

L'art dans l'espace public : un activisme

Paul Ardenne

Résumé

Cette conférence est l'occasion de dresser un inventaire raisonné des différentes formes d'intervention artistique en milieu urbain, notamment de nature contextuelle. L'artiste s'y saisit de la ville – et, donc, du public – pour insérer en celle-ci des créations pas forcément attendues, en général non programmées, qui sollicitent parfois sans ménagement l'attention des passants. On insistera ici sur les évolutions de ce genre d'art moins soucieux de représentation que de présentation, en pointant une de ses perversions postmodernes, qu'il convient d'analyser : la tentation, pour l'industrie culturelle, de changer ces formes d'art « en contexte réel » en une création intégrée, formule alibi prétendant jouer comme facteur de « reliance » et de restauration du lien social.

Biographie

Paul Ardenne est agrégé d'Histoire et docteur en Histoire de l'art et Sciences des arts. Maître de conférences à la Faculté des arts d'Amiens (France), on lui doit plusieurs études relatives à l'art et à son rapport au public : *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience* (avec Pascal Beausse et Laurent Goumarre, 1997), *L'Art dans son moment politique* (2000), *Un Art contextuel* (2002), *Working Men. Art contemporain et travail* (2008). Il a publié en 2009 aux éditions du regard *Art, le présent. La création plastique au tournant du XXI^e siècle*.

De l'implantation dans le territoire collectif à la rencontre avec la population

L'artiste qui intervient en milieu urbain – s'entend, hors des cadres de la permission institutionnelle – n'est pas sans s'emparer du lieu public. Il est d'abord question, comme disent les artistes québécois, qu'il y manœuvre à sa guise, et qu'il y fasse ce qu'il veut. L'apparition d'un art d'intervention au début du 20^e siècle n'est pas le fait du hasard. Elle correspond à un double sentiment. D'une part, que la création est à l'étroit dans l'atelier, un lieu de moins en moins représentatif d'une création moderne qui veut se saisir du monde réel, propice à occuper l'espace dans son entier, sans restriction. D'autre part, qu'un doute se doit d'être émis sur l'art des musées, réservé à une élite ou conditionné par des critères esthétiques complexes qui en interdisent le plus clair du temps l'accès culturel au grand public. D'un point de vue esthétique, non sans raison ni mobile, l'art d'intervention va se caractériser le plus souvent par des propositions qui, pour contrastantes et en porte-à-faux qu'elles soient, entendent bien demeurer le plus possible élémentaires, d'une lisibilité, sinon d'un sens, immédiats : happenings, processions, bannières, installations éphémères, public pris à parti, marquage graphique illicite de type *tag*, etc. La notion de contexte, du coup, s'avère fondamentale. L'intervention ne s'accomplit jamais au jugé, elle implique un principe de confrontation, elle vise l'agrégation ou la polémique, jamais le consentement tacite ou mou. La non-pérennité est aussi le lot des formes d'art public non programmé, dont le destin est de disparaître rapidement. En dérive un art qualifiable de contextuel, activiste et volatil, suscitant l'acquiescement ou l'ire des pouvoirs publics, qui laissent faire ou interdisent selon ce qu'il en est des rapports de force du moment.

Aspect central propre à qualifier l'art aux prises avec le territoire public : cet art engage toujours un rapport direct à la vie sociale. Recourir aux lieux publics, pour l'artiste, c'est inévitablement rencontrer la population, c'est la solliciter esthétiquement de façon raccourcie, sans en passer par le filtrage muséal. Le photographe Oliviero Toscani, qui utilise les panneaux publicitaires pour exposer ses images, le dit très bien, à propos de sa manière propre de procéder : « mon musée, c'est la rue ». Tout est bien ? Non, évidemment. Car l'artiste, jamais, n'est totalement libre d'user à sa guise de la rue et de

l'espace public. Pourquoi ? Parce qu'il s'agit d'un espace réglementé, dévolu à des activités spécifiques, activités qui peuvent gêner, venir contredire une présence artistique. Plus cet autre problème : l'artiste, dans l'espace public, n'est pas forcément souhaité, en tout cas pas de manière automatique. Il ne saurait suffire de revendiquer le droit d'utiliser l'espace public pour y apparaître d'emblée légitime. Traiter de l'art public, en cela, oblige à prendre en considération deux données au moins, l'une à l'autre articulées :

1 - la manière dont l'artiste investit physiquement l'espace public en y disposant ses oeuvres, dans la perspective de ce que l'on pourrait appeler une « muséographie du dehors ».

2 - la question du rapport de ce même artiste à l'univers public, un environnement en l'espèce physique (la rue, la ville, l'espace habité) mais aussi administré (sachant que cet espace n'est pas de libre accès, qu'il est l'objet de réglementations et, comme tel, inévitablement soumis à un réseau de contraintes en tous genres).

Le tout aboutissant à inscrire l'art public dans une logique politique. L'intrusion de plus en plus courante de l'artiste dans le tissu du monde réel pourrait en fait ne viser que l'exploration. Celle-ci se prolonge toutefois de préoccupations plus critiques, le plus souvent d'ordre politique : corriger l'esthétique publique, faire valoir une présence polémique, bref, accompagner les mutations urbaines tout en faisant valoir la dynamique même des mutations artistiques en cours. L'art change le réel et inversement. Réciprocité et catalyse, pour ce résultat jamais négligeable : l'intensification culturelle. L'art public contextuel, non officiel, n'exclut certes pas l'art public canonique, conditionnel et administré, lequel continue son chemin, main dans la main avec le pouvoir – tant que le pouvoir durera, en effet, et quels qu'en soient la nature ou l'objectif, il lui faudra en effet s'esthétiser, se désigner, se définir en termes signalétiques comme maître réel ou supposé de l'espace collectif, avec le concours des artistes consentant à cette tâche d'autolégitimation. En quoi l'art public contextuel et sauvage, *a priori* plus faible que son illustre prédécesseur, est-il cependant plus légitime que ce dernier ? Parce que la rue est par excellence un des lieux majeurs de la « reliance », de la socialisation en acte, autorisée à

meilleur compte par ce type d'action artistique nécessairement impliquée. Classique stratégie esthétique de l'accroche, débouchant sur un contact humain qui peut à l'occasion s'avérer fructueux, connexionniste.

Autre raison du succès de la formule artistique clandestine ou non attendue : son exploitation à plein de l'espace de vie. Administré et balisé, surcodé et propriétéarisé, l'espace de la vie concrète, la ville en premier lieu, est le type même du *locus* intégré, vouant l'usager à la soumission au pouvoir. Circulation permise ici et interdite là (axes routiers de statut varié et sélectif, piétonisation...), présence encouragée à tel endroit mais découragée autre part (esplanades ouvertes contre quartiers « digicodés » d'esprit *Gated Cities*), aménagements spécifiques aux fins d'attractivité conditionnée (jardins, squares, lieux culturels...), tout, dans l'espace public actuel, vient contredire la naïve prophétie d'un Debord selon laquelle, comme pouvait l'écrire avec exaltation l'auteur de *La Société du spectacle* voici bientôt un demi-siècle, « on construirait [bientôt] des villes pour dériver ».

L'art public opérant sans s'annoncer, à cet égard, n'est pas sans se constituer comme résistance au balisage généralisé de la ville contemporaine, à titre de poétique, aussi, du *libre usage* (comme le *sampling* dans la culture techno : l'artiste choisit son lieu d'intervention de même que le *sampler*, pour composer sons ou images, choisit sans plus de contrainte, en puisant dans l'immense réservoir des formes acquises et déjà en circulation, son propre échantillon). L'art public clandestin, de ce point de vue, doit être considéré comme d'essence allotopique (du grec *allo*, « autre », et *topos*, « lieu »). Il participe au façonnage de l'« espace autre », pour reprendre les termes de Roberto Martinez, concepteur de ce néologisme : une formule plastique qui vient requalifier la géographie esthético-sensible de la ville en la re-figurant, sans avenir durable du côté de l'intégration et de la mainmise sur l'espace mais se mouvant toutefois selon ses propres règles en celui-ci. *Les Spécialistes* (Paris, quartier Beaubourg, 2006), Julien Berthier, avec la collaboration de Simon Boudevin : à sept heures du matin, un samedi, ces deux artistes *pluguent* sur un mur aveugle une façade dans le style du code architectural du quartier.

Fausse extension d'un bâtiment préexistant, plus vraie que nature, avec porte, boîte aux lettres et sonnette, prenant place entre les entrées 1 et 3 sous le numéro 1bis...

Le monde concret dans lequel l'artiste opère et crée *in situ* est moins appelé à être maîtrisé par la création artistique (au sens où celle-ci s'y imposerait et, pour finir, s'y installerait à demeure de plein droit) qu'à appréhender comme périmètre de parcours où l'on crée de façon éphémère, en passant, à une échelle locale, selon un principe dialectique d'inscription-désinscription. Un lieu constituant en soi un espace flottant, sans cesse à redéfinir et à reconquérir où mettre en forme, politiquement parlant, de nouveaux rapports avec l'autorité. Comment cela ? En s'installant où bon semble à l'artiste, d'abord. En s'adressant directement, aussi, à l'usager de la rue, le passant, ce spectateur occasionnel entre tous. Se frotter en direct au spectateur dans les lieux mêmes où vit celui-ci est un acte idéologique anti-institutionnel : on est là hors du cercle fermé de structures telles que le centre d'art, la galerie ou le musée d'art contemporain. Exemples empruntés à la période récente, parmi une myriade d'autres : le Group Material cité plus haut, à New York, incite à plusieurs reprises des actions en faveur de la lutte contre le sida (*AIDS Timeline*), rejoignant au passage l'activisme révolutionnaire, au même moment, d'ACT UP, ou encore contre le racisme (*Atlanta: an Emergency Exhibition*). On retrouve ce type d'activisme interventionniste, voyant le public pris directement à partie, dans les modes d'action caractéristiques des collectifs Tim Rollins + KOS, Gran Fury ou encore, à un degré moindre, General Idea, actifs durant les années 1980-1990 : leur intention, autant que faire se peut, est aussi de court-circuiter les voies ordinaires de la médiation artistique, toujours peu ou prou sous contrôle. On en repère dans la foulée l'esprit revendicatif et correctif chez un Krzysztof Wodiczko, qui organise en ville des projections publiques pour sans-abri, avant de concevoir pour ces derniers, avec les services sociaux de New York, le *Homeless Vehicle* (1988), un véhicule adapté aux exigences de déplacement, de résidence et de protection des SDF new-yorkais ; chez le collectif danois N 55, à Copenhague, qui aménage et gère des espaces d'accueil pour sans-abri ; chez le collectif Superflex, qui agit sur le terrain humanitaire ; chez les canadiens d'ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable), sollicitant l'aide des autorités, connus pour organiser des opérations de

solidarité sociale en faveur des plus démunis (*État d'urgence*, Montréal, 1998, à l'occasion du cinquantenaire de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme) ; chez les français d'Échelle Inconnue, travaillant dans les banlieues défavorisées où ce collectif monte forums de discussion et ateliers collectifs ; *last but not least* chez un Michel Jeannès, d'une manière plus discrète mais non moins efficiente : cet artiste lyonnais, dans les années 1990, s'installe dans le quartier de la Duchère, notoire par le nombre élevé de communautés d'origine immigrée qui y résident, des communautés communiquant peu entre elles qu'il prend le temps de rencontrer, les réunissant autour du thème *a priori* incongru du bouton que l'on coût sur l'habit. Du bouton de la couturière, objet par excellence universel que toutes les cultures vestimentaires utilisent à leur manière parfois spécifique, cet artiste discret mais pugnace va faire ainsi le pôle de rencontres et d'échanges tandis que se crée, autour de ce liant social des plus inattendus (la *Zone d'intention poétique*, dit Jeannès), une nouvelle collectivité. Entre cent autres exemples, au demeurant : Olivier Darné, au début des années 2000, commence ainsi à équiper en ruches (en « butineurs urbains », dit-il) divers lieux de vie de la région parisienne, une proposition à laquelle il sait intéresser municipalités et institutions. Le miel produit par les abeilles, qui donne à sa manière particulière le goût de l'espace urbain, est récolté puis consommé avec les habitants, lors de banquets.

Cette inflexion à un art de situation est explicite, cet art-là resterait-il sans grand impact dans les faits : elle dit la lassitude du contrôle, le refus de la discipline institutionnelle, l'envie de se mouvoir librement dans le monde raté, la liberté. Les années 1990 lui donneront son signalement propre, celle d'une micropolitique. Qu'entendre par là ? L'artiste, dans sa manière de contacter autrui, ne fait pas acte d'autorité, il laisse le choix à son spectateur de se sentir ou non concerné par sa proposition, il agit sans développer de slogan : il promeut, ce faisant, un art « contactuel » doux. Il arrive même que l'artiste, retournant la situation hiérarchique, cesse d'être celui qu'une Lygia Clark appelait naguère le « propositior », et qu'il redonne la parole à ce spectateur occasionnel, pas forcément concerné *a priori*. Gillian Wearing, dans Londres, sollicite des passants en leur tendant du papier bristol et un *marker* : libre à eux d'y inscrire ce qu'ils veulent exprimer ;

puis elle les prend en photographie (*Indications de ce que vous voulez leur dire et non pas indications de ce que n'importe qui d'autre peut vous dire*, 1992-1993). Sylvie Blocher, au même moment, développe ses *Living Pictures*, dont le principe repose sur une interview : demander à des personnes approchées par la voie de médias locaux de dire ce qu'elles pensent de telle ou telle chose (le pouvoir, l'amour, la loi...), tout en les filmant (*Gens de Calais*). Cette procédure anti-autoritaire de restitution de la parole publique, Sylvie Blocher la reconduira bientôt dans le cadre de son collectif *Campement Urbain : Art / Community / Colaboration*, initié en 1997 avec l'architecte François Daune : une structure active en direction de communautés socialement stigmatisées (à Sevrans-Baudottes par exemple, en région parisienne, zone notoire d'exclusion sociale). Jochen Gerz, durant les années 1990 puis 2000, développera lui aussi divers projets de restitution de parole. Dans le cadre d'un *Monument aux vivants*, réalisé non loin de Bordeaux, à Biron, en 1996, il invite les habitants de cette bourgade du sud-ouest de la France à venir déposer sur le monument aux morts local l'exposé personnel des raisons pour lesquelles ceux-ci seraient ou non favorables à l'action guerrière. En 2000, le même Gerz réalise encore *Les Mots de Paris* : l'artiste, en face de la cathédrale Notre-Dame de Paris, fait installer un abri où peuvent s'asseoir des SDF (une exposition de la misère pas forcément goûtée des touristes, nombreux sur ce site). Doté d'un parvis recouvert de mentions de phrases empruntées à des sans-abri, que l'artiste a patiemment glanées, cet abri l'est aussi d'un dispositif de quête : le passant peut laisser quelque chose. En 2004, pour la ville anglaise de Coventry, Jochen Gerz concevra le *Future Monument*, dans un même esprit de polémique directe. Sur un obélisque de verre de cinq mètres de haut entouré de huit plaques de verre ont été gravées les mentions suivantes :

“TO OUR GERMAN FRIENDS
 TO OUR BRITISH FRIENDS
 TO OUR JAPANESE FRIENDS
 TO OUR FRENCH FRIENDS
 TO OUR SPANISH FRIENDS
 TO OUR RUSSIAN FRIENDS

TO OUR AMERICAN FRIENDS TO OUR TURKISH FRIENDS”.³

³ « À nos amis allemands, anglais, japonais, français, espagnols, russes, américains, tures ».

Références

Ardenne, P. (2002). *Un Art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion

Bay, H. *Terrorisme poétique*. Consulté à l'adresse <http://unhappy.free.fr/>

Buren, D. (2005). *À force de descendre dans la rue, l'art finira t-il par y monter ?* Paris : Sens et Tonka

Klein, N. (2001). *No Logo : La Tyrannie des marques*. Actes Sud.

Perniola, M. (2005). *Contre la communication*, Paris : Léo Scheer.

Rochlitz, R. (1994). *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Paris : Gallimard