième enfin, plus tardif, plus orchestrant aussi, liée à la constitution de l'*Observatoire nomade* (à partir de 2002), une initiative de *Stalker* pour créer du « bordel organisatif », entendons une archive multimédiale mouvante et ouverte liée directement aux questions migratoires (*Osservatorio Nomade*). L'observatoire est en réalité un réseau de recherche interdisciplinaire et informel, qui rassemble architectes, activistes, artistes et travaille à la création d'espaces et de situations auto-organisées en proposant des modes d'intervention basés sur les pratiques spatiales d'exploration, d'écoute et de relation, sur l'interaction avec l'environnement, les habitants, leurs récits et leurs mémoires. Ces pratiques permettent un partage de la connaissance et contribuent à la dissémination et l'expansion des consciences communautaires dans les territoires occupés, ce qui doit permettre des retombées en matière d'organisation

du territoire urbain. La « thèse » de *Stalker*, sur ce point, est que les architectures ne peuvent pas changer aussi vite que les populations qui les habitent. En engageant des projets participatifs avec les habitants de tel ou tel territoire, *Stalker* espère produire une compréhension et une adaptation de l'architecture, trouver les moyens pour les communautés d'utiliser les opportunités des bâtiments. Il s'agit de retrouver dans le territoire métropolitain un sens qui provienne de l'expérience de l'état présent des choses, un sens qui ne soit pas déjà préformé par les opinions et libre de réassurer ou de frustrer les attentes et les justifications fonctionnelles et historiques.

La première de ces phases consiste à parcourir ce que *Stalker* appelle les « territoires actuels ». C'est une pratique de déambulation⁵ qui cible la « recherche du refoulé urbain qui ne se donne pas aisément à voir, à la recherche d'une autre possibilité d'existence qui sommeille dans la mégapole supposée connue » (Robin 97). S'abandonner à la fluidité de ces espaces, à leur devenir. Pas d'intervention, ni dépôt ni édification. Juste une traversée. Mais la traversée est déjà en elle-même une intervention, puisqu'elle tend à révéler un territoire à lui-même, et partant à en modifier la perception, les représentations qui s'y rattachent dans la conscience commune, le regard porté sur les populations qui, éventuellement, les occupent. Marcher, c'est un mode d'expression collective et un outil pour cartographier la cité et ses transformations, pour collecter des histoires, évoquer mémoires secondaires et expériences marginales, simplement : arriver et entrer en contact avec un groupe humain plus ou moins clandestinement installé. Être, en fait, à son tour, dans la position du « migrant », de celui qui débarque dans ce qui est d'abord pour lui un lieu barré (autorités, langue, populations plus ou moins hostiles, etc.), un lieu difficile d'accès, voire un non-lieu. D'où, par exemple, la pratique du « franchissement » des obstacles (murs, clôtures, haies, palissades, etc.) qui peuvent se trouver sur le chemin emprunté par les marcheurs *Stalker*.

267 C'est un art qui prend en compte et en charge le laissé-pour-compte, le refoulé, le marginal du monde contemporain et construit ses projets avec ces populations « abandonnées » car par l'écoute, l'attention, la cartographie, la marche, l'intervention, la participation, *Stalker* suscite des processus d'auto-organisation qui créent des espaces sociaux conviviaux. Comment ? Par la conjonction des récits vernaculaires et la capacité de ces agrégats narratifs à activer l'espace public afin d'y esquisser des formes hétérogènes d'être ensemble, de produire des interactions fécondes entre groupes ethniques et / ou sociaux déjà constitués ou déjà énoncés, de créer des espaces « communs »—c'est-à-dire éminemment fréquentables en commun, non pas privatisés, territorialisés par un récit géographico-identitaire (un « quartier », sur le principe du « nous ici »), mais circulants, ouverts, transitoires (parce que pris dans des devenirs urbains) et transités (parce qu'empruntés par tout un ensemble de passages buissonniers ou braconniers, pour reprendre la catégorie et la qualité chères à Michel de Certeau). D'une certaine façon, c'est à désessentialiser nos modes d'inscription et nos pratiques de l'espace que le projet « migrant » de *Stalker* travaille, à nous faire échapper aux lois, aux règles, aux coercitions de l'urbanisme, ou plus généralement à la façon dont est géré l'espace dans nos sociétés hypermodernes

(saturation, division, contrôle, etc.), à nous intéresser à l'idée d'occupation, plutôt que d'habitation d'une zone, d'un territoire, d'un plan. Migrer, en ce premier sens, traverser le tissu irrégulier des villes, trouver des zones, des « capsules de temps », dessiner des cartes alternatives et aléatoires, circuler, marcher : la perspective est à la fois sociale, éthique, urbanistique et esthétique. Elle est aussi sincèrement utopique. Mais ce n'est pas celle d'une utopie qui s'énoncerait en manière de système et de prescriptions comportementales. D'une utopie qui se contente de créer des espaces potentiels, de rendre possible l'émergence ponctuelle de formes de vie différentes et de générer des exercices de déconditionnement de la perception et de la pensée.⁶ D'une utopie qui se donne pour principe non de remplacer le monde, mais d'apprendre à respirer dans ses interstices, dans ses « tiers espaces », de parvenir à une pratique du regard alternative et inventive, qui ne se limite plus au repérage de balises utilitaires d'orientation, mais se déploie jusqu'à devenir une sorte de vision illicite.

268 Penser et pratiquer la communauté à partir de ce partage du sensible (et du politique), c'est ce qui se passe lors des « marches » organisées à Rome, à Milan ou à Paris dans les années 1995-96. Des marches qui empruntent aux formes canoniques de déambulation urbaine, mais s'en distinguent aussi par leur goût pour l'exploration de ce que Gilles Clément appelle les délaissés, ou les tiers paysages plutôt que pour les espaces culturalisés de la ville. Ces délaissés, ce sont les zones inexploitées, les friches libres de contrôle sociopolitique et d'enjeux de production, des territoires que le rêve et l'imagination peuvent investir (ou ré-investir) et où de nouveaux comportements, de nouvelles formes de relations et de vie peuvent être inventés et donner naissance à des zones d'échange libre, plutôt que de libre-échange. L'intérêt pour les périphéries plus que pour les centres traduit certes une très foucauldienne passion pour les hétérotopies, mais permet aussi directement de repenser l'espace commun de la cité (le domaine public) en fonction de ce qui l'effrange et non de ce qui le condense, par ses marges plus que par son noyau. Mais il permet aussi d'aller au contact des populations qui occupent ces espaces, d'écouter et recueillir leurs récits de migration et, d'une certaine façon, de les fédérer, elles qui sont souvent constituées en communautés repliées sur elles-mêmes. Fédérer, amener les uns au contact des autres, cela peut aussi passer, souvent, par l'installation en un lieu stratégique, dans une zone de « frontière » entre plusieurs communautés, de hamacs reliés les uns aux autres, réseau de communication alternatif, tenant sur la seule proximité physique, la curiosité, la bienveillance et l'écoute.

Les hamacs du projet *Amacario* (2002) peuvent rester vides et fonctionner alors aux seuls plans esthétique et symbolique ; ou être occupés et générer, d'une autre façon, du lien entre des individus et / ou des communautés humaines qui coexistent sinon sans nécessairement se voir ou se parler. Là encore, il y a du pari dans l'affaire : celui qui porte sur le degré d'implication ou d'interpellation physique que les individus accepteront et qui fait de la négociation continue de rapports entre les gens le moteur esthétique du dispositif. Mais leur simple installation et leur utilisation potentielle crée *de facto* un espace commun. La marche, avec la puissance d'observation et de

perception qu'elle induit, décloisonne l'espace urbain tout en créant des lignes de fuite dans les tissus sociaux, produisant, le long de ces lignes, des événements de communauté. Et si ces collaborations sont ponctuelles, transitoires, elles n'en donnent pas moins lieu à la production d'une archive (cartes, plans, dessins, photos, textes, etc.), à une trace, laquelle fonctionne, à son tour, comme la mémoire d'une communauté virtuelle. Ainsi, l'*Alligator party* organisée à Miami en 2000 a-t-elle été documentée, entre autres choses, par des photographies aériennes sur lesquelles ont été portés les noms de la vingtaine de communautés présentes dans la zone, mais en grande partie étrangères les unes aux autres. Fédérer, créer du commun là où prédomine, dans le monde social, le repli, l'indifférence voire la phobie, c'est ce qui se passe dans les événements de grande ampleur impulsés par *Stalker* (fêtes, festivals, installations) qui mettent systématiquement à la question et à l'épreuve les rapports, les interactions des communautés constituées dans la réalité sociale. Ainsi du *Pranzo Boario* à Rome (1999) ou de l'*Alligator party* à Miami (2000). Ce désir de retrouver le principe de l'agora, de créer des liens, de susciter de la discussion libre, du débat, des opinions contradictoires, sans hiérarchie ni ségrégation des usages (profane/sacré) ou des populations, c'est aussi la possibilité retrouvée de déplacer la vision de la ville et de redéfinir notre conception de l'espace public : le site du *public* n'est pas accaparé par une seule communauté, mais est précisément constitué par les frontières jouant entre les différentes communautés. Ce qui constitue le « public », c'est dès lors moins un espace, une portion de territoire, qu'un geste, une adresse, le geste de la reconnaissance réciproque. Et cela n'est possible que sur une frontière, une zone de contact. L'espace *public*, c'est le plan de rencontre des diversités qui occupent le territoire envisagé.

Le deuxième type d'action consiste à s'arrêter dans un endroit pour participer à sa mutation, à engager une intervention qui se déploie et trouve son sens dans la durée : 4 ans, par exemple, avec le projet *Campo Boario / Ararat*. Ce projet est central et pionnier dans le travail mené par *Stalker* avec les populations migrantes. Il a impliqué la création d'un centre culturel multiethnique et a permis de « repenser le territoire en fonction de l'expérience exilique » et non à « étudier l'exil à partir de critères territoriaux » (Nouss 101).

En 1999, cinq milles kurdes suivirent leur leader Abdulah Ochalan venu demander l'asile politique à Rome. Ils construisirent une sorte de favela de cartons près du Colisée, attirant l'attention de *Stalker* sur cette ville clandestine et sur les lieux auxquels elle avait donné naissance (lieux de rencontre, cafés improvisés, salons de coiffure, etc.). Sollicité cette même année pour participer à *La Biennale des jeunes artistes de l'Europe et de la Méditerranée*, le laboratoire décida alors d'investir le Campo Boario—les anciens abattoirs de Rome abandonnés en 1975—déjà occupé par des Gitans, des Maghrébins et des Sénégalais et, du 4 au 8 juin, y proposa un atelier intitulé *De cartonia à Piazza Kurdistan*. Pour la circonstance, les bâtiments furent symboliquement rebaptisés du nom de *Ararat*. Pendant ces quatre jours de juin, les kurdes racontèrent leur périple, les prises de paroles furent variées et nombreuses, ainsi que les débats

sur ce que signifient les notions d'identité ou de voyage pour les peuples déplacés et opprimés. Des étudiants firent la cuisine avec les familles installées là, aménagèrent des salles où prendre le thé et constituèrent une bibliothèque pour pouvoir se documenter sur les cultures des populations contraintes à l'exil. Deux actions marquantes furent en outre initiées : l'organisation d'un repas commun (*Pranzo Boario*) et la création d'un laboratoire multiculturel dans lequel fut fabriqué le *Tapis volant* (« L'Ararat »)—une installation itinérante faite de 41472 ficelles de chanvre et de tubes de cuivres suspendus représentant, presque à l'échelle 1/1, le plafond en bois ouvragé (à *muqarnas*⁷) et entièrement peint⁸ de la Chapelle Palatine de Palerme, construite au XIII^e siècle (1130-1140) par les Normands dans une architecture arabo-musulmane et où les trois monothéismes auraient célébré leurs cultes. Une architecture marquée, donc, par des influences romanes, byzantines et arabes, qui renvoie à une époque multiculturelle et plurilingue (on parlait alors arabe à la cour de Palerme)—celle que l'on peut espérer voir refluer dans notre propre monde ? Cette spectaculaire installation qui mobilisa savoir-faire traditionnel (tissage) et technologies de modalisation (volume) a par la suite voyagé dans le monde méditerranéen, faisant notamment halte en Jordanie, en Égypte, en Tunisie et s'envolant même jusqu'au Pakistan.

L'expérience du *Campo Boario* a duré quatre ans.⁹ Peu à peu, les anciens abattoirs furent transformés en un lieu d'accueil et de rencontre où l'échange devint la condition et l'horizon même de « l'œuvre », comme de la réorganisation de l'espace public, vérifiant de la sorte directement le « théorème *Stalker* », celui de l'interaction permanente entre l'activité artistique et la solidarité civile.

L'idée du travail accompli ensemble, en commun, l'idée d'une œuvre dont les procédés formels calquent la conception, la réalisation et la distribution d'un repas, cherchent à mettre en avant l'idée de groupe vivant, en interférence avec le monde et la société et à de surenchérir sur l'image de ségrégation, sur les scénarios d'isolement et de contention qui prévalent dans le traitement politique et médiatique des populations en exil. Les migrants ne sont pas figés dans un statut d'altérité inquiétante et sortis de l'espace-temps social, mais au contraire placés au cœur du processus de socialisation. Le travail expérimental de *Stalker* initie des échanges entre étrangers, place tous les participants dans la situation d'être l'étranger de l'autre et imagine des cadres renouvelés pour l'action collective. Les migrants ne sont plus des migrants, objets de terreur réifiés dans et par les discours médiatiques et politiques ; ils sont dans le temps et dans l'espace de la cité et une certaine énergie sociale et humaine circule entre tous les protagonistes de l'événement.

La troisième phase de travail, le troisième mode opératoire de *Stalker*, a coïncidé avec la mise en place de l'*Observatoire nomade*, lequel a prolongé et déplacé le scénario d'intervention élaboré au *Campo Boario*. Le projet intitulé *Via Egnatia* est peut-être le plus représentatif de ce troisième moment. Il fut présenté au Palais de Tokyo en 2003 dans le cadre de l'exposition « GNS » (Global Navigation System), qui entendait mettre en valeur l'importance du facteur topographique dans les pratiques artistiques contemporaines. Qu'est-ce donc que cet *Observatoire nomade* ? C'est en

fait un cabinet d'intervention civique travaillant à partir de plusieurs support médiatiques (création d'une radio, de programmes tv et d'un journal) dans le but principal de constituer une documentation et une archive migratoire, d'investiguer diverses mémoires de migration et d'en chercher des modes de représentation plus adéquats aux enjeux éthiques globalement portés par *Stalker*. Collecter des données pour produire des formes : le projet *Via Egnatia* avait explicitement pour objectif de réunir des récits d'exilés—Albanais, Arméniens, Bulgares, Grecs, Slaves, Turcs, Kurdes—ayant emprunté cette ancienne route romaine qui reliait Rome à Constantinople en passant par le sud de l'Italie, l'Épire, la Macédoine et la Thrace—qui prolongeait la *Via Appia* (Brindisi-Rome) de l'autre côté du détroit d'Otrante. Au XX^e siècle, c'est la *Via Egnatia* qui permit également les échanges de populations gréco-turques lors du déclin de l'Empire Ottoman.

Le but de *Stalker* était donc de retrouver les gens qui furent témoins ou acteurs de ces déplacements et de collecter les multiples histoires gravitant autour de ces périples. L'idée d'un art qui engagerait une forme de solidarité efficace avec les réfugiés consiste ici à permettre l'émergence d'un discours des subjectivités migrantes, de leur donner ou de contribuer à créer avec elles un espace de légitimation, d'ouvrir un champ médiatique propice à l'énoncé des identités en tant que migrantes et non exclusivement réduites aux coordonnées identitaires définies par l'État. L'archive, c'est aussi le moyen de promouvoir la diversité culturelle européenne et d'encourager le dialogue interculturel avec les hommes qui circulent sur cette route, avec les migrants et les groupes minoritaires. En racontant et préservant l'héritage culturel de communautés dispersées, le projet vise à faciliter la délimitation d'un terrain commun où rencontrer et partager valeurs et expériences culturelles. C'est également, au-delà du premier niveau d'intervention, un essai pour reconstruire l'unité culturelle de l'entité fragmentée et disputée de l'Egnatia, relocaliser symboliquement les lieux de cultures disparues ou oubliées et construire une mémoire ouverte et transnationale.

Pour mener à bien cette tâche de collecte des récits dans les villes européennes qui constituaient les terminus des parcours et où se sont installés les migrants (Athènes, Berlin, Istanbul, Paris et Rome), mais également dans les petites localités le long de la route, *Stalker* a conçu une *On travelling Egnatia Agency*. Chaque acteur ou témoin d'un périple s'est notamment vu proposer de dessiner une carte sur une pierre et d'indiquer ensuite à l'agence un endroit où il désirait que cette pierre peinte soit déposée pour qu'elle fasse office de « borne kilométrique » de la mémoire, suivant l'expression de *Stalker*. Significativement, c'est ainsi à chaque fois, à chaque pierre, à chaque histoire, une portion conséquente du périple raconté qui se trouve répété, revêtu par les intervenants, comme pour rendre concret, effectif, le partage de l'expérience migratoire, mais aussi intégrer ce parcours particulier dans la perspective d'une dynamique générale du déplacement. En publiant une cartographie de ces déplacements et des souvenirs qui y sont inextricablement liés, *Stalker* a re-balisé la route par des bornes mémorielles et émotionnelles plutôt qu'administratives ou militaires. Ce principe de collection et de démultiplication des

supports, que l'on peut aussi assimiler à un effort de traduction multi-directionnelle, manifeste ainsi l'émergence de nouvelles communautés moins localisables par un lexique identitaire, que par une situation. Il fait émerger une sorte de communauté de l'Egnatia », trans-territoriale, plurilingue et hétérogène, tenue seulement par une similitude de « destin », de rapport à l'histoire, mais capable désormais, grâce à l'« agence » et à ses activités multimédiales, de faire entendre « ses » voix.

C'est également dans cet ordre d'idées, pour faire cristalliser les mêmes expériences, qu'a été conçue et réalisée l'intervention urbaine *Siamo tutti stranieri* (*Nous sommes tous des étrangers*) : *Stalker* invitait toute personne intéressée à « déclarer » ses propres origines en remontant, si possible, à la quatrième génération, et à les schématiser par un dessin, une cartographie simplifiée de mouvements et de lieux, créant ainsi *de facto* une forme de solidarité entre migrants d'aujourd'hui et descendants de migrants de jadis, ou pour le dire encore autrement, révélant, par-delà la confusion et la singularité des tracés, un destin migratoire général et commun.

272 Le projet Egnatia s'est avéré un travail de collecte, de transmission, de ré-actualisation aussi des parcours (marche), qui visait à une intégration des populations migrantes au cœur même de l'histoire de la culture européenne. Contrairement à ce que ne cesse de faire le discours politico-médiatique, il ne s'agissait pas de désigner de l'altérité irréductible, mais de faire état d'un bien commun, d'une dynamique partagée, d'une proximité de destin—celle de la circulation sur un axe séculaire dont la fonction initiale était de servir la colonisation politico-militaire et le contrôle des territoires éloignés. L'Egnatia revisitée par *Stalker* se donne plutôt comme un projet d'« hospitalité inconditionnelle »,¹⁰ substituant le scrupule à la charité, et visant à intégrer l'autre comme le même, comme le soi-même.

Quel discours l'art peut-il tenir sur le « migrant » ? Il peut mettre en place des dispositifs de témoignage et chercher à capter l'immédiateté de la parole, afin de constituer une forme d'archive de la migration. Il lui est également possible de ne pas « tenir » de discours, mais d'initier des expériences de rencontre (cultures, langues, traditions, pratiques) permettant d'œuvrer en commun. Il ne faut pas partir des traitements statistiques et socioéconomiques, mais de l'expérience singulière, d'une perspective subjective : c'est l'idée d'une approche non globalisante, fragmentée, parcellaire. Il faut partir de l'expérience, voir comment la situation réinjecte de l'expérience dans notre mode d'existence. L'art peut aider la société à retrouver de la solidarité, à recréer de la solidarité symbolique mais aussi concrète, là où (dans les sociétés occidentales) elle tend à faire déficit. Il a la capacité de rendre justice et de donner voix à l'expérience de l'exilé, de (lui) permettre de la transmettre ; et, misant ainsi sur la constitution d'une micro-communauté narrative, autorise que l'exilé ne soit plus réduit au statut de donnée socio-économique que l'on médiatise. L'art peut ainsi permettre au public le plus large possible de prendre acte et conscience de l'expérience de l'exilé. Il ne communique pas sur la « migration » ; il en transmet l'expérience. En tant qu'attitude générale, il vise à affirmer un ethos pour tenter de répondre à la fermeture de l'espace d'hospitalité et à la ten-

dance à déshumaniser le migrant, à le sortir de son image véhiculaire de « zombie ».

Stalker crée du dialogue dans le déplacement et à partir du déplacement et fait de la rencontre sociale (discussions, repas), moins de sa mise en scène que de son activation, la base matérielle de la création. Sculpter de nouvelles scènes d'hospitalité, initier des plateformes pour des échanges transnationaux, créer des dialogues dans la marche. Faire de la générosité civique une forme de sculpture, dans la filiation des propositions de « délocalisation » de la sculpture que pouvait opérer Joseph Beuys. Si penser est sculpter (« denken ist plastik »), alors « aider » peut l'être aussi. En mettant en avant des stratégies de réappropriation de l'expérience et de la vie quotidienne (De Certeau), de dénationalisation, d'hospitalité réflexive, de traduction culturelle, de discursivité et d'interaction avec la sphère publique, ces pratiques expriment clairement un projet de cosmopolitisme esthétique : le projet d'un art qui cherche à revivifier l'imaginaire et les idéaux cosmopolites.

NOTES

1. « [...] il fait aussi partie de la morale de ne pas habiter chez soi. »
2. Pour une présentation plus exhaustive de *Stalker*, voir Tiberghien, Davila, et Fréchuret.
3. Dans cet essai, Sennet fait de l'Agora le principe et le lieu de la libre discussion, en opposition au modèle romain du *theatrum mundi*, plus ritualisé. Je dois cette référence tout à fait passionnante à l'article de Tiberghien cité plus haut.
4. Voir sur l'archéologie de la question l'essai de Graeber.
5. La « tradition » de la déambulation artistique dans laquelle s'inscrit la pratique de *Stalker* est celle de la dérive initiée par les surréalistes le 14 avril 1921 (Saint Julien le Pauvre), et réactivée par les situationnistes et les acteurs de la mouvance fluxus dans les années 1960.
6. Un peu de la façon dont Alan Sonfist fait naître des formes d'utopie temporelle et géographique, dont *Time Landscape* (1965) constitue la plus célèbre réalisation.
7. C'est une sorte de motif en alvéole descendant en cascade et évoquant des stalagmites, qui apparaît vers le XI^e siècle dans l'art musulman.
8. Les motifs de ces peintures sont innombrables : outre des étoiles et des croix imbriquées, une inscription en latin sur la moulure et en arabe kufique autour des étoiles, on relève des animaux combattant (le dragon le plus souvent), des lions ou des aigles héraldiques, un aigle emportant sur sa poitrine un prince, divers chasseurs, avec faucon et proies variées, des dromadaires et des éléphants, parfois avec une dame dans un palanquin, le chariot du soleil et de la lune, un prince en trône, seul ou avec courtisans, des buveurs, des musiciens et des musiciennes seuls ou de chaque côté d'un palmier, des danseuses aux foulards, des scènes de lutte, etc.
9. On peut se faire une assez bonne idée des actions engagées sur le Campo Boario en regardant le film documentaire *Stalker Ararat—Roma 1999/2000*.
10. Dans *De l'hospitalité*, Jacques Derrida commence par poser une antinomie de l'hospitalité conditionnelle et inconditionnelle. Il y a d'un côté les lois de l'hospitalité conditionnelle, c'est-à-dire les droits et devoirs qui imposent aux étrangers ou aux immigrés les conditions de l'accueil ou de l'intégration dans la famille, la nation ou l'État. Mais il y a de l'autre côté la loi de l'hospitalité inconditionnelle et infinie qui va bien au-delà du juridique. Elle consiste à accueillir l'autre absolu—ce que Derrida

appelle l'arrivant absolu—sans lui demander son identité, ni aucune contrepartie. La loi de cette hospitalité est absolue, elle va au-dessus des lois, qu'elles soient internationales ou cosmopolites.

OUVRAGES CITÉS

- Adorno, Theodor W. *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*. Payot, 1983.
- « L'Ararat, l'Islam in Sicilia e il Tappeto Volante. » digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/tappeto/html/stalkertappeto2/stalkertappeto2.html. Consulté le 13 juillet 2017.
- Bauman, Zygmunt. *La Vie liquide*. Le Rouergue/Chambon, 2006.
- Clément, Gilles. *Manifeste du tiers paysage*. Éditions Sujet/Objet, 2005.
- Davila, Thierry. *Marcher créer*. Éditions du regard, 2002.
- 274 Derrida, Jacques, et Anne Dufourmantelle. *De l'hospitalité*. Calmann-Lévy, 1997.
- Duclos, Denis. *Le Complexe du loup garou*. La Découverte, 1994.
- Fréchuret, Maurice. *Stalker*. Catalogue publié à l'occasion de l'exposition présentée par le Musée d'art moderne de Bordeaux du 5 février au 23 mai 2004.
- Graeber, David. *La Démocratie aux marges*. Le Bord de l'eau, 2014.
- Haddad, Gérard. « Le Savoir de l'étranger ». *Dédale*, n°9 et 10, 1999.
- Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes*. La Découverte, 1991.
- Lévinas, Emmanuel. *Humanisme de l'autre homme*. Le Livre de poche, 1987.
- Nouss, Alexis. *La Condition de l'exilé : penser les migrations contemporaines*. Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2015.
- Osservatorio Nomade*. www.osservatorionomade.net. Consulté le 13 juillet 2017.
- Papastergiadis, Nikos. *Cosmopolitanism and Culture*. Polity P, 2012.
- Robin, Régine. *Mégapolis. Les Derniers pas du flâneur*. Stock, 2009.
- Sennet, Richard. *La Conscience de l'œil : urbanisme et société*. Verdier, 2009.
- Sleep out 1 & 2, Sui letti del fiume, 21/06/2007 et 19/07/2007*. suelettidelfiume.files.wordpress.com/2009/03/sldf-cap10.pdf. Consulté le 13 juillet 2017.
- Stalker. À travers les territoires actuels / Attraverso i territori attuali*. Paris, Jean-Michel Place, coll. « in visu, in situ », 2000.
- Stalker Ararat—Roma 1999/2000*. www.youtube.com/watch?v=L2v9H7SbbBs. Consulté le 13 juillet 2017.
- Tiberghien, Gilles A. « La Vraie légende de Stalker. » *Vacarme*, n° 28, février 2014.
- Via Egnatia : A Journey of Migrating Memories*. www.osservatorionomade.net/egnatia/. Consulté le 13 juillet 2017.