

Paul Ardenne - L'Art Public: Interminable

Autor(en): **Béguin, Martine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 2: **Ende = Fin = Fine**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-626425>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

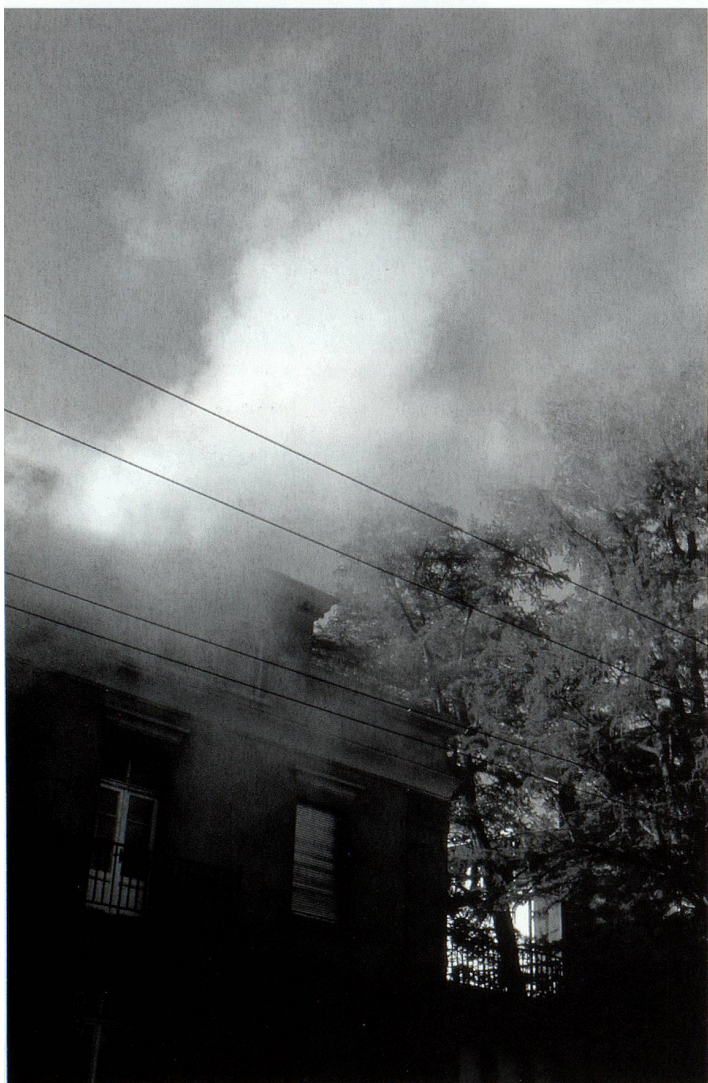
Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Paul Ardenne – L'Art Public: Interminable

Martine Béguin

Dans *L'Art dans son moment politique*, un ouvrage paru l'an passé aux éditions La Lettre volée (Bruxelles), l'historien et critique d'art français Paul Ardenne analyse les diverses formes de sujétion actives dans le champ de l'art contemporain. L'action culturelle d'Etat est l'une d'entre elles, à travers le mécanisme de la subvention, de la commande publique et de l'aménagement artistique urbain. Une des conséquences les plus perceptibles de ce volontarisme étatique est l'existence de l'art «public». Une création qui habille de longue date nos villes, frontalement exposée à tous et à chacun, présence devenue «organique» à la cité occidentale. Mais une présence, aussi, dont le statut pérenne, défi au temps, aboutit à une incontestable occupation, à un encombrement de l'espace collectif. Question à poser, du coup, dans l'optique d'une remise en cause relevant, cette fois, de la «décommande»: ne peut-on, pour cet art public souvent vécu comme pollution, envisager une fin, une réforme radicale qui irait dans le sens de sa suppression pure et simple?



Henrik Plenge Jakobsen, Smoke, «transfert», Bienne, 2000

Paul Ardenne, pensez-vous que nos villes occidentales sont «polluées» visuellement par l'abondance des œuvres d'art publiques?

Elles le sont. Il est certain que l'art public, que le citoyen n'a d'autre choix que subir, constitue bien un élément de «pollution», une qualité qu'il doit à sa surprésence, à son autorité, à sa fréquente arrogance en termes de visibilité. Ce terme de «pollution» me semble tout aussi adapté s'agissant des villes «muséifiées» telles que Venise, Florence, Bruges ou Nuremberg, sans omettre une large part de Paris, Vienne et Prague... En pointant ce paradoxe: dans le cas des cités musées, la «pollution» émane au moins autant de la présence abondante d'œuvres d'art publiques léguées par le passé (telles que statues, façades composées ou fontaines) que de leur mise en valeur obsessionnelle. Conservée vaille que vaille, l'œuvre d'art publique de caractère historique se découvre faussement vitalisée, elle apparaît moins comme un legs préservé du passé que comme l'élément d'une grammaire du présent urbain assujettie à la norme somptuaire ou touristique. Cette pollution visuelle née de la mise en valeur scrupuleuse de l'œuvre

d'art public atteint des sommets dans les cas de patrimoine artistique urbain «over restored», comme l'on dit outre-Atlantique, c'est-à-dire restauré mieux que neuf. Voyez Key West en Floride, un ancien bastion colonial transformé en site mignonnet, style Disney... Championnes ès délabrement mais demeurées riches d'un patrimoine artistique, des villes telles que Palerme ou, plus encore, La Havane permettent une bonne appréciation de la différence qui existe entre l'œuvre d'art public vieillissant dans le site, connaissant un même destin de décrépitude que ce dernier mais finalement intégrée à celui-ci, et l'œuvre à dessin sauvée du temps, et qui semble souvent, elle, anachronique, jetée dans le paysage comme une expression de pouvoir ou comme une survivance. Le cas de La Havane est intéressant. Classé patrimoine de l'humanité, le centre historique de la capitale cubaine bénéficie depuis un quart de siècle d'un programme de rénovation des Nations Unies. Résultat: un environnement plus que parfait, patiné à l'excès, pour tout dire factice. Il suffit de s'éloigner d'une ou deux rues pour retrouver le délabrement qui caractérise La Havane véritable. Là, plus de «pollution» par les œuvres d'art enracinées dans le tissu urbain, qui s'y fondent plus qu'elles n'y plastronnent. Un des grands problèmes de l'Occident: le refus de laisser les villes mourir. Une compulsion hystérique à la conservation.

Quels rapports notre société occidentale entretient-elle avec la mémoire en matière d'art public? Quelle autre attitude adopter?

La conservation frénétique, par les gestionnaires culturels, des œuvres d'art publiques héritées du passé n'a que peu à voir avec le devoir de mémoire. En matière d'art public, en effet, la société occidentale n'entretient avec la mémoire qu'un lointain rapport, qu'écrase pour l'essentiel le goût du décoratif ou du plaisir tout court. Ne nous y trompons pas. Le touriste visitant, à Paris, la place Vendôme ressent-il encore quelque chose de l'insulte ou de la fierté que représente l'érection de la colonne qui en orne le centre, abattue par les Communards (Courbet...) mais reconstruite par la III^e République? Et qui sait encore pourquoi la place de la Concorde porte ce nom, ci-devant place de la Révolution où trop de sang versé par la Terreur a décidé d'un changement d'appellation? Parcourt-on le cimetière du Père Lachaise en hommage aux morts qui y reposent ou parce que c'est exotique? Je ne nie pas que des lieux de mémoire authentique existent, fréquentés comme tels. Dachau, Auschwitz, les grands cimetières de la Somme, le mémorial de l'Holocauste à Jérusalem ou celui des morts du Vietnam à Washington... Mettons que la mémoire est à éclipses, et seulement de certains lieux. Disposition conjoncturelle, que l'on réactive en des moments choisis ou commémoratifs. On visite le mausolée de Lénine, à Moscou, non pour Lénine mais parce qu'il est excitant de se confronter à une momie moderne. Ou simplement par grégarisme, parce que cela fait partie des programmes vendus clés en main par les tour operators d'Intourist. La mémoire, à l'occasion, est aussi un objet de commerce.

Je voudrais, sur ce point, faire état d'un second paradoxe, que nous lègue la modernité. Contre toute attente, les artistes alors les plus avant-gardistes, qui refusaient a priori de s'encombrer de la mémoire (véhiculant selon eux un danger de nécrose et d'inhibition créatrice), ceux-là mêmes furent les plus attentifs aux œuvres d'art du passé pour ce qu'elles étaient et non en vertu d'un usage potentiel visant leur

instrumentation, l'animation culturelle par exemple. Songeons aux futuristes, aux dadaïstes, partisans de la table rase radicale et de la destruction des musées... Un comble, si l'on considère que ceux qui ont aujourd'hui souci des œuvres du passé en usent comme autant d'artefacts distingués d'abord par leur qualité de clinquant, d'honorabilité et d'attraction mondaine.

Les enjeux – visuellement et politiquement parlant – sont-ils différents lorsque l'artiste intervient sur un autre mode que celui de la statue installée au milieu du square?

Cela va de soi. L'artiste qui intervient en milieu urbain – s'entend, hors des cadres de la permission institutionnelle – s'empare 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 XX^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. C'est l'entrée dans l'ère, comme le dit bien Jean-Marc Poinot, de l'«atelier sans murs». D'autre part, un doute émis sur l'art des musées, réservé à une élite ou conditionné par des critères esthétiques complexes qui en interdisent l'accès culturel au grand public. D'un point de vue esthétique, justement, l'art d'intervention se caractérise le plus souvent par des propositions élémentaires, qui font contraste avec le paysage urbain, en porte à faux: hap-

penings, processions, bannières, installations éphémères, public pris à parti, marquage graphique illicite de type tag, etc. La notion de contexte, ici, 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 que j'ai pris l'habitude de qualifier 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.



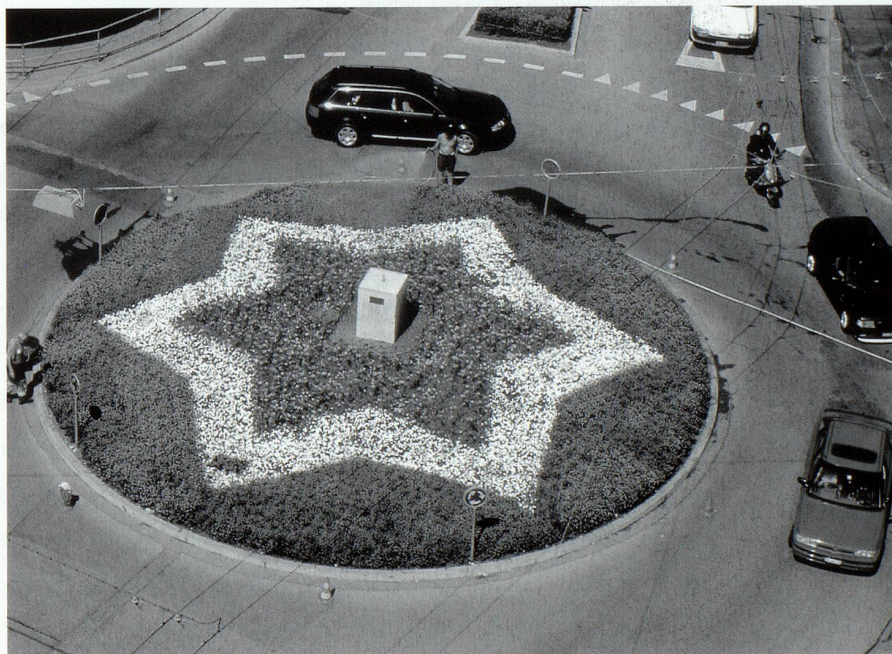
Lori Hersberger, Burnout in Chelsea, 2000, © the Swiss Institute, New York

Que faites-vous du regard que les artistes eux-mêmes – et le milieu artistique en général – portent sur leur propre création, souvent encore envisagée en termes de «subversion», de «critique», d'«insoumission»? Ces attitudes-là ont-elles encore cours aujourd'hui, et sont-elles encore possibles?

Je ne vous apprendrai rien en disant que l'art public non programmé a fait l'objet de maintes récupérations. Dès les années 70, des festivals sont organisés, des subventions versées pour que les artistes «activent» les villes. On venait parfois en costume, avec petits fours et discours officiels, des opérations d'art urbain dont l'intention affichée est censément de concourir à la subversion socio-politique... Cette tendance prendra avec les années 80 une ampleur inquiétante, quand s'emparent du pouvoir des décideurs culturels ayant grandi dans la Pensée 68, forte comme vous le savez de ses fantasmes de gestion critique et de révolution permanente. Sans afficher le pessimisme d'un Theodor Adorno, pour qui l'industrie culturelle fécondée par la société libérale était perçue comme un immense récupérateur, il convient d'admettre que l'art public non programmé (ou faussement non programmé) est devenu peu à peu un lieu commun de la création plastique contemporaine. Lieu commun dans les deux sens de ce terme: une formule partagée mais aussi banale. Avec cette conséquence: le plus clair du temps, plus rien n'en sort de réellement critique, de séditieux ou même de transformateur. L'art public non programmé rejoint en cela, souvent, la panoplie des procédures d'animation urbaine, à l'instar des défilés, du corso fleuri, des feux d'artifice ou des festivals de théâtre de rue. Une contribution à l'idéologie du divertissement qui peut laisser un goût amer, et qui verra les artistes les plus lucides réagir: intensification des esthétiques furtives ou des messages sans signifiant, redéfinition de l'espace public de l'art par recours à la création interactive ou circuloire sur Internet, etc.

Au sein de la commande publique, quels sont les enjeux de pouvoir? Du côté des artistes, obédience pure ou subversion possible? Du côté du pouvoir: pérennité recherchée, même dans les œuvres qui le questionnent ou le remettent en cause?

Je me garderai bien, sur ce point, de synthétiser. Votre question, en effet, réclamerait un très long développement. D'abord, parce que la «commande publique», en matière d'art, cela peut être des choses très différentes: une statue commémo-



Philippe Ramette, Espace pour le futur, «transfert», Bienne, 2000

rative, la décoration d'une église, l'animation d'un bal public, l'éclairage du pont du Gard, un CD-rom, une pièce libre créée pour Internet, des écrans de veille d'ordinateur, le numéro spécial d'une revue d'art avec insertion de travaux plastiques, etc. Les notions d'obédience ou, à l'inverse, de subversion ne rentrent pas forcément en ligne de compte pour tous les types de commande. Second point: la pérennité.

Contrairement à ce que l'on peut penser, bien des commandes officielles ne la réclament plus. La culture techno, de ce point de vue, qui renvoie à une consommation immédiate, rend obsolète voire aberrante une telle notion. Quant aux enjeux de pouvoir, que ces enjeux engagent instances officielles ou artistes, je vous décevrai sans doute en arguant qu'ils ne sont en rien monolithiques. Les années 80, de concert avec la mode de l'art, ont intronisé de la sorte le modèle de l'artiste intégré, qui sait discuter pied à pied avec l'institution, et qui œuvre de concert avec celle-ci dans un rapport de collaboration et non forcément de sujétion. Il s'agit donc bien, à cet égard, d'éviter les caricatures, celles dont sont friands, en particulier, les sociologues de l'art contemporain, toujours tentés de réduire à des jeux de réseau des échanges finalement très négociés laissant la création plus libre qu'il n'y paraît. Pour avoir fait partie plusieurs années durant, en France, à titre d'expert extérieur, de la commission de la Commande publique (Ministère de la Culture, Délégation aux Arts plastiques), je puis ajouter que le pouvoir politique, bien souvent, ne manque ni d'audace, ni de clairvoyance. Audace, parce qu'il est arrivé que cette commission soutienne des projets artistiques risqués, ne suscitant pas de prime abord l'adhésion du public. Clairvoyance, parce qu'il est arrivé aussi que certains projets racoleurs d'artistes solliciteurs aient été dénoncés comme tels par la commission officielle elle-même. Exemple: Les Mots de Paris, de Jochen Gerz. Une œuvre publique où l'artiste, l'an passé, a eu recours à des SDF et les a «exposés» sur le parvis de la cathédrale Notre Dame de Paris, proposition démasquée comme démagogique par la commission du ministère de la Culture. Ce qui n'a pas empêché d'autres ministères français de mettre la main à la poche pour que Les Mots de Paris puissent être financés, à commencer par la très officielle Mission 2000 ... Enfin, il faut rappeler que l'institution n'est jamais homogène, ni stable dans le temps.

Le «salut», l'émancipation réelle, de l'art d'obédience publique pourraient-ils prendre plusieurs formes? Vulnérabilité d'œuvres devenues éphémères? Œuvres incontrôlées, incontrôlables, du genre de celles que vous qualifiez d'«inorganiques»?

Par principe, en termes de politique culturelle et de politique tout court, l'incontrôlable est inadmissible (sauf à être sciemment orchestré, de manière machiavélique, en vertu d'une logique de complot). De ce point de vue-là, et quelle qu'elle soit, une œuvre d'art publique d'obédience institutionnelle sera donc toujours suspecte d'allégeance. Le jeu démocratique, on l'a suggéré à l'instant, élargit toutefois la capacité de ce type d'œuvre à signifier, à valoir, à éclairer même le public sur sa condition dans le sens d'une réforme ou d'une libération du point de vue. La malice des artistes, leur capacité à la ruse peuvent agir aussi dans ce sens et l'accentuer, comme on l'a constaté à maintes reprises (ce qui fait d'ailleurs partie du jeu). Je songe à l'exposition Transfert, organisée à Bienne, l'an passé, par Marc-Olivier Wahler, commissaire alors attaché au Centre d'art de Neuchâtel. Bien des œuvres y ont surpris le public, voire l'ont choqué,

quoique attendues: un véritable incendie allumé chaque jour à heure fixe au même endroit, un burn-out motocycliste, la gratuité accordée aux immigrés par la piscine municipale ..., autant de propositions émanant d'artistes officiellement invités. En fait, le plus que peut l'œuvre d'art publique d'obédience institutionnelle, à défaut de susciter la conflagration, c'est l'expression de tensions. Ce n'est déjà pas si mal.

Paul Ardenne est agrégé d'histoire et docteur en histoire de l'art. Maître de conférences à la Faculté des arts d'Amiens, il collabore à de nombreuses revues d'art françaises ou internationales (art press, Beaux-arts magazine, Parpaings, Figures de l'art, Esse ...). Il est l'auteur de plusieurs études en muséologie, en sociologie et en histoire de l'art contemporain. Citons, parmi les plus remarquées, *Art, l'âge contemporain*, ainsi que *L'Image Corps – Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle* (éditions du Regard, respectivement 1997 et 2001). Paul Ardenne, enfin, a assuré ces deux dernières années le co-commissariat des expositions *Micropolitiques* (Grenoble) et *Expérimenter le réel* (Albi).



Eric Hattan, Jet d'Oh, 2000, «transfert», Bienne, 2000