L’art public dans la ville.

Par Christian Ruby

Lorsqu’il se déploie dans les lieux publics sous la forme d’œuvres plastiques contemporaines, on le voit, mais on ne le regarde pas toujours. Et, curieusement, si les passants en parlent beaucoup parce qu’ils en deviennent spectateurs, il n’a guère de statut théorique dans les commentaires des intellectuels. L’art public contemporain, à l’égard duquel nous proposons, depuis peu, quelques réflexions[1], met mal à l’aise les essayistes. Déjà l’art public de la Troisième République a pu passer inaperçu de grands théoriciens[2]. L’art public contemporain, quant à lui, est immédiatement méprisé ou embrigadé dans une querelle portant sur la dégradation des rapports du politique et du symbolique[3].

Pourtant, en parlant d’art public, on touche évidemment aux arts et à l’esthétique, mais aussi, par système d’englobement, à la ville et à l’urbain, puis à la politique et à l’organisation de la société (ou aux modèles qu’on s’en fait). La preuve en est que ceux qui se risquent à parler, même mal, de ses relations avec la ville, ne cessent de soulever des problèmes politiques : les analyses de la violence prétendument surgie des cités hlm évoquent souvent un espace frappé par une urbanisation sèche, violente, sans inscription symbolique ; et en appellent à la restauration de figures symboliques dans l’espace des quartiers « défavorisés ».

Alors, n’est-il pas temps de souligner que les arts publics réalisent une forme d’inscription de la collectivité dans l’espace de la ville ? En ce sens, il y a une manière spécifique aux arts publics de faire de la politique. Ils déploient une politique des arts, une politique des goûts[4], une politique des relations entre les goûts, en même temps qu’ils partagent l’espace de la ville, répartissent le temps des cérémonies ou des rassemblements, et déploient des fictions de communauté[5].

Une interrogation du sens de la ville ?

Relevons tout d'abord que la présence de l'art public contribue à créer une situation aux multiples facettes : spatiale (où est-ce ?), temporelle (depuis quand ?), réflexive (pourquoi ?), politique (qui a décidé ?), artistique (quel en est le genre ?), esthétique (est-ce que j'aime ?). Mais, plus largement encore, par son jeu de présence (ici) et d'absence (là), il nous aide à dessiner une inquiétude urbaine contemporaine. Aussi, ce qui m'intéresse d'emblée dans l'art public, c'est qu'il met en question les approches traditionnelles de la ville[6], nos parcours dans la ville, et donc notre manière de vivre la ville.

Désormais, pour nous, la ville est impossible à réduire à un objet extérieur à nous-mêmes, observable de loin. Les premiers penseurs de la modernité l'avaient déjà remarqué, à commencer par Edgar Poe qui, dans *L'Homme des foules*, décrit le parcours halluciné de l'habitant d'une grande ville. Si, Descartes pouvait encore faire de la ville un spectacle, dont il disposait à sa guise par la pensée, un spectacle d'unité et de cohérence saisi par un sujet centré, en position de simple observateur[7] nous ne pouvons plus adopter cette attitude. Les œuvres d'art contemporain nous le font remarquer. Le phénomène de la ville se présente désormais comme une dimension constituante de la vie humaine, d'une vie humaine qui n'est autre qu'un ensemble articulé de rapports et d'expériences difficilement centrables. L'urbain ne s'apparente plus à un simple volume extérieur à l'homme. Il appartient à une couche de réalité participant à la mise en forme de l'*ethos* relationnel humain. Parce qu'elle n'est pas (ou plus ?) posée en face de nous, la ville a toujours déjà la signification pratique d'un réseau de liaison dans lequel nous nous insérons. Notre existence se déploie comme expérience conjointe de la ville, d'un univers de rapports construits et architecturés. En cet agencement, notre corps ne se contente d'être ni un réceptacle passif de sensations ni le support d'une activité plus élevée qui consisterait à contempler le monde. Il est activité, et même l'activité (*esthésique*) qui est portée par cette structure et agit sur elle ; qui est portée par les rapports sociaux et agit sur eux ; portée par le langage.

Ce n'est pas pour rien que l'art public est aussi un art en public, instaurant les lieux publics et la rue comme moments potentiels d'extension des rapports aux autres, dans et par la médiation de l'œuvre d'art[8].

Une interrogation de nos habitudes ?

Bien sûr, il y a d'abord quelque chose de l'attention flottante dans le regard du spectateur d'art public. Son regard n'est pas toujours arraisonné par l'œuvre. Il faudrait même se demander à quel moment particulier son regard accroche l'œuvre, quand il s'arrête, et même qu'est-ce qui l'arrête dans l'œuvre perçue.

En tout état de cause, si on essaye de décrire le profil d'une rencontre avec une œuvre d'art public, on obtient généralement le résultat suivant. Un tel objet d'art, aperçu par hasard, impose dans certains cas et tout d'un coup un arrêt du regard. D'une certaine façon, il fait par conséquent exister un lieu dans le même mouvement. L'œuvre instaure un jeu de distances (entre des lieux dans le lieu), de volumes (devant-derrière), oblige à reconstruire des trajectoires (contourner, éviter ou entrer dedans). Cet objet devient un point fixe à partir duquel se définissent des positions, y compris dans le temps (avant, il n'y avait rien ici, désormais, il y a quelque chose). Ainsi, il « me » révèle à moi-même les habitudes prises dans cet espace.

Cette exacerbation des mouvements du corps, dans un lieu public – jusqu'à la rébellion possible, pour entrave à « ma » marche[9] – met progressivement en œuvre des questions, puis des catégories artistiques et esthétiques[10]. Au cœur de ces questions, toutefois, l'actualisation de la rumeur – qui, en matière d'art contemporain, est féconde[11] – est puissante : « C'était donc ça ? », sans qu'aucun savoir pour autant ne se dégage.

Ne serait-il pourtant pas nécessaire d'apprendre à distinguer divers genres d'interventions dans les lieux publics ? Par exemple, la distinction entre :

Les œuvres d'art produites en public ou promenées en public à la seule initiative des artistes : ex. Kim Soo-Ja avec son « Bottari Truck » (Biennale de Venise 1999), camion-sculpture qu'elle promène à travers toutes les grandes villes du monde, sorte de structure nomade grâce à laquelle explorer les réseaux de la mondialisation ; ou les interventions publiques organisées par Jan Kopp (actions en lieux insolites), par Buren aux temps de Bmtp, etc. Ces œuvres répondent à des objectifs spécifiques (résistances, art sociologique, prise de conscience, etc.) qui diffèrent de ceux de la commande publique.

Les manifestations d'art en public dont la fonction est d'ouvrir le musée sur la ville, d'installer une présence publique des œuvres, de diffuser l'art dans les grandes villes, auprès d'un public non spécialisé. Ainsi en va-t-il du travail de Jan Hoet, directeur du Smak, de Gand. Il a organisé une exposition publique dans les rues de la ville, offrant un coin de rue à chaque artiste, et ceci pour deux mois. 50 artistes ont répondu à l'appel (une vidéo de Pipilotti Rist dans un parking, une phrase au néon de Jean Kosuth sous le toit de la Bibliothèque municipale, des carrés de gazon de Olafur Eliasson dans la zone piétonne) ; sur ce modèle, la Documenta de Kassel ne fut pas en reste. Toutefois, le public n'est pas toujours attentif. Le passant passe.

Les expositions d'art et d'environnement introduites dans les lieux publics, à l'exemple de « Art et nature » (2000, à La Courneuve). Encore que les œuvres exposées là posent des problèmes esthétiques semblables : interroger les rapports de l'homme et de la nature (Denis Oppenheim), faire du promeneur la matière première de l'œuvre (Daniel Nadaud), transmuer les techniciens de la ville en collaborateurs de l'œuvre (Robert Milin qui associe les techniciens municipaux), ou interroger les sciences (la photosynthèse, chez François Loriot).

Une interrogation de l'art ?

Il est pourtant vrai qu'en matière d'art public, la diversité des pratiques est grande. Si l'on se contente d'un trop rapide répertoire des formes, on est vite conduit à conclure qu'aucune perspective artistique ou esthétique commune n'a l'air de se dessiner. De nos jours, se déploient, semble-t-il aussi bien, des formes traditionnelles que des formes nouvelles, des provocations que des lieux communs, des essais que des répétitions. Quand les œuvres ne tentent pas d'intégrer banalement des procédures techniques hautement élaborées (vidéo).

Néanmoins, on peut s'exercer plus finement à penser l'ensemble de ces formes, comme leur diversité. Car, en définitive, on est loin du bric-à-brac de cabinet de curiosité. S'il n'y a pas de système plastique uniforme mis en place dans l'art public, les tensions produites sont significatives. On peut par conséquent tenter d'introduire des logiques dans ce chaos apparent.

Une logique artistique d'abord : les œuvres contemporaines sont des œuvres qui, le plus souvent, renoncent à la figuration, à l'héroïsme des valeurs artistiques ou politiques anciennes, ne sont plus éprises de noblesse ou soucieuses d'élévation morale, bricolent avec des matériaux contemporains et, sans recours nécessaire à la statuaire, déploient leur puissance plastique dans l'espace, s'unissant avec le milieu (dialectique in-situ/ex-situ, parfois par suppression du socle qui fut longtemps un opérateur de division), ne se réduisant pas à la seule question du volume, mais s'unissant avec l'espace environnant et, parfois, de façon ludique, avec tout l'espace urbain. Elles combinent également le temps et l'espace (par différence avec la statutaire classique). Elles jouent des forces sonores, visuelles, lumineuses, et sont ouvertes à toutes les synesthésies, etc.

Une logique politique ensuite : les œuvres ne se contentent pas de faire jouer des formes et des signes reconnaissables, elles cherchent à vivifier, d'une façon ou d'une autre, les relations (potentielles, inactivées) entre les passants. À ce titre, elles jouent fort bien de l'exacerbation prévisible des jugements de goût, amenant ainsi les passants à se muer en spectateurs, puis à parler entre eux. La cité se fait et se défait de cette façon au droit même de l'œuvre[12].

Aussi, afin de parler avec pertinence de l'art public contemporain, faut-il envisager d'analyser successivement les procès de spatialisation et de temporalisation, puis de signification de l'art public. Il faut analyser :

1. la syntaxe de l'art public : sa dimension temporelle et spatiale (engageant une différence entre l'art public républicain traditionnel et l'art public contemporain). Temporelle ? Les opérations et les mouvements induits, le temps ponctuel d'usage et le temps cyclique des honneurs, la disparition des œuvres, etc. Spatiale ? Les parcours et les lieux valorisés, l'introduction dans des espaces préexistants, articulés à des lieux nommés et marqués (dans la ville : places, carrefours, devant les édifices « importants »), le choix des lieux retenus ou non, des lieux élus, la force donnée au lieu, les manipulations de l'espace.

2. la sémantique de l'art public : sa référence à des formes, des codes, des hiérarchies entre des matériaux et des sujets. En évitant, bien sûr, de se restreindre à une œuvre, et en analysant des groupes d'œuvres, des moments

d'installation, des fonctions dans la cité, voire en faisant intervenir une théorie de l'esthétisation de la politique, des rassemblements politiques autour des œuvres.

3. le message sur les messages dans l'art public : en particulier, les discours portant sur l'art public. Et, de nos jours, sous l'impact des formes contemporaines, le débat portant sur la « disparition » des grands dispositifs symboliques visant à signifier, modérer ou dissoudre les contradictions sociales et politiques. À quel ordre politique général référer l'art public contemporain ? Comment son « message » est-il entendu, non par rapport à lui-même, mais dans le contexte politique de sa mise en place ?

Ces analyses ne sont jamais aussi riches que lorsqu'elles prennent pour objet les œuvres d'art qui sont instrumentalisées par l'État ou les commanditaires publics, notamment dans des spectacles publics destinés à tromper l'ennui des populations. Comme il existe peu d'indolences géniales, les politiques ont peur que ces manifestations ne dérivent vers l'abrutissement, puis la violence. Ils se servent des œuvres pour tenter de tromper un ennui dont ils se méfient. Mais, ils suscitent au mieux une exaltation vide, un aveuglement bruyant, un divertissement qui ne correspond nullement à un enthousiasme historique[13].

Une politique par l'art en public ?

C'est évidemment à cette aune qu'il faut aussi mesurer le maillage culturel et artistique du territoire et des nouvelles configurations urbaines, mais aussi les « réactions » de certaines œuvres qui ne se laissent pas enrôler simplement dans une esthétisation des lieux publics. C'est non moins à cette aune que l'on peut mesurer ce qu'apportent les analyses développées depuis quelque trente ans à propos de ce domaine des arts publics[14], et qui ont rendu plus claires les différences importantes qui séparent l'art public ancien et l'art public contemporain, et par conséquent les politiques culturelles. Différences que je tiens pour considérables au regard des enjeux politiques actuels.

Pour une part, et en évoquant les œuvres les plus pertinentes, on peut chercher le cœur de cette différence dans la conscience générale du présent : la disparition ou la dissolution de toute forme de transcendance (non pas celle de

Dieu seulement, mais surtout celle de la Politique, celle de l'État et celle de la Nation), et conséquemment des figures qui la représentent. Précisons, afin d'éviter les erreurs d'interprétation de ce propos : nulle mélancolie là-dedans, nul désespoir ou constat d'une quelconque décadence. En revanche, le constat positif selon lequel les œuvres les plus fortes de l'art public contemporain, à l'instar de la réflexion politique contemporaine, nous entraînent dans un travail nécessaire portant sur la déréliction, sur le retrait des absolus et des symboliques politiques immédiatement reconnaissables. N'ayant certes pas la dimension de représentations sociales utopiques (ou rarement), elles nous appellent à ne plus céder aux sirènes imposées par ceux qui veulent obtenir une remythologisation de l'espace public, à l'enseigne d'une grandeur disparue (production esthétique des figures du peuple, héroïsme monumental, exposition publique de valeurs politiques, etc.).

Elles ne renoncent cependant pas à faire de la politique. Autrement dit, elles nous signifient que l'on ne fait pas de la politique avec les seules œuvres figuratives, renvoyant de surcroît à une héroïsation de la politique et de l'histoire. On peut en faire autrement. Dans l'univers de la ville, qui est soumis à des rationalisations extrêmes (voitures, foules, etc.), des œuvres d'art public contemporain nous indiquent parfois que l'on peut encore fabriquer de l'hétérogène au milieu de l'identique de la mode, du lieu commun politique ou des moeurs médiatiques. Elles proposent de nous faire vivre l'expérience sensible d'une confrontation avec leur réalité physique inscrite dans l'espace. C'est leur façon de faire de la politique : lutter par leur présence contre les réifications (des corps, des regards, etc.), fût-ce seulement par le jeu (comme y incitent les meilleures œuvres ludiques).

Résumé

Lorsqu'il se déploie dans les lieux publics sous la forme d'œuvres plastiques contemporaines, on le voit, mais on ne le regarde pas toujours. Et, curieusement, si les passants en parlent beaucoup parce qu'ils en deviennent spectateurs, il n'a guère de statut théorique dans les commentaires des intellectuels. L'art public contemporain, à l'égard duquel nous proposons, ...