

Pauline Chevalier, *Une histoire des espaces alternatifs à New York – De Soho au South Bronx (1969-1985)*

Dijon, Les Presses du réel, 2017, 506 p.

Après *New York Seventies* publié en 2015 par Cristelle Terroni, l'ouvrage de Pauline Chevalier, tiré d'une thèse de doctorat soutenue en 2010, offre une nouvelle et consistante étude en langue française sur les « *alternative spaces* » des années 1970. Centré sur le territoire new-yorkais, qui a accueilli la majorité de ces espaces, le panorama proposé est particulièrement complet et généreusement illustré.

La fascination pour les espaces alternatifs new-yorkais n'est pas nouvelle; leur légende a commencé à s'écrire dès le début des années 1980, à travers plusieurs expositions et publications souvent conçues par les acteurs mêmes de cette histoire. Chevalier cite notamment l'exposition « *Alternative in Retrospect* », organisée par le New Museum dès 1981, et l'importante synthèse

éditée par Julie Ault en 2002, *Alternative Art New York 1965-1985*. Par rapport à cette historiographie souvent hagiographique, le présent ouvrage a le grand mérite de placer ses analyses à distance de toute forme de mythification. L'auteure cherche à distinguer avec précision les situations de chacune de ces structures, plutôt que de les amalgamer en un « mouvement » héroïque indifférencié, comme cela a pu être fait. L'importante mise en contexte historique qui ouvre l'ouvrage permet ainsi d'inscrire les espaces alternatifs des années 1960-1970 dans le sillage des galeries coopératives de la Tenth Street sur lesquelles s'était appuyée l'École de New York dans les années 1950. Elle décrit surtout comment le fantasme d'une nouvelle bohème a pris corps à SoHo à partir de la seconde moitié des années 1960, au

croisement entre politisation du monde de l'art, aspirations à de nouvelles communautés artistiques et utopies urbaines dans un *downtown* industriel désaffecté.

Passé ce moment de genèse, Chevalier cherche à dégager les principales ruptures et évolutions qui ont scandé la quinzaine d'années sur laquelle s'étend son étude, à partir notamment des transformations de la notion même d'alternative. Là où Ault dresse une liste de plus de 70 lieux assez hétéroclite, Chevalier souligne que la formule d'« *alternative spaces* » avait jusqu'au milieu des années 1970 une extension bien plus restreinte. Elle désignait surtout des lieux dédiés à des pratiques artistiques marquées par les débuts de la performance et de la sculpture post-minimaliste, qui n'étaient pas accueillies par les institutions établies et qui poussaient au plus haut point l'indistinction entre l'œuvre, son processus de création et son contexte spatial et matériel. Beaucoup d'entre eux débutent d'ailleurs comme de simples ateliers ouverts à un public proche, et restent longtemps consacrés à la recherche et l'expérimentation plutôt qu'à l'exposition d'œuvres achevées. L'emblème de cette première génération d'espaces alternatifs est sans nul doute le 112 Greene Street, dominé par la figure de Gordon Matta-Clark; on peut citer également The Clocktower ou l'Institute for Art and Urban Resources d'Alanna Heiss (à l'origine de PS1 aujourd'hui rattaché au MoMA).

Pour plusieurs raisons, 1976 marque une première rupture dans cette histoire; elle aboutit notamment à un élargissement de la notion d'espace alternatif, qui va intégrer des structures à vocation commerciale (en particulier les galeries coopératives qui étaient jusqu'alors exclues de cette définition) et surtout des lieux où s'exposent plus classiquement des œuvres d'art dont

l'existence ne dépend plus aussi étroitement de leur contexte de production. Artists Space, The Kitchen, Franklin Furnace ou le New Museum sont les représentants les plus célèbres de cette seconde génération d'espaces souvent plus spécialisés et moins marginaux. Une troisième phase enfin peut être identifiée au tournant des années 1980 (autour notamment de Fashion Moda), marquée par une désillusion vis-à-vis d'une alternative désormais institutionnalisée ainsi que par la réduction et le contrôle sévères (suite à l'élection de Reagan) des subventions publiques sur lesquelles avaient largement reposé l'essor de ces espaces aux ressources limitées. Ce financement public montre bien d'ailleurs l'ambiguïté de cette constellation de lieux qui, quoique souvent critiques à l'encontre de l'*establishment* artistique, se sont en général situés dans une position non pas tant de contestation frontale que de réforme voire de complément des galeries et des musées *uptown*.

L'autre grand intérêt de l'ouvrage tient à la vue d'ensemble qu'il donne des pratiques et disciplines artistiques très diverses qui ont animé ces lieux. En ce sens, l'histoire des espaces alternatifs, telle que la retrace Pauline Chevalier, ne vaut pas seulement pour elle-même mais aussi et surtout comme point d'intersection entre des domaines d'habitude traités séparément, du fait des divisions disciplinaires entretenues par les institutions artistiques et universitaires: outre les arts plastiques, le lecteur croise en effet tout à la fois l'histoire de la danse, du théâtre, de la performance, du cinéma expérimental, de l'art vidéo, de la photographie, de la poésie ou encore du graffiti. Ces catégories mêmes apparaissent comme largement poreuses voire insignifiantes pour les acteurs de l'époque, qui sont souvent des figures que la sociologie qualifierait de « multipositionnelles ».

En ce sens, la notion d'interdisciplinarité, qui suppose encore la distinction entre plusieurs champs, paraît souvent insuffisante pour caractériser des lieux où se développent des pratiques « *intermedia* » définies précisément par le mélange indifférencié des médiums et des techniques.

Malgré l'ampleur importante de ce travail, on peut regretter le manque d'une analyse plus proprement sociologique de ces espaces : une telle approche aurait permis de

mettre à l'épreuve de manière plus systématique le positionnement de ces organisations et individus vis-à-vis des institutions légitimes ou mieux reconnues du monde de l'art contemporain. La thèse de l'auteure selon laquelle « l'alternative » a finalement moins constitué une révolution dans le champ artistique qu'une extension de ses limites en aurait sans doute bénéficié.

Nicolas Heimendinger