

Introduction

À rebours

« Who are these people ? » Qui sont-ils ? s'interroge le critique d'art Holland Cotter dans le *New York Times* en 2006. Qui sont ces artistes qui « enfin » ont réussi à établir une « réelle alternative à l'art guidé par le marché », « une alternative à l'alternative éculée¹ » ? Le retour au collectif n'a rien de nouveau, et l'article se poursuit en accumulant les références aux années 1970 et 1980, aux quartiers de SoHo et du Bronx qui ont été ceux des alternatives historiques et, semble-t-il, dépassées. Pourtant, leur présence est inévitable dans tout récit de la scène new-yorkaise. Les années 1970 et 1980 opèrent comme un aimant, une référence incontournable, reprenant à l'envi les récits qui en ont été faits. Ces années sont celles de la naissance des premiers « espaces alternatifs » dans lesquels on peut voir les précurseurs des actuels « artist run spaces », ces espaces d'exposition et de création montés et gérés par les artistes eux-mêmes. Les espaces alternatifs sont des espaces collaboratifs, voire coopératifs, à but non lucratif. On les observe aujourd'hui dans les rues de ces quartiers de New York, Greenpoint, Bedford-Stuyvesant, Red Hook, et dans le Bronx. Espaces gérés par les artistes, espaces alternatifs, les pratiques sont multiples mais la tension historique est toujours perceptible, dans les références directes, dans les oppositions, dans les formes ou les modalités de constitution. L'histoire des espaces alternatifs new-yorkais est celle de la survivance d'un modèle – ou de plusieurs modèles, et de leurs résurgences.

Au mois de novembre 2015, plusieurs collectifs d'artistes se retrouvaient pour manifester contre le Brooklyn Museum où se tenait le « 6^e congrès annuel de l'immobilier à Brooklyn ». Devaient être abordées les nouvelles opportunités immobilières offertes à New York, dans Brooklyn et dans le South Bronx, alors même que le musée s'appêtait à ouvrir une exposition, « Agitprop » consacrée aux esthétiques de l'activisme. Considérée comme un affront par de nombreux artistes, la tenue du congrès ne venait que confirmer les relations historiques entre musées et immobilier. Le « Artist Studio Affordability Project » (ASAP), le « Brooklyn Anti-Gentrification Network » (BAN) ainsi que « Not An Alternative » s'associent pour dénoncer le double discours du musée qui, l'année précédente, avait consacré une

¹ Le supplément « Arts & Leisure » du dimanche 5 mars 2006 consacre sa une aux nouveaux collectifs d'artistes : Holland Cotter, « The Collective Conscious », *The New York Times*, 5 mars 2006. « At last, there's a real alternative to market-driven art. Just one question: Who are these people ? [...] There has to be another way to go, an alternative to a used-up "alternative". By far the most interesting option so far, one that began to be news a few years ago and has increased its visibility since, is the work of miniature subcultures known as collectives. »

exposition à la toute jeune génération d'artistes de Brooklyn. L'implantation des artistes dans la ville est au cœur de la manifestation : la disponibilité et l'accessibilité des ateliers sont primordiales, tout comme l'est le soutien de la part des institutions locales et nationales.

« Not An Alternative », fondé en 2008, installé dans le quartier de Williamsburg, propose des expositions, des ateliers, des conférences, des actions qui font de l'art un vecteur du changement social. Engagé contre la gentrification de certains quartiers de Brooklyn, « Not an Alternative » s'attache à dénoncer les liens entretenus entre le système marchand et les musées, tout en offrant aux artistes les moyens de production et de diffusion de leur travail. De très nombreux lieux alternatifs actuels s'apparentent d'abord à des ateliers collectifs, installés dans les anciens quartiers industriels près du Gowanus Canal, à l'est de Williamsburg ou dans ces quelques friches restantes dans l'immense *borough* de Brooklyn. Beaucoup cependant refusent la généalogie consacrée, celle des espaces alternatifs historiques. On reconnaît leur rôle fondamental sur la scène new-yorkaise mais c'est une autre alternative que l'on cherche.

No Longer Empty, organisation fondée en 2009 par Manon Slome, invite des artistes, des commissaires d'exposition à investir des bâtiments laissés à l'abandon, à travailler avec les habitants d'un quartier, ses artistes, ses écoles, pour susciter une dynamique créative, support à la revitalisation d'un espace urbain. C'est une exposition dans le Bronx qui ouvre en 2012 et qui accueille une partie des artistes qui avaient déjà œuvré dans un espace alternatif du South Bronx dans les années 1980, Fashion Moda. Ces « espaces alternatifs », ou « anti-alternatifs », récents et historiques, ont en commun de vouloir inventer de nouveaux rapports à la création en explorant les failles du marché et de l'institution, tout en étant conscients de leur apport au système qu'ils critiquent. Communauté, espace public, espace urbain, renouveau esthétique et critique, architecture et changement social : les enjeux et les formes de la réintégration dans l'institution semblent se répéter. « L'alternative, c'est un choix de directions qui redéfinissent le traditionnel² » affirmait en 2012 Papo Colo, un des fondateurs de l'espace Exit Art, ouvert en 1982 et fermé exactement trente ans après.

L'histoire des espaces alternatifs pourrait s'apparenter à l'histoire d'une aporie, d'une incompatibilité logique entre l'indépendance, l'alternative et la reconnaissance critique. L'évolution des formes des espaces alternatifs puis « anti-alternatifs » tente de répondre à cette aporie. Le milieu des

² « Alternative is the choosing of options that redefine the traditional », Papo Colo, co-fondateur de Exit Art, avec Jeanette Ingberman, et co-organisateur de l'exposition « Alternative Histories » à Exit Art en 2010. « Alter the Native », in Lauren Rosati et Mary Anne Staniszewski (éds.), *Alternative Histories, New York Art Spaces 1960 to 2010*, Cambridge, The MIT Press / Exit Art, 2012, p. 15.

années 1980 met en partie un terme à cette quête d'une solution radicale qui anima une partie des artistes new-yorkais pendant presque deux décennies. Le renouveau du modèle à l'heure actuelle est cependant frappant et contemporain d'une inflation des récits de l'alternative. Notre vision semble pourtant quelque peu déformée par un récit, un mythe, de l'alternative new-yorkaise.

Après avoir suivi les ramifications du graffiti et de l'art urbain dans le New York du milieu des années 2000³, il m'apparaissait nécessaire d'aller rechercher du côté des lieux qui contribuèrent au passage de ces pratiques de la rue vers la galerie et le musée. Fashion Moda⁴ était l'un de ces lieux : un espace alternatif installé dans le South Bronx à partir de la fin des années 1970 et qui ferma ses portes en 1993. Antenne des espaces du sud de Manhattan exilée dans le Bronx ? Le lieu avait de quoi étonner et continue aujourd'hui de susciter l'inspiration d'artistes et de commissaires d'exposition. De la plongée dans les archives de Fashion Moda à l'étude des espaces alternatifs originels *downtown* Manhattan, le chemin semblait évident : à rebours, en remontant le fil des années 1970 pour revenir aux jeunes années de ce qui allait devenir SoHo. Nous nous sommes alors engagés dans une étude au long cours alors que les premiers espaces alternatifs commençaient à trier leurs archives et à les rendre disponibles.

L'observation des espaces alternatifs new-yorkais depuis plus de dix ans et la lecture des récits successifs de leur évolution laissent envisager une histoire beaucoup moins homogène qu'il n'y paraît. L'alternative représente un pas de côté face au système des arts, face aux institutions. Leur succession ne peut constituer une ligne droite : c'est une danse plus anarchique, un « temps hétérogène⁵ », une multitude de lignes entremêlées, de temporalités décalées qui sont à révéler. Et pourtant des trajectoires se dessinent, des continuités qui nous font parfois dire trop vite que les espaces alternatifs actuels sont les héritiers des espaces originels. Ils sont avant tout les héritiers d'un mythe et de récits sans cesse renouvelés. « Facts continue to change their shape », chantaient les Talking Heads en 1980. Les faits, la réalité, ne cessent de modifier leur apparence. L'enjeu d'une telle étude réside dans le détachement face aux récits répétés pour mieux les observer et mieux comprendre comment ils peuvent être à l'origine des récurrences d'une alternative sur la scène new-yorkaise. Comprendre la construction d'une

³ Dans le cadre d'un travail sous la direction de Pierre-Yves Pétilion (Université Paris IV-Sorbonne, 2005)

⁴ En 2005, j'engageai une étude de Fashion Moda, sous la direction d'Éric de Chassey, à partir des archives du lieu conservées à Fales Library and Special Collections, The Elmer Holmes Bobst Library, New York University.

⁵ J'emprunte ici l'expression à Shlomo Sand dans *Crépuscule de l'histoire*, Paris, Flammarion, 2015, p. 81.

mythologie des espaces alternatifs en évitant toute histoire téléologique de l'alternative.

Le rétroviseur, histoire ou mémoire, n'est qu'un outil secondaire, qui dépend entièrement du regard projeté vers l'avant, c'est-à-dire vers le futur. Pour continuer à conduire, il faut se détacher des rétroviseurs, autrement dit : il faut étudier l'histoire avant tout pour savoir comment s'en libérer.

S'en libérer et « faire sécession », c'est justement l'attitude qui préside aux pratiques artistiques et critiques de la fin de la décennie 1970 et du début des années 1980, quand sont perceptibles les essoufflements de l'alternative et que de nouveaux lieux vont voir le jour. Rosalind Krauss décrit cette rupture conceptuelle en interrogeant le cas de l'artiste Sherrie Levine et de la nouvelle génération d'artistes présentés à Artists Space lors de l'exposition « Pictures » en 1977 :

Dans la mesure où le travail de Sherrie Levine déconstruit explicitement la notion moderniste d'origine, il ne peut être considéré comme un *prolongement* du modernisme. Comme le discours de la copie, il est postmoderniste. Ce qui veut dire qu'il ne peut être tenu pour d'avant-garde. À cause de son assaut critique contre la tradition qui la précède, nous pourrions être tentés de voir dans le changement opéré par l'œuvre de Sherrie Levine une nouvelle étape dans les progrès de l'avant-garde. Ce serait une erreur. En déconstruisant les notions sœurs d'origine et d'originalité, le postmodernisme fait sécession : il se coupe du champ conceptuel de l'avant-garde et considère le gouffre qui l'en sépare comme la marque d'une rupture historique. La période historique qui englobait avant-garde et modernisme est close, irrémédiablement, et il ne s'agit pas d'un simple événement journalistique. Toute une conception du discours l'a conduite à sa fin, de même que tout un complexe de pratiques culturelles – en particulier une critique démythifiante et un art véritablement postmoderniste. Ces deux derniers travaillent désormais à dévitaliser les propositions fondamentales du modernisme, à les liquider définitivement en exposant leur caractère fictif. Aussi est-ce d'un nouveau point de vue, étrange, que nous nous retournons vers l'origine moderniste et regardons son éclatement en une répétition sans fin⁶.

Faire sécession, opérer un glissement ou mener une révolution : quels furent les enjeux de la constitution des espaces alternatifs ? Nous cherchons à comprendre comment les années 1969-1985 ont été celles de la construction d'une mythologie des espaces alternatifs, à partir des œuvres,

⁶ Rosalind Krauss, « L'originalité de l'avant-garde : une répétition postmoderniste », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduction de Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 148. (Essai paru pour la première fois à l'automne 1981 dans la revue *October*, vol. 18, n°102, p. 47-66.

des « récits autorisés⁷ », des archives, des mémoires déformées, des fictions et de la configuration urbaine, principale matrice, actuelle et historique, de la naissance des espaces alternatifs.

Des quartiers

De l'archipel des quartiers et villages du XIX^e siècle à son illusoire insularité actuelle, l'histoire de Manhattan est rythmée par celle de ses artistes, de leur épanouissement d'un axe à l'autre de l'île, et principalement dans sa pointe sud : *downtown*. Un même territoire a tout au long du XX^e siècle été le lieu de prédilection d'une bohème artistique dans les années 1950, puis 1960. De la succession des générations d'artistes dans un Greenwich Village palimpseste se dégage un espace en perpétuel mouvement, dont les frontières ont été sans cesse transformées par les mutations sociales et artistiques des quartiers, par la relation étroite entretenue entre les rues, les murs, et l'énergie créatrice de ses habitants.

Dans les années 1960 apparaît un nouveau mouvement urbain au sud de Manhattan : les artistes issus du *babyboom* s'installent dans les terres industrielles qui deviendront « SoHo⁸ ». Quartiers de la petite industrie, des ateliers textiles, des garages, zone en plein déclin économique, anciennes terres des immigrants ou quartiers de la contre-culture, *downtown* est alors une mosaïque de territoires historiques et de terres en friche. Bon nombre d'artistes s'y établissent en faisant usage des anciennes manufactures fournissant ateliers et lieux de résidence. Pionniers dans de nouveaux espaces urbains, défricheurs souhaitant explorer de nouvelles terres new-yorkaises, ces artistes tentent de tourner le dos aux institutions, musées et galeries commerciales dans un désir quelque peu utopique de s'emparer à nouveau des moyens de création, d'exposition et de diffusion de leurs œuvres.

Le mouvement des galeries *co-ops* des années 1950 va très largement inspirer les artistes de la génération s'épanouissant à la fin des années 1960. S'ajoute à cela un profond rejet du pouvoir grandissant des musées, le musée d'Art moderne semblant notamment cristalliser les maux de la société américaine durant la décennie. Pourtant, les galeries *co-ops* n'étaient pas non plus exemptes de critiques. Elles apparaissaient comme des bastions potentiels de l'académisme, comme des foyers dans lesquels l'émulation fonctionnait trop en vase clos. À la fin des années 1960 se pose alors la question de l'« alternative » aux modèles existants, non seulement aux modèles institutionnels mais aussi à ceux des avant-gardes précédentes dont la couleur

⁷ Cf. Jean-Marc Poinot, « Les récits autorisés proprement dits », in *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève – Mamco / Dijon, Les presses du réel, 2008, p. 269-331.

⁸ « SoHo » pour « South of Houston Street », à ne pas confondre avec « Soho », quartier de Londres.

s'est affadie, et qui semblent, aux yeux de la jeune génération, bien trop en accord avec les exigences du cadre moderniste. Contre le musée, ou plutôt contre un certain type de musée, garant d'une esthétique moderniste et relais des dominations de genre, de race et de classe, la nouvelle génération va s'organiser pour développer de nouvelles pratiques ne répondant justement plus à ce cadre, pour établir de nouveaux lieux, matérialisant un renouvellement des rapports de l'artiste à son œuvre, et à ses pairs.

Naissent alors ce que l'on a communément désigné comme « espaces alternatifs », le 112 Greene Street, le 10 Bleecker, The Clocktower, The Kitchen et bien d'autres. Le terme n'est cependant pas en usage dès leur création. Nous sommes au tout début des années 1970, et il s'agit d'établir un nouveau champ de l'art dans des espaces urbains encore à conquérir. En ce sens, aucune définition ne pouvait être acceptée. Les années passant, le terme va pourtant s'installer, sans pour autant convoquer de définition en lui-même. Son usage n'est aucunement spécifique mais plutôt conjoncturel. L'*alternatif* est ce qui fonctionne hors du champ des institutions classiques, en dehors d'un système économique, social, culturel, existant et installé. L'*alternatif* est donc indéfini, il est à côté, au-delà. Alors que le domaine contourné, voire rejeté, est relativement bien circonscrit, l'*alternatif* s'étend en *terra incognita*. Ses limites ne sont pas discernables puisque sa première caractéristique est d'être ailleurs, de se déployer en dehors. L'alternative serait donc une ouverture de l'horizon esthétique vers des mondes nouveaux, inachevés.

Sally Webster, dans un rapport de 1982, cité par Julie Ault, dessine une typologie des espaces alternatifs qui sont :

des espaces d'exposition pour les arts visuels expérimentaux qui montrent le travail de nouveaux artistes non affiliés ; des espaces d'exposition pour des intérêts particuliers qui ont été créés en réponse aux besoins d'une minorité ou qui montrent une forme d'art spécifique ; des galeries *co-ops* dirigées par les artistes eux-mêmes ; des petits musées ; des espaces de performance ; les arts du livre ; des ateliers ou des programmes sociaux⁹.

La définition est très large, bien au-delà des « espaces » concrets et réels montés par les artistes.

Une « alternative »

L'usage du terme *alternatif* aux États-Unis va s'accroître de façon constante entre 1969 et 1975, avant de connaître une spectaculaire expansion à la fin des années 1970. L'*alternatif* n'est pas réservé au monde de l'art. Il apparaît

⁹ Sally Webster, citée par Julie Ault (éd.), *Alternative Art, New York, 1965-1985: a Cultural Politics Book for the Social Text Collective*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 16.

d'ailleurs dans un premier temps pour désigner des journaux, des médias, qui tenteront de se positionner en dehors des grands vecteurs de l'information. L'*alternatif* est un terme caractéristique des années 1970 et avec lequel les artistes des années 1980 auront plus de difficultés. Si le terme est galvaudé, il ne perd cependant pas de sa signification, qui semble appeler un renouveau perpétuel. L'extrême ouverture de la définition d'un tel mot laisse le champ libre à son interprétation fluctuante et infinie.

Pourtant, si l'alternative est ce qui est autre, elle ne peut l'être qu'en relation à un référent, un contexte, un ensemble d'objets auxquels elle ne s'oppose pas nécessairement, mais qu'elle tente surtout de contourner. L'alternative est *situationnelle*, elle dépend étroitement d'un contexte pour s'y établir à la marge. À ce caractère *situationnel* de l'alternative se heurte cependant l'appréciation générale d'un mouvement global rassemblant des espaces d'exposition créés entre la fin des années 1960 et la fin des années 1980. Parmi ces espaces, peu nombreux sont ceux qui peuvent prétendre à une définition commune, et tous partagent pourtant l'appellation « espace alternatif ». Cette appellation générique est directement issue d'un point de vue, admis depuis les années 1980, qui veut que tout lieu se positionnant en dehors du système est *alternatif*. Dans un tel cadre, l'étude des espaces alternatifs nous apparaît comme un chantier tout aussi infini que la notion-même d'alternative.

Dans un ouvrage paru en 2002, *Alternative Art, New York, 1965-1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*, Julie Ault a répertorié plus de soixante-dix espaces et groupes d'artistes dits alternatifs et fondés entre 1965 et 1985¹⁰, depuis l'Artists and Writers Protest Against The War in Vietnam jusqu'au groupe Pests et aux Guerrilla Girls. À travers l'exposition réalisée au Drawing Center en 1996, « Cultural Economies: Histories from the Alternative Arts Movement¹¹ », ainsi qu'à travers son ouvrage de 2002, elle a réalisé une histoire institutionnelle et contextuelle des espaces alternatifs, une histoire globale qui a permis la reconnaissance d'un réel « mouvement », selon ses propres termes¹². La fin de ce mouvement, la fermeture de nombreux espaces et le manque crucial de documentation ont fait de cette exposition, puis du livre, les garants d'une certaine mémoire des nouveaux mondes de l'art qui se sont développés à New York durant les années 1970 et 1980. Répertoire, référencer, contextualiser : le travail d'inventaire et d'analyse du contexte par ceux qui l'ont vécu est remarquable et a servi de point de départ à notre étude.

En 2012 paraissait le catalogue d'une des dernières expositions emblématiques de l'espace Exit Art : *Alternative Histories. New York Art Spaces*

¹⁰ Julie Ault, « For the record », in Julie Ault, *op. cit.*, p. 12-13.

¹¹ Exposition qui s'est tenue à New York, au Drawing Center, du 26 février au 6 avril 1996.

¹² Julie Ault, *op. cit.*, p. 3.

1960 to 2010¹³. Les essais introductifs y attestent du chemin effectué depuis les années 2000 et de la distance acquise vis-à-vis des lieux, de leurs pratiques et de leur historiographie. Lauren Rosati¹⁴ étudie ainsi avec une grande pertinence le glissement de l'« anti-institutionnel » à l'« extra-institutionnel », tout en soulignant les récurrences : le rôle des revues d'artistes, des formes du militantisme politique et des alliances avec les institutions plus traditionnelles. Ce que nous désignons aujourd'hui par « espace alternatif » ne peut être assimilé à ce qui était désigné comme tel en 1981 ou en 1976. Les récits contemporains tendent cependant à lisser les hétérogénéités esthétiques, politiques et temporelles.

L'historiographie des espaces alternatifs apporte pourtant plusieurs récits parfois contradictoires. Si les ouvrages sont relativement peu nombreux, ce n'est pas directement leur rareté qui peut poser problème, mais leur point de vue. L'histoire des espaces alternatifs est d'abord une histoire de l'alternative par ses acteurs eux-mêmes. Julie Ault, fondatrice en 1979 de Group Material avec Tim Rollins, Felix Gonzalez-Torres et Doug Ashford, a su remarquablement se détacher de son engagement propre dans la nouvelle scène alternative de la fin des années 1970. Dans cette perspective, son parti pris d'exhaustivité rend compte d'une certaine volonté d'objectivité. Néanmoins, l'ouvrage porte en lui les qualités de la démarche artistique de son auteur : son rapport à l'économie culturelle et à l'archive est à la fois celui de ses recherches esthétiques au sein de Group Material et celui de ses recherches théoriques sur l'alternative new-yorkaise.

De même, Alan Moore, chroniqueur passionné de la scène alternative et membre de Colab, un collectif d'artistes né à la fin des années 1970, a soutenu en mai 2000 une thèse de doctorat¹⁵ traitant des collectifs d'artistes et de la contre-culture artistique de la fin des années 1960 au milieu des années 1980. Le point de vue interne reste de mise, et pousse son auteur vers le récit des faits, l'évolution linéaire et continue de l'alternative. Les ouvrages publiés dans les années 1980 n'appellent pourtant pas à la linéarité dans leurs définitions et leurs points de vue. La variabilité des perceptions et des définitions avant les années 1990-2000 laisse entendre que l'histoire des espaces alternatifs ne peut être celle d'une progression continue. Les désignations se sont modifiées, les pratiques se sont transformées et les quelques publications datant des années 1980 offrent une variété de nuances sur l'*alternative*. Il n'existe que très peu de publications entre le

13 Lauren Rosati et Mary Anne Staniszewski (éds.), *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2010*, Cambridge, the MIT Press / Exit Art, 2012.

14 Laurent Rosati « In Other Words: The Alternative Space as Extra-Institution », *ibid.*, p. 41-43.

15 Alan Moore, *Collectivities: Protest, Counter-Culture and Political Postmodernism in New York City Artists Organizations, 1969-1985*, thèse de doctorat soutenue en 2000 à la City University of New York, sous la direction de Sally Webster.

milieu des années 1980 et le milieu des années 1990. Alors que le mouvement alternatif a perdu de sa vitalité dans l'apparition des « Culture Wars », l'intérêt théorique faiblit avant que ses acteurs ne s'emparent du sujet pendant la décennie suivante.

Si nous nous prêtons à l'exercice de la comparaison entre les parutions datant de la première moitié des années 1980 et celles plus récentes, entre 1990 et 2000, l'alternative semble s'être modifiée, comme *a posteriori*. D'un catalogue ou d'un ouvrage à l'autre, nous ne retrouvons pas les mêmes espaces. Le recul historique des années 2000 semble avoir entraîné un aplanissement des ruptures et des différences entre les espaces alternatifs, et même entre les constructions théoriques.

Trois temps de l'historiographie peuvent en fait être dégagés. Les récits de l'alternative s'exposent d'abord dans une première étape en 1980-1981, au point de basculement, à la fin d'une ère, quand d'autres formes d'espaces et de pratiques voient le jour. Le critère principal de la rupture historique est celui du passage d'une alternative constituée d'espaces à but non lucratif à des espaces qui adoptent le format de la galerie commerciale, dans l'East Village notamment. Les premiers travaux sur l'alternative sont d'abord des expositions, des ouvrages rétrospectifs sur des espaces singuliers. Il s'agit de garder trace et de cadrer la mémoire de ces espaces¹⁶, de mettre sous presse un moment que l'on sait particulièrement significatif dans l'évolution de l'art contemporain, dans le passage vers un postmodernisme en plein épanouissement. Le New Museum, fondé par Marcia Tucker en 1977 et considéré comme un « espace alternatif » (dans la liste de Julie Ault) accueille une exposition co-organisée par Jacki Apple, autour des principaux espaces alternatifs nés au sud de Manhattan : « Alternatives in Retrospect: an Historical Overview, 1969-1975¹⁷ ». Du catalogue ressort une profonde unité dans les pratiques artistiques qui y sont détaillées. Les différents espaces¹⁸ présentés possèdent chacun leur singularité, mais ils offrent une cohérence théorique et esthétique remarquable. Au même moment, en 1981, paraît un ouvrage rassemblant plus de dix années d'expositions et d'expérimentations au 112 Greene Street : *112 Workshop / 112 Greene Street*,

16 Dès 1976, l'Institute for Art and Urban Resources travaille à sa propre histoire. Ce projet, confié à Marjorie Welish consiste en une enquête et une collecte de documents : « The Institute for Art and Urban Resources has commissioned me to write an early history documenting in particular The Brooklyn Bridge Event and 10 Bleecker Street, but also covering the Institute's subsequent spaces. [...] I started to wonder whether « alternative spaces » had at any point in the '70s become a slogan, or at least a shorthand phrase. Would you know if this is so – whether an artist or critic you can recall is responsible ? » Lettre de Marjorie Welish à Lucy Lippard, 20 juillet 1976. Alternative Art Spaces File, New York Public Library.

17 Jacki Apple, *Alternatives in Retrospect: An Historical Overview 1969-1975*, catalogue d'exposition [9 mai-16 juin 1981], New York, The New Museum of Contemporary Art, 1981.

18 Les espaces traités dans le catalogue sont les suivants : Gain Ground, Apple, 98 Greene Street, 112 Greene Street Workshop, 10 Bleecker Street, Idea Warehouse, 3 Mercer Store.

*History, Artists & Artworks*¹⁹. L'ouvrage est publié peu après le déménagement de cet espace pionnier dans d'autres locaux. Ce déménagement entraîne un changement de nom : 112 Greene Street devient White Columns, comme si le rapport au lieu s'était affirmé. Alors qu'une appellation reprenant la localisation exacte dans le quartier correspondait justement à cette absence de définition recherchée par les artistes, les termes « White Columns » sont une référence assumée à l'espace, dans son esthétique et sa morphologie. Un tel glissement dans les termes laisse imaginer qu'une définition des espaces alternatifs a pu se mettre en place, tenant compte à la fois des pratiques et des structures, du contexte et des quartiers.

En 1981, plusieurs publications viennent donc sceller un premier récit de l'alternative, une première histoire de ces espaces nés à partir de la fin des années 1960. Ces publications interviennent à un moment précis, quand la scène développée dans SoHo au début des années 1970 est supplantée par les nouveaux quartiers, Lower East Side, East Village et South Bronx. SoHo et les années 1970 restent pourtant dans les esprits. Des artistes fraîchement arrivés à New York dans la seconde moitié de la décennie ont été formés par les récits des années fastes de SoHo : nostalgie d'une époque qu'ils n'ont pas vécue ou nostalgie d'un paradis qui n'aurait jamais vraiment existé ?

Le modèle semble se reproduire tout en se dépassant perpétuellement. L'épanouissement de la scène de SoHo combine des facteurs bien connus, qui s'observent à nouveau dans les années 1980 : l'appropriation par les artistes de nouveaux quartiers dont la déliquescence offre des loyers abordables, l'établissement de lieux de sociabilité et de nouveaux espaces d'exposition, la création de magazines et d'une presse locale d'artistes, d'écrivains, finissant de relier les membres de la communauté.

D'autres lieux vont cependant émerger à partir de la fin des années 1970, à l'image du New Museum *downtown* en 1977, de Fashion Moda dans le Bronx en 1978 ou encore d'ABC No Rio en 1980 dans le Lower East Side. À ces espaces s'ajoutent les galeries commerciales comme la Gracie Mansion Gallery ou la Fun Gallery. La presse se transforme également, et la nouvelle presse locale change de quartier avec la naissance de l'*East Village Eye* en 1979 ainsi que l'explosion du nombre de magazines et de fanzines d'artistes, de publications poétiques, musicales et *underground*. Du début des années 1980 émane donc un sentiment de rupture, à la fois géographique, esthétique et institutionnel. Les années SoHo sont passées, et il devient nécessaire de revenir sur une décennie particulièrement riche, de tenter d'en conserver les traces en formulant un *récit* de l'alternative, en proposant alors une première construction théorique sur le modèle alternatif. Il

¹⁹ Robyn Brentano et Mark Savitt (éds.), *112 Workshop / 112 Greene Street, History, Artists & Artworks*, New York, New York University Press, 1981.

s'agit ici d'un premier temps de l'historiographie, qui commence en 1976 pour culminer en 1980-1981.

Le second temps de l'historiographie est celui de la mémoire revisitée : les acteurs de l'alternative reviennent, à la fin des années 1990, sur une époque qui semble alors largement révolue. Les « Culture Wars » ont considérablement affaibli les modèles de l'alternative déployés entre SoHo et le Lower East Side pendant plus de deux décennies. Le National Endowment for the Arts limite ses financements, et le sud de Manhattan commence à arriver à saturation. Les terres vacantes qui avaient fait les belles heures de l'alternative ont disparu. Alors que dans les années 1980 d'autres formes de l'alternative battaient leur plein, les années 1990 s'avèrent peu propices, à la fois économiquement et structurellement, à de nouveaux formats de l'avant-garde. Du moins, les acteurs de la fin des années 1970 admettent une certaine clôture ou finitude à ce champ qu'ils ont exploré dans les décennies précédentes. Le parti pris de l'exhaustivité adopté dans les ouvrages parus à la fin des années 1990 est alors justifié par cette clôture même. Il semble admis que l'alternative a pris fin dans la seconde moitié des années 1980 : il s'agit donc de tenter un panorama rétrospectif sur tout ce qu'elle a pu rassembler. L'ouvrage de Julie Ault représente ce nœud essentiel de l'historiographie, fournissant un point de départ fondamental à toute analyse des espaces alternatifs tout en rassemblant une succession de constructions théoriques que nous tenterons d'analyser.

Enfin, le troisième temps de l'historiographie s'est mis en marche ces dernières années dans un retour sur ce qui semble avoir forgé une grande partie de la scène artistique new-yorkaise actuelle. La période des années 1970 et des années 1980, leurs collectifs et lieux alternatifs, sont devenus des sujets d'intérêt de plus en plus importants, à la fois dans les musées et les institutions qui ont justement été l'objet du contournement, et dans les universités. Les articles, ouvrages ou thèses réalisés²⁰ récemment le sont parfois par ceux qui n'ont pas connu l'objet de leurs recherches. Il ne s'agit plus tant d'être exhaustif que de comprendre les définitions et les constructions passées, de saisir les ruptures ou les décrochements de la chronologie, lissés par les récits précédents. Si les points communs entre la majeure partie des espaces et des collectifs alternatifs ont été largement discutés, le récit de l'alternative lui-même nécessite une étude qui pourrait dégager non plus une seule ligne de progression, mais un ensemble – certes finement et densément tissé – de pratiques et d'espaces répondant à des exigences et à des contextes différents. Une histoire différenciée de l'alternative tente donc de

²⁰ Citons le travail de Cristelle Terroni, *New York Seventies. Avant-garde et espaces alternatifs*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, issu de sa thèse, soutenue à l'université de Lyon en 2013 et entamée en 2009. Son ouvrage s'attache à analyser l'évolution des premières années de trois espaces, le 112 Greene Street, Artists Space et Hallwalls.

se mettre en place depuis quelques années dans un souci de mettre au jour non seulement les spécificités de chacun des espaces ou des collectifs, mais aussi les constructions théoriques établies en chemin.

Par conséquent, notre propos²¹ s'attachera aussi à dégager le contexte des constructions théoriques qui ont œuvré à la désignation et à la définition des espaces alternatifs, à comprendre comment tant d'espaces différents ont pu être rassemblés dans un seul « mouvement ». Nous allons donc tenter de saisir les espaces alternatifs à partir de leurs référents, de leur contexte et de leurs pratiques, afin d'apporter une lecture du récit de l'alternative qui se formule simultanément en termes esthétiques et en termes institutionnels. L'évolution des expositions, des œuvres, des performances, et de l'ensemble des pratiques artistiques au sein des différentes générations d'espaces alternatifs a en grande partie contribué aux mutations de la définition. Les structures institutionnelles ne sont cependant pas dissociables de ces changements esthétiques. Nous tenterons de mieux saisir cette articulation de phénomènes institutionnels, sociaux, économiques et urbains, et des pratiques artistiques dans une histoire à la fois sociale et géographique des espaces alternatifs. Une telle approche ne pourra cependant pas être envisagée comme seul point de vue sur la production artistique issue des espaces alternatifs. Si le contexte géographique et historique a certes eu une importance capitale dans les mutations esthétiques de l'époque, c'est aussi parce que les formes développées par les générations précédentes, et notamment celles de l'art minimal, représentaient un point d'appui à la fois pour une continuité et pour un élan contraire. Cette conjonction entre le contexte et l'évolution des formes sera au centre de notre étude des espaces alternatifs.

Il s'agira d'observer comment les artistes se réfèrent eux-mêmes à une certaine tradition, voire à une certaine mythologie de l'alternative, sans pour autant valider le postulat théorique d'une continuité historique et esthétique qui voudrait dégager des similitudes formelles quand les intentions varient. En outre, le rapport de l'évolution des pratiques aux modèles institutionnels constituera un point fondamental de notre analyse. Si certains modes de fonctionnement des espaces alternatifs ont logiquement eu des répercussions sur les types de pratique, sur l'interdisciplinarité ou sur la radicalité des expositions, les pratiques elles-mêmes ont très largement contribué à modifier les modèles structurels de l'alternative, à la fois dans leurs relations aux quartiers, à l'espace urbain, mais aussi dans la place accordée au public,

21 Notre ouvrage est issu d'une thèse de doctorat soutenue en 2010, remaniée et augmentée, à partir de recherches récentes et de recherches antérieures. Depuis le début de nos recherches en 2005, nous avons pu constater l'ouverture de nombreuses archives et la mise en place de programmes plus structurés visant à conserver et à écrire une histoire des espaces alternatifs dont les enjeux sont aussi ceux d'une reconnaissance de l'alternative par l'institution universitaire et muséale, notamment dans le contexte américain.

au spectateur. L'évolution esthétique et l'histoire institutionnelle des espaces alternatifs sont donc deux champs qui s'entremêlent et se confondent. Ce sont ces fils enchevêtrés des pratiques et des structures que nous tenterons de dégager, pour mieux saisir la progression des constructions théoriques et des perceptions du mouvement alternatif.

Des sources

Si les publications traitant directement de ces espaces ne sont pas pléthore, la situation des sources premières est complexe. La nature même des espaces alternatifs a successivement mené les artistes de l'absence de traces à la « fièvre de l'archive²² ». Les premières années ont été libres et spontanées, peu de documents ont été conservés si ce ne sont des photographies prises sans réelle intention de constituer un document. Une partie des archives de la scène alternative correspond donc à un fonds que l'on pourrait qualifier de « non intentionnel ». Des fragments ont été préservés : des listes d'œuvres, d'artistes, des noms d'expositions, mais peu de documentation formelle. Quelque temps plus tard, la situation va cependant changer lorsque les financements publics vont impliquer une organisation nécessairement plus suivie et plus stricte, afin de conserver des bourses indispensables.

De même, le succès de quelques expositions dans les espaces alternatifs va conduire les artistes à rédiger des communiqués de presse, à établir une documentation nécessaire à la diffusion des activités des lieux et, par voie de conséquence, utile à la conservation d'une histoire de ces mêmes lieux. L'évolution des pratiques va également contribuer à la croissance des archives. La part de la performance devient très importante à partir de 1974, une performance qui, comme nous le verrons, tend à se détacher de deux pôles d'attraction, la danse et la sculpture. La performance comme médium autonome a très tôt nécessité une documentation. Textes et photographies se développent dans l'intention de garder trace. Un second type d'archive se présente alors, une archive paradoxalement « intentionnelle », pensée pour être collectée et conservée. Son analyse et son usage pourraient sembler aisés si nous ne nous posions pas la question de la valeur esthétique de ces archives et celle de leur élaboration. En effet, cette archive intentionnelle va constituer le cœur des pratiques développées au sein d'un espace de la

22 Nous reprenons ici les termes du titre de l'exposition montée par Okwui Enwezor à l'International Center of Photography du 18 janvier au 4 mai 2008, celui-ci reprenant les termes mêmes de Derrida dans sa traduction anglaise. Okwui Enwezor, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Photography*, New York, Steidl / ICP, 2008. L'exposition ne traitait pas tant des pratiques archivistiques que de l'usage qui en fut fait. Nous aurons l'occasion de voir combien la vogue du « tout archiver, tout conserver », notamment dans le cas de la performance, était étroitement liée à l'émergence d'un art narratif, reprenant ou mimant des images anciennes, et d'un art jouant de l'archive comme un matériau *a priori* et non plus *a posteriori*.

seconde génération de l'alternative, Franklin Furnace, fondé en 1976. Spécialisé dans le livre d'artiste, la performance et sa documentation, Franklin Furnace est avant tout dédié à la page comme espace alternatif. L'archive est à la fois support de l'œuvre et objet d'archive. Le document va tenter de se dégager de sa valeur de témoignage pour acquérir une valeur esthétique, troublant ainsi son appréciation historique. Nous verrons cependant qu'une partie de ces archives présente des matériaux classiques : dossiers d'exposition, communiqués de presse, croquis, coupures de presse, diapositives et photographies révélant fréquemment la relation de l'alternative à son public.

Or les archives s'ouvrent de façon croissante depuis quelques années. Quand nous entamons nos recherches, très peu de lieux avaient organisé leurs archives. Franklin Furnace faisait exception puisque son existence était réduite à sa salle d'archives²³. The Kitchen a mis en ligne une partie de ses archives²⁴ alors que pendant longtemps n'étaient disponibles que les documents datant de la période où Steina et Woody Vasulka dirigeaient les lieux. Celles de l'Institute for Art and Urban resources, maintenant devenu P.S.1 et affilié au musée d'Art moderne sont désormais ouvertes, tout comme celles d'Artists Space. Certains lieux ont choisi la diffusion en ligne de leurs archives, comme White Columns, ancien 112 Greene Street, ce qui n'est pas sans poser problème pour la recherche. L'aisance de l'accessibilité ne doit pas faire oublier le tri préalable à la mise en ligne. Les recherches récentes et la nécessité historique pour ces espaces d'ouvrir leurs archives ont initié un mouvement d'une ampleur remarquable visant à rendre accessibles ces sources souvent fragmentaires mais essentielles.

Lors de nos premières recherches, les sources directes étaient donc soit inexistantes soit difficilement accessibles : des sources indirectes ont dû être mises à contribution. Loin de nous éloigner de notre sujet, elles ont parfois pu apporter un regard plus juste sur la scène alternative et sur ses liens avec une scène artistique plus large au sud de Manhattan. La bibliothèque Fales à New York University possède la collection la plus importante sur la scène *downtown*. Les archives, considérablement augmentées ces dernières années, offrent à la fois des documents d'artistes, des sources photographiques, la presse et les magazines de plusieurs décennies d'avant-gardes littéraires et artistiques. Les archives de la Judson Church y sont également conservées, aux côtés d'archives personnelles, comme celles du photographe Robert Alexander ou celles de la créatrice de Franklin Furnace, Martha Wilson.

²³ Depuis août 2009, une grande partie des archives de Franklin Furnace est consultable en ligne à l'adresse suivante : www.franklinfurnace.org

²⁴ Les archives de The Kitchen ont été acquises par le Getty Research Institute en 2014 et sont actuellement en cours de classement.

La consultation des magazines d'artistes et de la presse de *downtown* a été un premier moyen de pallier le manque de sources émanant directement des espaces alternatifs. Si les journalistes du *New York Times* ont été très tôt sensibles à l'ouverture des espaces alternatifs, les points de vue ont pu varier et leur confrontation peut permettre d'apporter une meilleure connaissance de l'atmosphère des lieux et de la chronologie des expositions. L'apport de la presse telle que le *New York Times* est d'abord factuel, tant du point de vue de la chronologie que du point de vue des œuvres. Les critiques du *Village Voice* comme John Perreault, ou du *SoHo Weekly News*, ont quant à eux apporté un point de vue interne, là encore intéressant à confronter aux récits des différentes presses.

Les matériaux en présence relèvent bien souvent du récit. L'objet d'analyse est indirect. Les œuvres conservées sont extrêmement rares avant 1976 et seules restent les narrations et descriptions, souvent fragmentaires. Ces fragments de récits émanent certes des critiques ou des journalistes, mais aussi des artistes lorsque l'histoire orale prend toute son importance. Les expositions et ouvrages du début de la décennie 1980 usent abondamment du témoignage : il semble alors nécessaire de saisir ce que la mémoire de chacun a pu conserver. L'ouvrage *112 Greene Street / 112 Workshop* propose ainsi de nombreux récits de ceux qui ont participé aux expositions, qui ont assisté aux performances, qui ont fait l'expérience d'un des premiers espaces alternatifs. D'une façon générale, la configuration de la scène alternative a entraîné une réelle carence en sources d'archives. Les artistes vivant dans un territoire limité, se côtoyant presque quotidiennement, n'entretenaient que peu de correspondance entre eux. La correspondance possède ce mélange de quotidien et de théorie qui en fait un outil d'étude précieux, mais ici quasiment inexistant²⁵. À cette quasi absence de correspondance, certains lieux de conservation et certaines bibliothèques vont remédier par le développement d'une histoire orale, par le biais d'entretiens conduits durant les années 1980 et 1990²⁶, aujourd'hui particulièrement utiles à la fois à la compréhension d'une époque et à la saisie des constructions théoriques effectuées *a posteriori* sur cette même période.

L'histoire orale offre cette double chance de préciser des événements, des descriptions, et de saisir les étapes de validation de constructions théoriques *a posteriori*. La scène alternative fait l'objet de représentations variées

²⁵ Les archives de Lucy Lippard, conservées aux Archives of American Art, Smithsonian Institution de Washington comportent malgré tout une quantité non négligeable de lettres et de documents personnels témoignant des relations entre membres d'une même communauté caractérisée par sa proximité géographique.

²⁶ Ainsi la New York Public Library for the Performing Arts possède la série d'entretiens filmés en vidéo, menés par le Bennington College en 1983. Intitulé « Judson Project », cet ensemble de vidéos, auquel a contribué Sally Banes a permis l'émergence d'une histoire orale de la scène *downtown*.

dans l'esprit de ses acteurs eux-mêmes. L'intérêt a été de comparer, quand c'était possible, les récits actuels, les récits des années 1980 et ceux qui étaient contemporains des œuvres et des expositions qui constituent l'objet de notre propos. Des magazines comme *Avalanche*, *Art-Rite* ou *The Fox* ont pu fournir des récits captés sur le moment. L'apport d'*Avalanche* est particulièrement remarquable : avant même que ne se développe une vogue de l'archive et du document que cristalliserait un espace comme Franklin Furnace, le magazine *Avalanche* (et sa formule suivante, en journal) combinaient ces deux sources essentielles : matériaux bruts et histoire orale. Portfolios d'images d'ateliers, d'œuvres ou d'expositions, documents de performances et longs entretiens : *Avalanche* contribuait à diffuser ce qu'offraient les espaces alternatifs et les galeries de *downtown*, tout en opérant comme une archive hybride²⁷.

Enfin, parmi les sources notables, certaines collections disponibles aux Archives de l'Art Américain ont constitué un socle fondamental à l'élaboration de notre propos. Les collectifs et associations d'artistes qui se sont développés à la fin des années 1960 ont, par leur caractère associatif et leur militantisme, suivi une pratique de l'archive assez rigoureuse pour que les chercheurs actuels puissent en profiter. Ce sont par exemple les documents issus de l'Art Workers' Coalition, de l'Artists Tenants Association, ou de la SoHo Artists Association qui ont largement contribué à notre compréhension du contexte urbain, politique et social des premiers espaces alternatifs. L'intérêt socio-politique laisse bien souvent transparaître des réflexions esthétiques, liant dans un même document des préoccupations alors indissociables.

La qualité même des sources nous a donc guidés vers une analyse double des espaces alternatifs et des constructions théoriques autour de leur histoire et de leur évolution. Histoire géographique, institutionnelle et politique, notre étude s'attardera d'abord sur la naissance des premiers espaces alternatifs désignés comme tels de façon contemporaine. L'ordre d'étude des espaces sera emprunté à l'historiographie. Le 98 Greene Street, le 112 Greene Street ainsi que les différents lieux ouverts par The Institute for Art and Urban Resources formeront un premier corpus, enrichi dans les parties suivantes de notre analyse, en parallèle à l'étude de la définition même des espaces alternatifs. En replaçant notre étude dans une périodisation historique précise, nous pourrions tenter de dégager une première définition des espaces alternatifs, avant de saisir les mutations qui s'opèrent au milieu des années 1970. Néanmoins, nous ne prétendons pas être exhaustifs : il importe de voir que le réseau d'espaces alternatifs entre 1969 et 1980 n'a pas fonctionné comme une trame régulière, mais plutôt comme un tissage

²⁷ Le magazine *Avalanche* a joué à la fois le rôle de passeur et de diffuseur des œuvres, des critiques et des théories de *downtown* Manhattan pour la génération du début des années 1970, mais aussi pour la génération suivante, celle qui vécut SoHo par procuration grâce à ce magazine.

fait de nœuds et d'axes majeurs, de satellites et de réseaux mineurs. En conséquence, nous tâcherons surtout de saisir les modalités du glissement de ces pôles de l'alternative : par exemple, comment les activités du 112 Greene Street sont-elles en partie occultées par celles de Franklin Furnace, Artists Space et The Kitchen à partir du milieu des années 1970 ? Dans quelle mesure la définition de l'alternative établie originellement autour du 112 Greene Street semble dépassée en 1976, année qui apparaît rétrospectivement comme un moment charnière pour l'alternative ? Comment celle-ci a-t-elle réussi à s'implanter dans un nouveau quartier tel que le Bronx au début des années 1980 ? Dans quelle mesure l'évolution des pratiques artistiques a-t-elle pu entraîner un redéploiement de la définition ? Quels ont pu être les vecteurs institutionnels et contextuels de tels changements ?

Ce n'est qu'après avoir répondu à ces questions que nous pourrions poursuivre l'examen des pratiques artistiques développées spécifiquement dans la seconde moitié des années 1970. C'est en effet à cette époque que l'explosion du médium vidéo, ainsi que la croissance simultanée de la performance, se font en lien avec le développement de nouvelles pratiques de l'écrit mêlant textes et images, et privilégiant la narration dans une optique plus littéraire. Du langage employé jusque-là de manière conceptuelle, on est passé au langage utilisé pour le récit, le témoignage, l'histoire vraie, en lien avec des images construites ou récupérées, mêlant fiction et document. Dans cette perspective, l'usage grandissant des journaux, des magazines, des livres d'artistes, comme relais et bientôt comme supports nomades de la création, finit par faire émerger l'idée selon laquelle la page est en elle-même un espace alternatif. Ce travail sur les images et le récit plutôt que sur les matières et les formes amorce alors l'arrivée de nouvelles pratiques, « anti-alternatives », « anti-esthétiques », une nouvelle vague alternative issue du postmodernisme de la fin des années 1970 et d'un contexte urbain, social et politique radicalement différent.