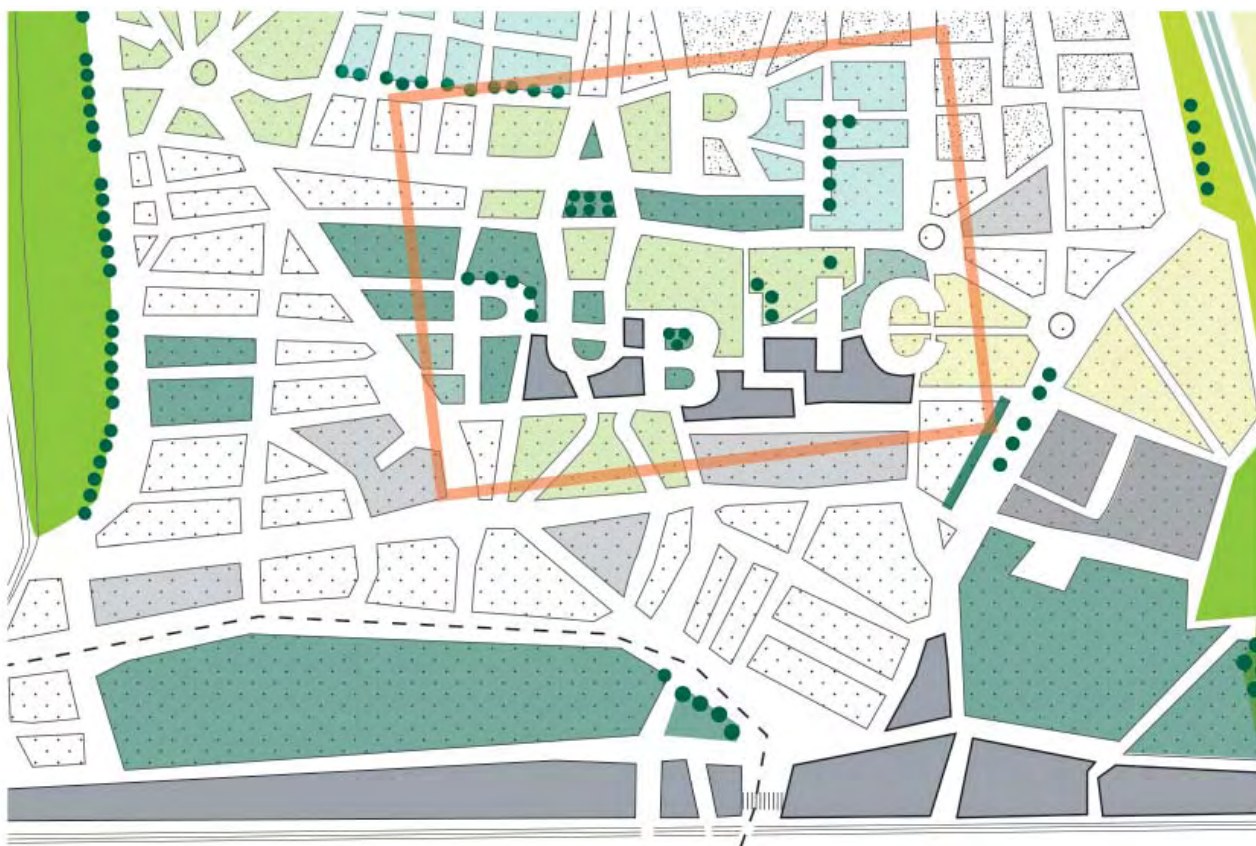


# Place de l'art public : artistes, commanditaires et statut des œuvres

Document de cadrage pour la **7<sup>ème</sup>** rencontre, 19 novembre 2010



La démarche GRAND LYON VISION CULTURE vise à accompagner la Communauté urbaine de Lyon dans sa réflexion culturelle, à savoir :

- construire et partager une approche commune de la culture ; alors que celle-ci est de plus en plus présente dans tous les compartiments de la vie sociale ;
- enrichir les projets actuels et futurs du Grand Lyon, notamment en matière d'événements d'agglomération ;
- imaginer des modes de relation innovants du Grand Lyon avec les artistes dans le cadre de différentes politiques : urbanisme, participation citoyenne, développement économique, etc.

Dans quelle mesure les artistes peuvent-ils contribuer à une société de la connaissance et à la vitalité de la vie urbaine ? Comment les repérer et les solliciter ? Comment les associer à des dispositifs de politiques publiques ?

Cette démarche est scandée par des rencontres élus-experts-professionnels. Chaque rencontre est introduite par un document de cadrage semblable à celui-ci ●

### **Quand on parle d'art public, de quoi parle-t-on ?**

*La proportion d'œuvres qui peuvent être considérées comme de l'art public est loin d'être négligeable. Si l'on envisage toutes les possibilités de mise en public des œuvres, depuis celles destinées à édifier les croyants, jusqu'à la pratique muséale, le ratio œuvres publiques/œuvres privées fait très clairement penser que la part des œuvres destinées à un cadre strictement privé n'est pas majoritaire. Il est probable que tout le monde passe chaque jour devant une œuvre dans l'espace public, qu'il s'agisse d'un monument commémoratif, de la statue d'un personnage historique ou encore d'un mur peint : toutes ces œuvres relèvent de la catégorie de l'art public. C'est-à-dire d'œuvres créées pour être installées dans un espace public et qui peuvent être vues par tous les passants, les voyageurs, les usagers, les citoyens qui s'y trouvent... Dans ce document, nous bornerons nos investigations aux œuvres mises à la disposition du public, c'est-à-dire qui peuvent être en contact avec le public, sans que ce dernier ne les recherche explicitement. Pour autant, le sujet demeure vaste, car cet art dans l'espace public est extrêmement divers, que l'on regarde les lieux où il se déploie, les conditions dans lesquelles il est rendu possible, les formes esthétiques qu'il prend et les propos qu'il tient.*

---

<b>SOMMAIRE</b>	<b>Partie 1 – L'art public, media chéri des dirigeants</b>	<b>p.4</b>
	Les fonctions des objets placés dans l'espace public	p.6
	La statuomanie du XIX <sup>e</sup>	p.8
	<b>Partie 2 – La libéralisation des arts publics</b>	<b>p.12</b>
	Quand les artistes conquièrent leur autonomie	p.14
	Quand la puissance publique s'essaie à aider la modernité	p.17
	Naissance d'une catégorie d'intervention publique	p.19
	<b>Partie 3 – Renouveaux et reconfigurations : quelques perspectives</b>	<b>p.22</b>
	L'artiste associé à la conception de l'espace public	p.24
	Un art intégré à l'aménagement urbain	p.26
Réalisations non-pérennes et événementielles	p.31	
L'art public en kit	p.33	
	<b>Conclusion – L'espace public, lieu de la contrainte retrouvée</b>	<b>p.36</b>
	<b>Repères bibliographiques</b>	<b>p.38</b>

# Place de l'art public : artistes, commanditaires et statut des œuvres

Avant l'invention de l'imprimerie, de la radio-TV, les œuvres exposées dans l'espace public étaient un des rares média disponibles pour des instances dirigeantes, qu'elles soient politiques, religieuses ou privées. Elles permettaient notamment de mettre en récit le pouvoir, de l'incarner, de transmettre ses valeurs, etc. Elles ont donc été, et sont encore dans une certaine mesure, un instrument de communication efficace, permettant de toucher l'ensemble de la population, y compris la moins éduquée. De plus, les œuvres dans l'espace public sont un média durable, qui se perpétue au-delà du pouvoir qui les a commanditées, contribuant à l'inscrire dans l'Histoire. En étant le vecteur d'un pouvoir, l'art dans l'espace public est aussi un art fonctionnalisé, dimension qui va à rebours de la conception de l'art envisagé comme autonome, « libre », etc.

Cette dimension fonctionnelle de l'art dans l'espace public a-t-elle été perturbée par les péripéties de l'histoire de l'art moderne ? Le processus qui a conduit l'art à chercher une autonomie sociale – on a pu parler, parfois de manière abusive, d'art pour l'art – n'a pourtant pas défonctionnalisé l'art dans l'espace public, pas plus que cette pratique n'est tombée en désuétude. Mais la fonction de « récit » - d'édification, de personnification, de symbolisation - de l'art public s'est, temporairement déplacée du commanditaire à l'artiste, l'œuvre devenant le vecteur des intentions de l'artiste. L'artiste au XX<sup>e</sup> siècle choisit son sujet, les matériaux qu'il va employer, la forme qu'il va leur donner, etc. Il expose un propos qui lui appartient, souvent reconnaissable par un style, une signature visuelle. Il ne sert plus alors directement un pouvoir, qui encadre cependant encore les conditions de son expression dans l'espace public.

Au cours des dernières décennies, cette posture s'est à nouveau transformée et le rôle de l'art public a une nouvelle fois muté. La toute puissance de l'artiste s'est pour partie estompée au profit d'un référent composite. L'art public se réinvente de plusieurs manières, dans ses modes de commandes, dans ses propos, dans les publics qu'il veut toucher, dans ses modes de réalisation, dans ses formes... Et surtout, il veut contribuer à créer l'espace public, aussi bien « matériellement » que dans la perception que le passant peut en avoir. Ce sont toutes ces reconfigurations qui nous intéressent ici, car elles offrent des perspectives nouvelles aux opérateurs publics. On fera donc l'hypothèse que l'art public est une discipline en mutations récurrentes – il est en quelque sorte en permanente émergence – et constitue un espace d'exploration pour les artistes comme pour les politiques publiques. Mais avant d'aborder ces points, on fera un retour sur la fonction « traditionnelle » de l'art public ●

**Pierre-Alain FOUR**

## Quel est l'enjeu de cette séance ?

Il s'agit tout à la fois de rappeler la « généalogie » de l'art public, ses origines, pour mieux exposer les formes nouvelles qu'il peut prendre aujourd'hui : à partir d'un état des lieux reposant sur un rappel historique, quelles sont aujourd'hui les possibilités qui s'offrent à un commanditaire public ? Chaque option de production d'œuvres mises dans l'espace public offre des perspectives, des résultats et des retombées spécifiques. Par ailleurs, on constate une simultanéité des formes de l'art public, depuis des œuvres strictement inféodées au pouvoir politique, jusqu'à des interventions sauvages et éphémères. Cette situation, peu fréquente, s'avère être une vaste palette d'outils pour soutenir un art public qui, peut-être plus que d'autres disciplines, se réinvente tout en conservant actif ses fondamentaux.

# PARTIE 1

## L'art public, media chéri des dirigeants

Depuis des temps immémoriaux pourrait-on dire, les hommes réalisent des «objets» ayant pour fonction d'incarner les valeurs du groupe dans lequel ils vivent : ces productions expriment, représentent le pouvoir et la société. Ainsi, l'individu qui réalise ces objets n'est pas dans l'expression de sa seule subjectivité, il est au contraire le vecteur qui permet de concrétiser les attentes du pouvoir en termes de représentations, qu'il s'agisse du pouvoir temporel ou religieux. Ce que l'on a pris l'habitude d'appeler art public, est le lieu par excellence des liens entre art et pouvoir. Cette alliance objective ne cesse de s'affirmer au cours des siècles. En France, jusqu'au début du XX<sup>e</sup>, l'art est rigoureusement encadré dans des règles, définies par l'Académie, liant l'artiste à son commanditaire. La réalisation d'un projet se fait en suivant un «programme» qui précise le choix du sujet, les matériaux employés, l'emplacement dans l'espace public, etc. Cette situation perdure pratiquement jusqu'à l'entre-deux-guerres, et on trouverait sans peine des exemples d'une sujétion de l'artiste à son commanditaire encore aujourd'hui. Afin de rappeler ces liens organiques entre commanditaires et artistes, on précisera quelles ont été les fonctions premières de la réalisation d'objets mis dans l'espace public, avant de détailler la place de la statuaire au XIX<sup>e</sup> siècle en France. ●

### Les fonctions des objets placés dans l'espace public

Jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, l'espace public et notamment urbain est parsemé d'objets destinés à incarner les instances dirigeantes et notamment les pouvoirs politiques et religieux. Statues, arcs de triomphe, reliquaires, temples... tous ont pour fonction de célébrer un pouvoir, de stimuler la foi des croyants. Les portraits en particulier permettent de représenter les dirigeants à une époque où les mass media n'ont pas encore été inventés.

● ● ● p. 6

### La statuomanie du XIX<sup>e</sup>

En France, la statuaire publique connaît un âge d'or au XIX<sup>e</sup>. Non seulement le passage à la République n'a pas remis l'art public aux oubliettes, au contraire. Il se déploie pour célébrer le pouvoir mais aussi les «grands hommes». Un phénomène amplifié par la souscription publique qui permet de démultiplier les initiatives. Dans ces conditions, l'Art moderne a beaucoup de mal à gagner la rue et reste presque exclusivement le fait des peintres et les sculpteurs demeurent plus longtemps soumis aux principes de l'Académie des Beaux-arts.

● ● ● p. 8



AUGUSTE  
EMPEREUR ROMAIN



## LES FONCTIONS DES OBJETS PLACÉS DANS L'ESPACE PUBLIC

Par objets, nous entendons des réalisations dont la fonctionnalité n'est pas immédiatement pratique : il ne s'agit pas de routes, de ponts, d'immeubles... mais d'installations dans l'espace public, opérées à des fins symboliques. Leurs formes sont variées – statues, obélisques, arcs de triomphe, etc. – et leurs tailles diverses, puisque certaines sont de véritables édifices, quand d'autres sont à l'échelle d'un homme. Mais quels qu'ils soient, ces objets font partie intégrante de l'espace public. Ils y ont à la fois une fonction « d'édification » du public et une fonction urbanistique, une statue marquant, par exemple, le centre d'une esplanade, un arc de triomphe l'entrée d'une artère prestigieuse, etc.



*Obélisque Place de la Concorde, Paris*

### Célébrer un régime politique

L'art public se distingue tout d'abord par sa capacité à incarner un pouvoir politique, qu'il s'agisse de représenter ses dirigeants ou de rappeler un fait marquant (victoire militaire, anniversaire, etc.). Toutes les civilisations, des plus antiques aux plus récentes, ont produit ce type d'objets. L'obélisque est sans doute la forme la plus ancienne du monument commémoratif, à la fois simple dans son aspect général (une structure de taille élevée, le plus souvent faite en pierre, parfois avec des pans coupés, qui permettent qu'elle soit vue de toute part) et support à la figuration d'épisodes sculptés, en bas-reliefs et en écriture alphabétique. On y trouve parfois une histoire politique détaillée : célébration des victoires militaires, rappel de présents reçus et de visites d'émissaires particulièrement importants, etc. Autrement dit, un obélisque est un support qui

permet d'enregistrer une histoire, ce avant l'invention de l'imprimerie, et de manière plus durable que les tablettes de cire ou les rouleaux de papyrus égyptiens... Si durable, qu'aujourd'hui elles sont des témoins essentiels pour les historiens et les archéologues.

La célébration politique peut aussi prendre la forme d'arcs de triomphe présents aujourd'hui encore un peu partout dans les capitales du monde occidental. Ces monuments sont de véritables « livres » à ciel ouvert, couverts de sculptures et de bas-reliefs. Outre cette fonction mémorielle, ils sont animés par des parades ou des défilés. Les romains en particulier y ont eu recours pour fêter leurs généraux victorieux ou marquer l'avènement d'un empereur. Plus largement, ces monuments sont destinés à soutenir et à encourager les sentiments patriotiques.

### Bustes, portraits et propagande



*Nettoyage de la statue de Mao à Chengdu, Chine*

Les leaders politiques ont rarement méconnu l'usage qu'ils pouvaient faire de la statuaire et de la diffusion de leurs portraits dans l'espace public. Les régimes autoritaires en particulier y ont massivement eu recours. L'administration communiste par exemple, a couvert le territoire chinois de ce type de statues. Mao était ainsi présent partout, à la ville comme dans les villages. Le plus souvent, les monuments représentaient le leader dans une pose héroïque ou d'autorité, non pas à l'échelle mais agrandi plusieurs fois. Il s'agissait à la fois de stimuler l'appartenance nationale, mais aussi d'impressionner, de donner le sentiment que « le Grand Timonier » est partout présent, veillant ou surveillant tous ses concitoyens... Il y a là un usage intensif de la statuaire, témoignant d'un art inféodé à un régime pour en assurer la propagande. NB : Ces monuments sont souvent détruits lorsque le régime change, confortant l'idée que leur « valeur » artistique est tributaire de leur « valeur » politique.

## Incarner une croyance religieuse

Un autre aspect essentiel de l'art public, réside dans l'usage qui en est fait par les religions. Toutes les communautés religieuses ont éprouvé le besoin d'ériger des monuments qui relèvent de la catégorie de l'art public. De fait, aucune religion n'a pu se passer de productions qui symbolisent la croyance. Aussi, la relation entre artistes et pouvoir religieux a-t-elle toujours été très forte, que l'on regarde les religions anciennes comme les plus récentes. L'art a alors pour rôle de permettre aux croyants de se recueillir, de «travailler» leur foi. Il a aussi pour ambition de développer la foi et, comme pour l'art politique, de décrire les moments ou les personnages importants de la religion.



*Temple bouddhiste à Luang Prabang, Laos*

Le bouddhisme ou l'hindouisme ont très largement recours à la statuaire pour représenter leurs différents dieux. Au-delà des statues, les temples eux-mêmes peuvent être considérés comme des œuvres d'art public, à la fois architecture fonctionnelle permettant la prière, mais aussi support ou écrin à de très nombreuses sculptures, décorations, bas-reliefs qui ont tous pour objet de célébrer la foi religieuse. Ceci n'est évidemment pas propre aux religions orientales, et vaut notamment pour le catholicisme. L'exemple le plus marquant étant sans doute la période baroque, qui a développé un style explicitement destiné à stimuler la foi, par des images fortes, maniant l'illusion, le contraste et créant des effets de mouvements propres à frapper l'imagination des croyants. La période contemporaine n'est évidemment pas avare de manifestations de ce type. L'immense Christ qui domine la baie de Rio



*Statue du Cristo Redentor à Rio de Janeiro, Brésil*

de Janeiro, et au pied duquel viennent se recueillir les croyants, est devenu un lieu de pèlerinage pour tout le continent sud-américain. Par ailleurs, il a acquis une dimension nouvelle en devenant l'emblème de la ville. Inséparable de Rio, il fonctionne comme une icône, détachée de sa fonction religieuse pour devenir un signe totémique de la ville.



*Statue hindoue du dieu-singe Hanoumân, Inde*

## LA STATUOMANIE DU XIX<sup>e</sup>

S'il est un siècle qui voit s'instaurer un goût prédominant pour l'installation d'œuvres dans l'espace public, c'est bien le dix-neuvième. En effet, l'art public connaît alors une espèce d'âge d'or, bénéficiant d'un consensus public et de commanditaires nombreux. Car outre l'État et l'église, s'affirme parallèlement et comme jamais auparavant, une commande d'origine privée.

### XIX<sup>e</sup> siècle : l'art public s'épanouit en République

Sur cette période, c'est tout l'espace public – places ou voies de circulation, carrefours et squares, fontaines... –, mais aussi les bâtiments caractéristiques de la République (mairies, écoles, théâtres, opéras, chambres de commerce) qui accueillent quantité de monuments expiatoires ou anniversaires, d'hommages posthumes et de statues commémoratives. Ces objets prennent des formes très variées : statues bien sûr, mais aussi arcs historiés, reliefs sculptés, monuments commémoratifs, etc. Ainsi, le passage du pouvoir monarchique au pouvoir républicain se fait dans une remarquable continuité des outils médiatiques employés par les gouvernants. On constate d'ailleurs un usage accentué de cet art public, et une véritable « statuomanie » se développe.

L'usage exponentiel de la statuaire est aussi dû au développement de la souscription publique, qui permet à des opérateurs privés d'intervenir sur l'espace public. Ces souscriptions sont souvent organisées par des sociétés savantes, des associations ou sous l'égide d'une municipalité. Cette procédure supplée ou complète les deniers publics, et autorisent les donateurs à contribuer à un projet collectif. En témoignage de leur action, le nom des contributeurs est le plus souvent mentionné sur une plaque apposée au monument. On peut voir là les prémises du

phénomène actuel de « participation » : la contribution « physique » du public au fonctionnement d'une œuvre pouvant être vue comme l'équivalent de la contribution « monétaire » des souscripteurs du XIX<sup>e</sup>. Les sujets abordés par la statuaire dix-neuviémiste ne se contentent plus de célébrer les souverains ou les chefs de guerre. La République honore aussi « ses » grands hommes, qu'ils soient issus du monde des lettres, de la science ou de la politique.



*Monument en hommage à Jules Verne, Albert Roze, 1909, Amiens*

### La souscription publique a-t-elle encore un avenir ?



*Construction du monument national à la Résistance, Émile Gilioli, 1973, Plateau des Glières*

Si le système de la souscription publique connaît son apogée au XIX<sup>e</sup> siècle, il est encore utilisé jusque dans les années 1960. Par exemple, le Monument national de la Résistance, réalisé par le sculpteur Emile Gilioli sur le plateau des Glières dans le Vercors a été financé par souscription. Aujourd'hui, cette procédure est en sommeil. Mais, dans une période où il semble parfois difficile de rassembler les individus sur des valeurs communes, peut-être serait-il intéressant de s'intéresser aux dispositions spécifiques de la souscription. Peut-on la réactiver en l'état ou dans une formule modernisée ? Car en termes de lien social, elle a sans doute des vertus à redécouvrir.



## Des artistes contraints



*Monument aux morts de la première guerre mondiale*

Autre caractéristique très forte de ces commandes : la place restreinte faite aux artistes. Chaque réalisation repose en effet sur un accord préalable, qui laisse peu de marge interprétative à l'artiste, tenu de respecter un cahier des charges définissant précisément son travail. Et fort logiquement, le résultat s'en ressent : les statues réalisées à cette époque manquent le plus souvent de caractère, portraits réalistes s'inscrivant dans une filiation hagiographique des plus conventionnelles. L'artiste n'est pas encore là pour affirmer un point de vue, mais davantage pour célébrer de manière consensuelle le parcours du modèle. Conséquence logique de ce dispositif, l'artiste se trouve marginalisé : on a besoin de son savoir-faire « artisanal » (sa capacité à réaliser un personnage figuratif en

pierre ou en bronze) plus que de sa créativité. Son nom est d'ailleurs souvent absent, alors que ceux des donateurs qui ont permis la réalisation du monument, se trouvent mentionnés sur une plaque.

On voit par là que la statuaire publique telle qu'elle se met en place au XIX<sup>e</sup> correspond d'assez loin aux règles professionnelles en usage pour l'artiste aujourd'hui, dont on attend un « parti pris », un regard original. Et pourtant, lorsqu'a été relancée la commande publique au début des années 1980, il était encore fait référence à cette conception de la statuaire publique. Il fût en effet décidé, à la suite de directives données par François Mitterrand lui-même, de relancer la réalisation d'œuvres destinées à commémorer des hommes ayant marqué la période contemporaine. Le président socialiste croyait en l'exemplarité des destins remarquables, et selon lui, la statuaire pouvait encore être le vecteur de l'édification populaire, tout en marquant avec force l'attachement de la République à des individualités. De nombreuses œuvres furent commandées à des artistes, mais la plupart de ceux sollicités ne s'inscrivaient pas dans le champ de l'art contemporain. Ce fût d'ailleurs une source d'incompréhension, avec d'un côté le Ministère de la culture qui entendait affirmer un soutien aux artistes novateurs, et l'obligation qui lui fût faite de piloter des commandes « classiques » visant à consacrer les hommes célèbres.

## Hommage sculpté et contemporanéité

La Délégation aux arts plastiques (direction au sein du Ministère de la culture en charge des arts plastiques et donc de la commande publique), en butte aux injonctions de l'Elysée, mis sur pied un « circuit parallèle » de commande, qui lui a permis de faire appel à des artistes plus clairement inscrits dans la contemporanéité. Numériquement moins nombreuses que les œuvres d'inspiration traditionnelle, ce sont pourtant elles qui ont suscité le plus d'attention. Ainsi, l'œuvre créée par Jan Dibbets pour célébrer Arago (une série de « clous » à son nom implantés dans tout Paris) ou encore celle de Bernard Pagès pour Albert Camus (une colonne de béton brut et pierres sciées) furent très largement saluées par la communauté des professionnels de l'art contemporain qui ont souligné le renouvellement esthétique qu'elles proposent et l'originalité du regard porté sur le personnage à honorer.



*Médaille n°102 en hommage à Arago, Jan Dibbets, Paris*

## Le mouvement moderne se développe hors de l'espace public

Esthétiquement parlant, on constate que la statuaire du XIX<sup>e</sup> se fonde sur une très grande homogénéité des formes : le réalisme le plus exact y prévaut le plus souvent, et le respect de canons académiques prime sur toute autre considération. Ce qui fait que la statuaire publique n'échappe pas, bien au contraire, au processus de routinisation des formes, elle en est même le domaine « par excellence »... D'ailleurs, ce sont essentiellement les sculpteurs académiciens qui sont sollicités et toutes les commandes prestigieuses (destinées à des lieux emblématiques ou relatant des événements clés) leur reviennent. C'est en fait du côté des peintres que s'engage un vif débat pour « libérer » l'artiste de la contrainte du respect de ces règles esthétiques. C'est le mouvement impressionniste naissant dès le milieu du XIX<sup>e</sup>, qui



Le monument aux Bourgeois de Calais, Auguste Rodin, 1895, Calais

sera le lieu de ces débats, avec les scandales, refus et finalement succès qui constituent aujourd'hui une véritable légende... Une geste qui marque les esprits jusqu'à nos jours, bien au-delà du cercle des seuls spécialistes d'art, établissant un certain nombre de valeurs et notamment celle de l'autonomie de l'artiste. Les impressionnistes ont ainsi ouvert la voie à l'expression personnelle de l'artiste et sont à l'origine des avant-gardes du XX<sup>e</sup> et de toutes les esthétiques, abstraites et figuratives, de la peinture moderne.

Cependant, il y a eu quelques tentatives émanant de sculpteurs pour faire évoluer la sculpture publique. La plus connue est sans doute celle entreprise par Auguste Rodin, devenu l'emblème d'une position en rupture avec les codes de la statuaire du XIX<sup>e</sup>. Répondant à une commande de la ville de Calais, Rodin devait traiter d'un épisode de l'histoire de la ville remontant au Moyen Âge, en 1347 exactement. Rodin achève son plâtre en 1889, en contrevenant à la plupart des codes esthétiques en usage. Tout d'abord il aborde frontalement un sujet ambigu, celui d'une reddition : alors que Calais est assiégé depuis de longs mois par le roi anglais Édouard III, six notables acceptent de se rendre et de se sacrifier, pour laisser la vie sauve au reste des habitants de la ville. Rodin représente ces six personnages dans une attitude quotidienne et sans emphase, dans toute la misère consécutive au siège qu'ils ont subi : décharnés, en guenilles et la corde au cou... Enfin et peut-être surtout, Rodin installe ses personnages à même le sol (et non pas comme il était d'usage sur un socle), pour restituer leur désarroi. Il cherche ainsi à les rendre plus proches du public, pour susciter un sentiment d'empathie et non de respect.

Si la sculpture n'est pas exempte d'un *pathos* qui, vu d'aujourd'hui, semble un peu forcé, la démarche de Rodin n'en est pas moins remarquable par la rupture esthétique qu'elle initie. La proposition du sculpteur, qui cherchait à faire coïncider son sujet avec l'espace dans lequel il serait vu, est considérée comme un épisode fondateur de l'art moderne dans l'espace public. Ce projet fût violemment critiqué – fort logiquement au vu des canons esthétiques en vigueur – et ne fût installé qu'en 1895, la ville de Calais imposant diverses modifications et notamment la réalisation d'un soubassement élevant les personnages au-dessus du sol. Ça n'est finalement qu'en 1945 que l'œuvre fût réinstallée à hauteur d'homme, conformément aux souhaits de son auteur.



## L'art public est-il à la périphérie du monde de l'art ?



*Travelling,  
Elisabeth Ballet,  
2004, Pessac*

Un œil contemporain qui se poserait sur la production d'œuvres publiques du XIX<sup>e</sup> en France ou sur les obélisques gréco-romains serait peut-être tenté de s'interroger sur la dimension artistique de ces productions. Sont-elles véritablement des œuvres d'art, sachant que leurs conditions de production sont éminemment dépendantes d'un commanditaire ? Vue à l'aune du système de valeur qui prévaut actuellement dans le monde de l'art, il est probable que la réponse soit prudente. Car l'autonomie, l'indépendance de l'artiste sont considérées aujourd'hui comme un préalable pour que ce qu'il produit, soit envisagé comme une œuvre. Et cette nécessaire absence de lien de subordination – qui définit l'auteur ou l'artiste – n'est pas suffisante : l'œuvre doit aussi circuler dans des espaces légitimes : galeries, centres d'art, être reproduite dans des revues d'art et commentée, si possible aussi être achetée... Il y a ainsi plusieurs séquences dans le parcours d'une production qui vont lui permettre d'acquiescer ce statut particulier d'œuvre d'art.

Or, s'agissant d'art public, force est de constater que ces séquences sont souvent défaillantes ou atypiques. La commande au XIX<sup>e</sup>, a pu être extrêmement contraignante, au point d'annihiler toute velléité créative de l'artiste. Tel n'est plus le cas aujourd'hui, mais les conditions qui « font » l'œuvre demeurent différentes de celles du circuit ordinaire de légitimation. Tout d'abord, il est probable que dans la plupart des cas, l'espace public ne soit pas devenu un espace de monstration légitime. Il est par définition un espace non spécialisé. Aussi, y implanter des œuvres ne contribuera pas nécessairement à ce que ces productions soient considérées comme des œuvres d'art, au contraire serait-on tenté de dire. Ensuite, la médiation qui accompagne ces œuvres et notamment leur approche critique est souvent modeste voire absente. Le plus souvent, si ces productions sont médiatisées, c'est sous l'angle du rejet qu'elles ont pu causer (rejet esthétique, rejet dû à leur coût réel ou supposé, etc.). Si le scandale peut être un préliminaire permettant l'obtention du statut d'œuvre d'art, ce type de conflit est trop routinisé en l'espèce pour contribuer à légitimer de manière définitive les œuvres d'art public.

On voit donc que pour l'art public, trois séquences sur les quatre principales qui accréditent les œuvres, sont hétérogènes au regard des normes en usage dans le monde de l'art. Et s'agissant du quatrième élément, le public et la réception qu'il a de l'œuvre, là encore, du fait même que l'œuvre est mise à disposition, elle n'est pas nécessairement vue en tant que telle : « tomber » sur une œuvre n'est pas forcément propice à susciter une attention attentive, même si cela peut justement être une occasion offerte aux passants. On pourrait ajouter un ultime paradoxe : en raison même du fait que le public n'est pas spécialisé, les regardeurs sont peu qualifiés pour qualifier les œuvres. Autrement dit, dans le monde de l'art, être vu par un public « choisi » c'est-à-dire qui se rend en toute conscience dans un musée et qui souvent est un public qui a l'habitude de voir des œuvres, contribue à « homologuer » les œuvres.

## PARTIE 2

# La libéralisation des arts publics

On a vu l'extrême sujétion de l'art public aux forces politiques jusqu'au début du XX<sup>e</sup>. C'est l'émergence de l'art moderne qui va permettre aux artistes de conquérir leur indépendance. Toutefois, le mouvement moderne ne s'impose que lentement pour l'art public, car l'espace public, ouvert à tous par définition, peine à accueillir des projets qui ne seraient pas conformes aux normes esthétiques courantes. De plus, cet espace public suppose de respecter un certain nombre de règles extra esthétiques – sécurité, fiabilité des matériaux, autorisation d'installation diverses, voire conservation – qui ne facilitent pas l'originalité. Ceci posé, les artistes ont cependant été accompagnés par la puissance publique, qui a reconfiguré tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, les cadres juridiques et esthétiques qui régissent l'art dans l'espace public. Elle se dote notamment d'outils spécifiques, comme le 1 % artistique et affine son dispositif de commande publique. Autrement dit, on peut avancer que l'art public a été une zone de test pour expérimenter une démocratisation de l'art par la diffusion d'œuvres réalisées dans des esthétiques très diverses et pour l'instauration d'une politique publique sectorielle de soutien aux artistes ●

### Quand les artistes conquièrent leur autonomie

Au XX<sup>e</sup> siècle, le courant moderne gagne peu à peu les espaces publics, notamment lorsque les artistes phares de ce mouvement sont conviés à y réaliser des œuvres. De plus, l'art public connaît des évolutions spécifiques et bientôt les artistes ne se contentent plus de poser un objet qui représente leur style : ils cherchent à réaliser des œuvres spécifiquement conçues en fonction des caractéristiques de l'environnement urbain.

● ● ● p. 14

### Quand la puissance publique s'essaie à aider la modernité

La poussée moderniste est peu à peu suivie par les instances dirigeantes : l'art n'est plus inféodé au pouvoir, au contraire. Plusieurs exemples attestent d'une volonté politique de travailler avec les artistes de leur temps : en 1935 aux États-Unis, le programme Federal Art Project commissionne des centaines d'artistes, engendre la production de 200 000 œuvres sur une décennie et pose les bases d'une diffusion démocratique des arts plastiques. De même en France, l'expérience du Front Populaire en 1936, sera fondatrice pour mettre fin au divorce entre pouvoir et modernité.

● ● ● p. 17

### Naissance d'une catégorie d'intervention publique

Par ailleurs, l'État se dote en France d'instruments qui lui permettent d'intervenir efficacement sur l'art public : à la fois dans le respect des recherches artistiques, tout en veillant à soutenir des valeurs qui lui sont propres, et notamment pour organiser une meilleure diffusion de la diversité des productions plastiques. L'art public s'avère une zone de test pour démocratiser les œuvres d'art.

● ● ● p. 19





## QUAND LES ARTISTES CONQUIÈRENT LEUR AUTONOMIE



*Sculpture sans titre , Pablo Picasso, 1967, Chicago, Etats-Unis*

C'est essentiellement en raison du renversement du rapport de force entre art académique et art moderne (rapport qui évolue en faveur de ce dernier), que l'art public connaît à son tour une évolution esthétique majeure. On assiste à un double mouvement : d'une part la volonté d'installer dans l'espace public les signes ou les signatures de la modernité. D'autre part, une idée nouvelle se généralise : l'espace public est envisagé non plus comme le cadre ou le réceptacle d'une œuvre, mais comme un lieu où y créer une œuvre ad hoc.

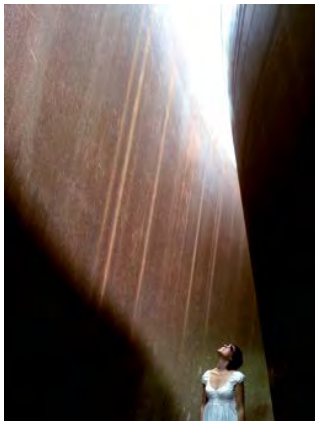
### L'art moderne se pose dans l'espace public

Si le mouvement moderne a en partie occulté la visibilité de ce qui se produisait dans le champ de l'art public, la notion même d'art public, à l'instar de la définition des arts plastiques, a connu de très forts bouleversements. Ils portent sur l'esthétique et sur les objectifs des œuvres. Esthétiquement parlant, les œuvres n'ont plus à suivre des règles préétablies, elles peuvent prendre des formes nouvelles. En termes d'objectifs, il ne s'agit plus de commémorer, mais de tenir un propos dont le contenu est extrêmement ouvert. Ainsi, les principes qui ont été acquis pour la reconnaissance de l'art moderne s'étendent-ils peu à peu aux œuvres destinées à l'espace public. Progressivement, les artistes phares de la modernité sont même sollicités pour installer dans la ville leurs travaux. Il faut noter qu'une partie du succès dans l'espace public de ces artistes repose aussi sur leur aptitude à développer une signature visuelle très forte, rendant leur travail immédiatement reconnaissable. Les artistes alors, ne se font plus le média d'un pouvoir mais de leur propre esthétique.



*Fulcrum, Richard Serra, 1987, Londres, Angleterre*





*A l'intérieur d'une œuvre de Richard Serra*

Les œuvres installées sont des «objets» dont la principale caractéristique est de faire signe. Un signe qui permet à la fois de reconnaître un artiste, mais aussi de faire savoir que l'espace qui l'accueille – souvent une municipalité – donne un gage à la

modernité. Autrement dit, ces œuvres permettent de dire publiquement que le commanditaire connaît les hiérarchies nouvelles de l'art et s'y conforme. Un processus qui va être bientôt remis en cause en ce qu'il se contenterait de remplacer une hiérarchie par une autre (celle de la modernité plutôt que celle de l'Académie), sans prendre en considération le lieu dans lequel est implantée l'œuvre. De fait, l'espace public se couvre d'objets, le plus souvent posés sans souci de dialogue avec leur environnement. Si elles font signe, ces œuvres ne font sans doute pas ville et encore moins urbanité.

## Persistance d'un art de représentation du pouvoir : l'exemple de l'art national socialiste

Bien que l'on assiste dans la plupart des démocraties occidentales à un mouvement général de libéralisation des arts, mettant notamment en avant une ouverture esthétique, le XX<sup>e</sup> n'est pas exempt d'exemples allant dans une direction radicalement opposée. Lorsque Hitler arrive au pouvoir, il entreprend une mise à l'écart des artistes modernes qualifiés d'artistes dégénérés, pour promouvoir une esthétique officielle. Monumentalité, exaltation du corps «parfait», gigantisme : tout concourt à soutenir le régime dictatorial, pour faire du militant nazi, un héros prêt à donner sa vie pour la cause. Le Ministère de la propagande, dirigé par Joseph Goebbels, utilise notamment les services de l'architecte Albert Speer pour mettre en scène le pouvoir nazi dans des constructions toujours très monumentales, ornées de statues aux dimensions elles aussi imposantes.



*Le Zeppelinfeld (« Champ Zeppelin »), Reichsparteitagsgelände de Nuremberg, Albert Speer, Allemagne*



*Projet du Deutsches Stadion (« Stade allemand ») d'Albert Speer qui devait être construit dans le gigantesque complexe du Reichsparteitagsgelände de Nuremberg*

## Des œuvres d'art ou des œuvres *in situ* ?

Il faudra véritablement attendre les années 1960 pour que l'art public propose une voie nouvelle, qui cherche à se dégager du politique comme de la sémiologie de l'art moderne. Ce sont des mouvements comme le Land art (ou Earth art), l'Art conceptuel, qui vont contribuer à forger un nouveau corpus d'idées qui voit la notion même d'art public transformée. Pour autant ce processus ne s'est pas fait simplement et les artistes ont rencontré

des difficultés pour s'autonomiser : contrairement aux peintres, ils ont besoin de commandes, d'autorisations, etc. Il leur est souvent plus difficile de faire évoluer leur art dans ces conditions.

Mais à partir des années 1960, l'espace public est envisagé comme un lieu de travail : il devient un atelier dans lequel se fabriquent directement des œuvres. L'espace public n'est plus un simple lieu

## Robert Smithson, Christo et Jeanne-Claude en précurseurs



*Spiral Jetty, Robert Smithson, 1970, Grand Lac salé, Utah, Etats-Unis*

Le processus qui consiste à prendre le lieu pour cadre de l'œuvre a fait l'objet de très nombreuses réalisations. Certaines sont considérées comme des moments charnières dans l'histoire de l'art, comme la Spiral Jetty, accomplie par Robert Smithson en 1970. Il aménage sur le Grand Lac Salé dans l'Utah, une spirale immense (450 m de long et 4 m de large) réalisée à l'aide de bulldozers. L'artiste « inscrit » au sens littéral son travail dans le paysage, comme une scarification géante sur un espace éminemment plat, étendu à perte de vue. Il donne ainsi un relief à un site et réalise une œuvre qui n'a de sens qu'en cet endroit même. Ce travail en pleine campagne est bientôt suivi d'autres interventions, en ville cette fois, comme celui de Jeanne-Claude et Christo, célèbres pour leurs « emballages ». Ces réalisations qui consistent à emballer un élément urbain – le Pont Neuf à Paris ou le Reichstag à Berlin – permettent notamment d'attirer l'œil sur une partie du « décor » urbain.

d'exposition, il conditionne le projet de l'artiste. Ce processus est aussi une manière de répondre à la critique d'œuvres « posées » dans l'espace public et qui souvent perdent leur statut artistique (à l'exception d'œuvres ayant des signatures visuelles très reconnaissables). Pour faire pièce à ce phénomène de dégradation de la charge symbolique d'une œuvre, les artistes qui travaillent *in situ*, considèrent donc le lieu comme un cadre spécifique. Les œuvres « ordinaires », réalisées sur une toile par exemple, seront exposées dans des espaces destinés à cela. En bonne logique, un artiste qui travaille dans un espace sans cimaise, doit réaliser des œuvres qui supportent d'être montrées sans cimaises...



*Le Pont Neuf emballé par Christo et Jeanne-Claude, 1985, Paris*

## Les initiatives d'artistes en France



*Le Cyclop, Jean Tinguely et Niki de Saint Phalle, 1969-1987, Milly-la-Forêt*



*La Tour aux figures, Jean Dubuffet, 1983, Parc de l'Île Saint Germain à Issy-les-Moulineaux*

Les initiatives d'artistes sont aussi à l'origine d'une prise de conscience pour traiter l'espace public autrement. Ainsi, Jean Dubuffet, va-t-il installer de manière sauvage dans un premier temps sur un site qui lui appartient (en Seine-Saint-Denis à Périgny-sur-Yerres) la Closerie Falbala et le Cabinet Logologique. Il bénéficiera dans les années 1980 d'une commande publique, la Tour aux figures, installée dans l'île Saint-Germain. De même, Jean Tinguely installe son Cyclop dans la forêt de Milly. Cette réalisation de plus de 20 m de haut est conçue en collaboration avec d'autres artistes, dont Niki de Saint Phalle. On peut encore citer Jean-Pierre Raynaud. Tous entreprennent la construction de projets utopiques, qui relèvent autant de la sculpture que de l'architecture.



## QUAND LA PUISSANCE PUBLIQUE S'ESSAIE À AIDER LA MODERNITÉ



Peinture murale dans la Coit Tower, 1933, San Francisco, États-Unis

Au XX<sup>e</sup> siècle plusieurs événements témoignent d'un fort changement dans le rôle jusque-là dévolu aux pouvoirs publics. En particulier en matière culturelle, une intervention se fait jour, aussi bien dans des pays qui pratiquent l'État providence depuis longtemps, que dans d'autres, de tradition moins interventionniste. En France, c'est l'arrivée du Front Populaire en 1936 qui marque un tournant, alors qu'aux États-Unis, la crise de 1929 oblige à des révisions doctrinales importantes.

### Comment les États-Unis ont soutenu l'activité artistique

Aux États-Unis, après la crise de 1929, l'État fédéral cherche à relancer la machine économique en intervenant dans de très nombreux domaines. Pour les arts, il propose une vaste politique publique, visant à les soutenir de manière « démocratique ». Il s'agit d'un des premiers exemples d'une politique qui apporte un soutien à des artistes sans qu'ils aient pour contrepartie de servir le pouvoir (en tout cas pas directement). L'objectif principal est en effet de redonner à ces artistes du travail, tout en permettant de diffuser largement sur tout le territoire américain, les arts visuels du moment. Ce vaste plan de relance de l'art par la commande publique a atteint son but : et en termes d'emploi pour les plasticiens, et en termes de diffusion des arts visuels dans les campagnes étasuniennes.

À ce titre, ce plan est un des premiers exemples de démocratisation culturelle, même si l'esthétique alors propagée a été largement critiquée ensuite. En effet, le projet artistique qui le sous-tend et qui encourage un art « régionaliste », c'est-à-dire reflétant les caractéristiques de la vie de l'entre-deux-guerres en province, a été discrédité par des artistes qui allaient imposer une approche radicalement différente des arts plastiques. Des peintres comme Rothko et tous les expressionnistes abstraits américains (Motherwell, Pollock, de Kooning, etc), se démarquent de ces esthétiques régionalistes et construisent leur identité en s'y opposant. Ce sont là des péripéties propres au mouvement des idées de l'art moderne et contemporain, le fait marquant qui

nous intéresse ici étant cette intervention publique, émanant de gouvernement central américain, pour soutenir artistes et diffusion de leur travail.



Monument des astronomes de l'Observatoire Griffith, Archibald Garner, 1934, Los Angeles, États-Unis

## Le muralisme mexicain des années 20

Ce mouvement naît en 1922 sous la houlette du Syndicat des peintres, sculpteurs et graveurs révolutionnaires de Mexico. Dû à l'initiative d'artistes parmi lesquels Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros engagés pour la libération du peuple mexicain, le muralisme cherche à retracer l'histoire du Mexique. En recourant à une figuration parfois naïve, ces productions se devaient d'être accessibles à tous, y compris aux analphabètes. Ces fresques puisent leurs thèmes dans la vulgate révolutionnaire, les peintres muralistes cherchant à réaliser un art « populaire, grandiose et pédagogique, voire propagandiste ». Comme son nom l'indique, le muralisme désigne le plus souvent des murs peints, réalisés parfois dans des lieux emblématiques, et notamment au sein de bâtiments gouvernementaux comme le Palais National de Mexico. Les peintres ont très vite été enrôlés par le pouvoir mexicain qui y a trouvé une manière de traduire ses propres valeurs. Bien que très engagé politiquement, le muralisme mexicain est toutefois aujourd'hui considéré comme un des moments importants de l'histoire de l'art moderne, en raison à la fois d'un style original et de son mode de diffusion. Autrement dit, avant-garde et art d'État ont trouvé dans ces années-là un terrain d'entente.



*La grande Tenochtitlan, Diego Rivera, 1945, Palais National, Mexico, Mexique*

### Front Populaire : ouvrir la commande publique aux artistes modernes



*Palais de la Découverte, 1937, Paris*

Au moment de l'arrivée du Front Populaire au pouvoir, la commande publique est encore largement déconnectée du mouvement de l'art moderne. Ce sont les artistes les plus conventionnels qui bénéficient du soutien public. Le Front Populaire va relancer la commande, en refondant les bases politiques de l'intervention publique. Plutôt que de s'appuyer sur les choix esthétiques d'une instance extérieure – l'Académie des Beaux-arts – et dont le discrédit est de plus en plus flagrant, l'État va chercher à ouvrir les critères de sélection. Il s'agit de faire une place à des artistes venus d'horizons variés, c'est-à-dire de se passer des artistes académiciens. C'est au cours de cette brève période que l'on assiste à une rupture dans la pratique de la commande et notamment de l'établissement d'un cahier des charges trop contraignant. C'est aussi le moment où s'affirme l'idée d'une véritable politique publique culturelle. L'Exposition internationale de 1937 atteste de ce tournant politique. Près de 900 commandes sont alors lancées, touchant tous les aspects de la

commande publique. On assiste à une véritable rupture esthétique, s'éloignant de la tradition monumentale qui a marqué tout le XIX<sup>e</sup>. Les bâtiments emblématiques de cette exposition sont investis par des artistes clairement inscrits dans les avant-gardes et le mouvement moderne. Par exemple, pour le Palais de la Découverte créé en 1937, on fait appel à Fernand Léger, Auguste Herbin, Chaïm Jacob Lipchitz, Henri Laurens. Par ailleurs, des artistes sont sollicités pour « l'accompagnement de l'architecture », comme ce fût le cas de Albert Gleizes qui travailla sur le pavillon des artistes modernes. On a là les prémises d'une position nouvelle pour les artistes, qui consiste à les associer dès la conception d'un bâtiment. Une option qui ne va cesser de s'affirmer ensuite et qui est aujourd'hui un des axes dominant de l'art public, en France tout au moins.



*Le transport des Forces, Fernand Léger, commande pour le Pavillon des Sciences, Exposition internationale de Paris de 1937*

## NAISSANCE D'UNE CATÉGORIE D'INTERVENTION PUBLIQUE

Entre les évolutions esthétiques, les positions avancées entre les deux guerres mondiales, et la relance de la commande publique effectuée au cours des années 1980, on constate que la puissance publique s'est dotée de nombreux outils pour intervenir dans l'espace public en essayant de respecter à la fois les contraintes spécifiques au travail artistique, et celles inhérentes à l'administration des lieux publics. Ces éléments autorisent à dire qu'est ainsi née une nouvelle catégorie d'intervention publique, portant explicitement sur des œuvres réalisées dans l'espace public.



*La Fée Électricité, Raoul Dufy, peinture réalisée pour le Pavillon de l'Électricité, Exposition internationale de Paris de 1937*

### Le 1 % artistique, méconnu et pourtant prolifique

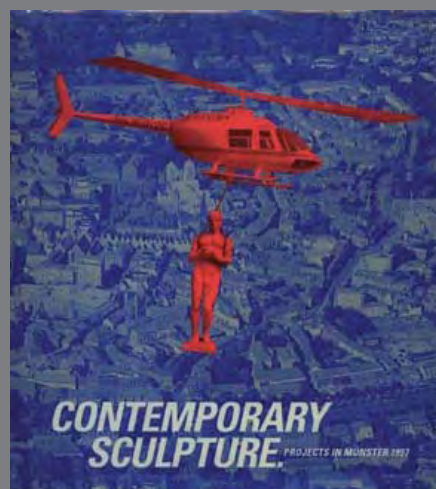
Le dispositif du 1 % permet depuis 1951 le financement d'une œuvre monumentale ou de décoration destinée à un bâtiment construit sur des deniers publics. Cette procédure va générer la réalisation d'un très grand nombre d'œuvres dans des édifices publics. C'est en fait le Front Populaire qui imagine cet outil, afin de soutenir les artistes et de populariser les recherches esthétiques des artistes modernes ou en tout cas contemporains de son époque. Jean Zay (Ministre de l'éducation nationale et des Beaux-arts) envisage pour ce faire de consacrer 1,5 % des crédits de construction des établissements d'enseignement, à la réalisation de travaux de décoration confiés à des artistes en difficulté. Ainsi, en 1937, André Lhote se verra confier la décoration du Conservatoire des arts et métiers, Charles Dufresne celle de l'amphithéâtre de l'École de pharmacie, Raoul Dufy travaillera sur la singerie du Muséum d'histoire naturelle... Ce dispositif qui ne sera véritablement généralisé qu'à partir de 1951 (sur la base de 1 % du coût total de la construction), atteste de la formation d'une politique culturelle « moderne ». C'est-à-dire qui fait en sorte que le propos des artistes ne soit plus inféodé à un pouvoir qui cherche au contraire à organiser, même de manière imparfaite, une forme de pluralisme esthétique et qui veut soutenir une catégorie professionnelle (les artistes). Par ailleurs, cette politique vise à mettre à la disposition

du public le plus large des œuvres (et donc des discours esthétiques) jusque-là accessibles à une minorité et dont les musées ne s'occupent pas encore, loin s'en faut. Malheureusement la visibilité critique, le travail de médiation autour de ces projets a été peu fait, et aujourd'hui, la plupart de ces réalisations sont tombées dans l'oubli.



## L'espace public musée à ciel ouvert

Conséquence probable de ce mouvement d'installation d'œuvres modernes dans l'espace public, ce dernier est parfois envisagé comme un espace d'exposition à ciel ouvert. Il s'agit alors de mettre à l'air libre les grandes tendances de l'art contemporain. Peu à peu, alors que tout spécialement en France, les principes d'une démocratisation de la culture et d'une éducation aux arts s'affirment, on fait l'hypothèse que l'espace public pourrait être le premier endroit de contact entre l'art et le public. On espère qu'en multipliant les projets d'art dans l'espace public on parviendra à amener « naturellement » le public à s'éprendre d'art contemporain (sous-entendu : si les individus ne sont pas « sensibles » à l'art c'est qu'ils ne sont pas en contact avec lui). Cependant, il a été démontré depuis longtemps que l'art ne procède guère de la « révélation », mais bien plus de l'éducation : la seule proximité « physique » des œuvres ne suffit pas à convaincre le public de leur intérêt. Le symposium de sculpture de Grenoble est un des événements qui traduit bien ce type d'utopie et fût justement présentée comme « un musée sans mur ». Cette grande exposition, qui eu lieu en 1967 juste au moment des jeux olympiques d'hiver, invita une quinzaine de plasticiens à réaliser en public des œuvres qui furent ensuite achetées par la ville de Grenoble. L'exposition donnait ainsi un aperçu de l'actualité de la sculpture en France et dans le monde et permit au public de dialoguer avec les artistes au moment où ils réalisaient leurs œuvres..



Affiche de l'exposition décennale d'art  
"Skulptur. Projekte in Münster 1997",  
Allemagne

## La commande publique, procédure rationalisée



Plafond de l'Opéra Garnier, Marc Chagall, Paris

Créée en 1962 au sein du Ministère de la culture et confiée à Bernard Anthonioz, le Service de la création est composé d'un bureau des Travaux de décoration des édifices publics et d'une Commission de la création artistique. Son rôle est de proposer l'acquisition ou la commande d'œuvres d'art. Via ces dispositifs, Marc Chagall sera commissionné pour peindre le plafond de l'Opéra Garnier à Paris, tout comme André Masson celui du Théâtre de l'Odéon. D'autres artistes confirmés sont sollicités comme Giacometti ou Calder. De jeunes artistes

seront aussi missionnés, comme Stahly, Agam, Penalba, Tinguely, Raynaud, à la fois jeunes et travaillant dans des esthétiques très diverses.

Mais le véritable redémarrage de la commande publique date de 1982, période faste pour l'intervention publique et tout particulièrement pour les arts contemporains. À cette date commence à l'initiative de la toute récente Délégation aux arts plastiques créée au sein du Ministère de la culture, un vaste plan de commandes qui sollicite, contrairement aux idées reçues, des artistes inscrits dans des esthétiques très différentes. Selon le Ministère de la culture : « L'Inspection de la création artistique, issue du Service de la création artistique, est chargée d'évaluer les projets et de les accompagner en liaison avec les conseillers pour les arts plastiques, les artistes et les commanditaires. Peu à peu, le concours sur esquisses tend à disparaître au profit de comités de sélection réunis en amont de chaque projet ». La procédure suit aujourd'hui une série d'étapes bien



L'homme sur sa bouée,  
Stephan Balkenhol,  
1993, Amiens



balisées : il faut tout d'abord initier la commande, puis mettre en place un comité d'experts (professionnels des arts plastiques, fonctionnaires, élus) qui va définir les interventions, faire le choix des artistes au vu des réponses qui leur sont apportées. Ensuite, le projet entre dans une phase de réalisation, avant d'être l'objet d'un travail de médiation et d'un dispositif de conservation.

Le bilan de cette période est impossible à faire ici, mais il faut mentionner des réalisations considérées par les professionnels du secteur comme de belles réussites tant à Paris (Dubuffet, Buren, Dibbets) qu'en région (Kosuth, Serra, Ben, Verjux, Vilmouth). Depuis sa mise en place, cette politique a produit plus de 700 réalisations, formant une collection à ciel ouvert probablement unique au monde. Progressivement, ce dispositif animé par l'administration centrale a été déconcentré, notamment via les Conseillers aux arts plastiques travaillant dans les Drac (directions régionales des affaires culturelles). Le budget de la com-

mande publique qui est passé de 5 millions de francs en 1983 à 33,5 millions en 1990, a connu des fluctuations diverses, mais à ce jour, cette ligne demeure.



*Ex-Libris, hommage à J.F. Champollion, Joseph Kosuth, 1991, Figeac*

## L'art public instrumentalisé par la communication territoriale



*L'Heure de tous, Arman, 1985, Paris*

L'art moderne et plus encore l'art contemporain, se caractérisent par la présence d'une « signature visuelle » immédiatement reconnaissable. Beaucoup d'artistes au XX<sup>e</sup> siècle, ont en effet cherché à développer un style, qui est parfois devenu une véritable marque de fabrique. Des œuvres réalisées par Calder, Arman ou encore Buren, (liste non exhaustive...) sont devenues elles-mêmes un quasi logo. Dans une société où la communication a pris une place essentielle, ces pièces attirent l'attention des collectivités publiques parce qu'elles fonctionnent en partie comme un label, et qu'un large public, extérieur au milieu des amateurs d'art, les connaît et les reconnaît. Dans ce cas de figure – moins fréquent qu'on pourrait le penser, car il y a finalement peu d'artistes qui ont été capables de développer un style identifiable –, il devient intéressant pour une ville de posséder une œuvre réalisée par un tel artiste. Les stables de Calder sont très caractéristiques de ce phénomène. À la fois œuvres certifiées par la communauté des spécialistes des arts plastiques et par le grand public, de très nombreuses villes aux États-Unis ont cherché à se doter de ces « emblèmes ». Ces artistes aident ou ont aidé à l'identification des villes qui s'en sont dotés et attestent aussi de la bonne connaissance des « stars » du monde de l'art pour la collectivité.

## PARTIE 3

# Renouveaux et reconfigurations : quelques perspectives

Le media art public a été un vecteur de messages pour le pouvoir, puis dans une certaine mesure, pour les artistes eux-mêmes. Cependant, cette fonction médiatique se trouve en partie repensée au moment où justement elle est mise à jour : la partie de cache-cache entre l'autonomie affichée des artistes et la nécessité pour eux de trouver des partenaires obligent à redéfinir le rôle de chacun. Quel est aujourd'hui l'état de l'art public, après qu'il se soit défait de son inféodation au politique et qu'il ait expérimenté les limites de son autonomie ? Plus précisément, quelles sont aujourd'hui les nouvelles formes de l'art public et a-t-il vu ses fonctions évoluer ? Depuis quelques décennies déjà, on assiste à un double mouvement. D'un côté des artistes « embedded » (comme on a pu le dire pour des journalistes embarqués avec une armée) dans des dispositifs d'aménagements urbains complexes, qui leur donnent une place nouvelle (intégrant des dimensions urbanistiques et architecturales). D'un autre côté, des actions se tenant dans l'espace public, mais différentes de cet art institutionnalisé : réalisées le plus souvent sans autorisation, dans des démarches rarement pérennes, tout en parvenant à modifier l'aspect d'un lieu public. Certaines sont rendues possibles par les progrès de la technologie et notamment du numérique qui va jusqu'à permettre une transformation virtuelle, mais *in situ* – via la réalité augmentée – des paysages urbains ●

### L'artiste associé à la conception de l'espace public

Avec l'arrêt de la construction de grands ensembles au profit du développement de villes nouvelles, c'est toute une série d'expériences architecturales et urbaines qui sont lancées. Afin de faire taire les critiques occasionnées par les villes nouvelles, celles-ci se lancent dans un vaste programme d'art public en intégrant de manière très originale des artistes à la conception urbaine..

● ● ● p. 24

### Un art intégré à l'aménagement urbain

Les villes nouvelles ayant ouvert la voie, de très nombreuses collectivités vont chercher aux cours des années 1990, à associer des artistes à leurs opérations d'aménagement. Les plus belles réussites portent sur les équipements de transport public, sur les parkings... sur lesquels travaillent parfois des artistes de réputation internationale, mais qui ont aussi été proposés à des artistes moins connus qui y ont fait leurs premières armes.

● ● ● p. 28

### Réalizations non-pérennes et événementielles

L'art contemporain, accusé d'élitisme et d'hermétisme a connu de fortes évolutions au cours de la dernière décennie. Les plasticiens se sont notamment intéressés à la réalisation d'œuvres temporaires dans l'espace public. C'est là une manière de retenir l'attention du public en raison de la brièveté de l'installation, et c'est aussi un moyen pour les collectivités publiques de renouer avec une politique de soutien aux artistes contemporains.

● ● ● p. 31

### L'art public en kit

Parallèlement à ces politiques d'art public par nature très institutionnalisées, se développent une multitude d'appropriations et d'interventions « sauvages » sur l'espace public. Très souvent liées à un propos militant – en particulier sur l'environnement et l'écologie –, ces interventions frappent par leur inventivité et leur souplesse, visibles *in situ* et trouvant souvent une seconde vie sur Internet.

● ● ● p. 33





## L'ARTISTE ASSOCIÉ À LA CONCEPTION DE L'ESPACE PUBLIC

Au cours des années 1970, on assiste à l'émergence d'un art public qui tranche assez radicalement avec ce qui a été entrepris jusqu'alors. Sur de vastes opérations urbaines conduites par l'État, des artistes sont sollicités via diverses procédures, pour participer à la conception et à la production de l'espace urbain. Le vocabulaire qui permettrait de distinguer ces opérations de celles qui ont eu cours jusqu'à présent étant assez pauvre, on est contraint de parler à nouveau d'art public, bien que ces opérations soient clairement différentes de celles qui consistaient à installer une œuvre dans un lieu public. Elles induisent en effet une évolution



*Le Déambulatoire, Gérard Singer, 1976, Evry*

du rôle et du travail des artistes sollicités qui flirtent à cette occasion avec la fonction d'architecte et d'urbaniste. L'obligation d'avoir à penser l'aménagement d'un espace complet change en effet radicalement la place de l'artiste le conduisant à dialoguer avec des corps de métiers nouveaux, voire à élaborer avec eux le projet. En France, deux expériences de ce type ont fait date : la création des villes nouvelles et l'aménagement du quartier de la Défense.

### Les tentatives d'art intégré dans les villes nouvelles

S'agissant des villes nouvelles, la démarche est très novatrice. Le Secrétariat général du groupe central des villes nouvelles (SGVN, établissement d'aménagement qui gère le développement des villes nouvelles), va tout d'abord nommer un responsable chargé de ces projets, en l'occurrence Monique Faux. Et comme souvent lorsqu'un chargé de mission occupe un poste expérimental, son titulaire s'engage dans une démarche novatrice. D'un point de vue administratif tout d'abord, Monique Faux va réussir à réunir le 1 % de plusieurs constructions publiques, de manière à disposer d'un budget globalisé. Ensuite, elle va convier des artistes à réfléchir à la conception d'espaces publics dans leur entier. Il ne s'agit pas pour eux de poser une œuvre, ni même d'en concevoir une à partir de l'existant, mais d'envisager un aménagement qui leur demande également un regard d'urbaniste et d'architecte.

À titre d'exemple, on citera l'association entre le sculpteur Ervin Patkai et l'urbaniste Jean-

Jacques Villey à Marne-la-Vallée. L'artiste proposa une modification du plan d'urbanisme pour redéfinir un quartier d'HLM, et il fit appel à d'autres artistes pour repenser les circulations de ce quartier (notamment Charles Semser, Leonardo Delfino, Jesus Rafael Soto, etc.). Parmi d'autres réalisations on peut mentionner le Déambulatoire de Gérard Singer à Evry, l'Axe de la terre de Piotr Kowalski à Marne-la-Vallée, la Fontaine des passages de Jean Amado à Evry, la Perspective de Martan Pan à Saint-Quentin-en-Yvelines, l'Axe majeur de Dani Karavan, etc. Toutes ces réalisations ont pour caractéristique d'avoir été pensées comme un tout cohérent, intégrant une série de contraintes sans lesquelles un espace de ville ne fonctionne pas. Pour Monique Faux, «se dessine dans les esprits – élus, directeurs d'établissements publics, urbanistes, architectes, ingénieurs et paysagistes – un nouveau profil d'artiste, celui d'un partenaire fiable ayant la faculté d'humaniser la ville et de lui conférer une identité» (op. cit. p21).

### L'Axe majeur de Dani Karavan : de Cergy-Pontoise aux Tuileries



*L'Axe majeur, Dani Karavan, 1980, de Cergy-Pontoise à Paris Tuileries*

Sur trois kilomètres de long, une route rectiligne réalisée en plusieurs revêtements (herbe, béton blanc, acier, etc.), conduit à 12 « stations » qui sont autant de petites « folies architecturales » (une pyramide, un belvédère, une esplanade...). Cet axe traverse un ensemble d'immeubles circulaires de Ricardo Bofill, ainsi que divers édifices ou repères de la ville de Cergy-Pontoise, se prolongeant virtuellement jusqu'à la Grande Arche du quartier de la Défense et l'axe historique de l'Arc de Triomphe/Champs Élysées et aux Jardins des Tuileries. De nuit, ce parcours est rendu visible par un laser de couleur bleue. Entrepris en 1980, ce projet est aujourd'hui presque achevé et est considéré comme le plus long projet d'art public en France. Il devrait être prochainement classé au patrimoine mondial de l'humanité.



## Assauts de plasticiens sur La Défense



*L'Araignée rouge, Alexandre Calder, 1976, Paris La Défense*

Le décollage économique des années 1960 permet de nouvelles expériences en matière d'urbanisme. Pour le quartier de la Défense, ce sont les principes issus de la Charte d'Athènes qui guident l'urbanisme : séparation des fonctions, zonage, urbanisme sur dalle, etc. Mais assez vite, il apparaît qu'ils n'ont pas permis de réaliser une véritable ville notamment parce qu'ils nient la rue traditionnelle, occasionnent des difficultés d'orientation, fabriquent des espaces discontinus, etc. Se construit alors une ville « bureaux », comme on a développé des villes « dortoirs ». Pour tenter d'infléchir cet urbanisme ultra utilitariste, les responsables de l'Epad (Établissement public d'aménagement de La Défense) engagent tout d'abord une politique d'art public « classique » (installer des œuvres achetées auprès d'artistes variés) qui montre elle aussi ses limites : notamment parce que l'espace urbain est particulièrement présent et « fort », les œuvres peinent à y exister. Il est alors décidé d'engager une série de commandes spécifiques, auprès d'artistes de renommée internationale. L'artiste américain Alexandre Calder y installe une première réalisation d'envergure : un « stable » (par opposition aux « mobiles » dont l'artiste est un grand spécialiste), sous forme d'une triple arche, qui a aussi une fonction urbanistique : le stable est censé articuler diverses circulations au niveau du CNIT (Centre des nouvelles industries et technologies). Autre réalisation : une fontaine due au plasticien israélien Yaacov Agam, dans le plus pur style Op Art (art cinétique ou optique) : la mosaïque géométrique qui tapisse le fonds du bassin, est désassemblée par les vagues aléatoires de l'eau qui la recouvre.

Mais là encore, malgré la notoriété des artistes engagés (Miro, ou encore Dubuffet dont le projet ne fut finalement pas réalisé, puis quelques années plus tard Bernar Venet, César...), les résultats sont apparus comme limités. L'Epad opte en 1972 pour un programme original, qui lui permettra d'initier des relations nouvelles entre artistes et aménageurs. L'objectif était « d'établir un nouveau type de rapport entre ceux qui sont chargés de réaliser la cité et les créateurs » (extrait de l'appel à idées, cité par Monique Faux in « L'art renouvelle la ville »). L'Epad lance un « concours d'idées » auprès d'une quinzaine d'artistes qui sont tous rémunérés pour établir des propositions d'aménagement (une douzaine d'entre eux répondit). Cette consultation internationale proposait à la fois un sujet imposé (le quartier) et introduisait les plasticiens aux spécificités de La Défense, à ses difficultés, leur laissant ensuite toute liberté concernant la nature de leur intervention, qu'elle soit globale ou limitée à une parcelle. Pour le conservateur général du patrimoine Germain Viatte, « la démarche apparaissait totalement neuve » et les réponses apportées par les artistes remarquables par leur diversité : certains s'orientant sur des questions de science et d'écologie, d'autres sur la relation entre mémoire et nature, ou travaillant la lumière, l'orientation et la communication... (d'après Germain Viatte, in op.cit.)

La crise économique des années 1970 mit cependant un coup d'arrêt brutal au développement de ce processus, et seule une minorité des douze projets envisagés fût effectivement réalisée. Cependant, ceux mis en œuvre, sont aujourd'hui considérés comme exemplaires de cette volonté de « synthèse des arts ». Notamment le bassin de signaux lumineux réalisé par Takis qui forme une introduction au quartier. Ou encore l'escalier de Piotr Kowalski, dont une excroissance perturbe la rectitude des marches. Kowalski fût un des premiers artistes à travailler en utilisant la conception assistée par ordinateur.



*Signaux lumineux, Takis, 1990, Paris La Défense*



*La Fontaine Agam, Yaacov Agam, 1977, Paris La Défense*

## Une expérience sans reconnaissance ?



*La Perspective, Marta Pan, 1998, Saint-Quentin-en-Yvelines*

Le cas des villes nouvelles constitue sans aucun doute une rupture dans la manière d'envisager l'art public en France. La nouveauté ou l'originalité défendue par les promoteurs du projet doit cependant être tempérée au regard de l'histoire : après tout, que faisaient Michel-Ange, Brunelleschi, Vinci, Borromini ou le Bernin sinon concevoir des « morceaux » de ville depuis les espaces fonctionnels de circulation jusqu'aux bâtiments, en passant par les œuvres qui y seraient installés ? Mais il est tout aussi nécessaire de noter à quel point la démarche des villes nouvelles contrevient à l'usage qui s'est établi après la Renaissance, séparant les arts, notamment en France, et qui n'a cessé depuis de se renforcer. La réactivation de cette figure d'un « homme de l'art total », cherchant à abolir la frontière entre art et architecture, reposant sur une démarche d'aménagement confiée à des artistes n'a peut-être pas été estimée à sa juste valeur. Au-delà de l'audace de la démarche, il faut s'interroger sur la qualité artistique de ces productions. On notera tout d'abord que la plupart de ces interventions relèvent d'une esthétique aujourd'hui datée, misant

souvent sur une monumentalité horizontale, utilisant des matériaux industriels (béton, acier, animés par des jeux d'eau) et des formes géométriques simples. Il est certes possible qu'elles fassent l'objet d'une réévaluation esthétique, mais à ce jour, elles demeurent des outsiders dans le champ des arts plastiques. De plus, certains artistes semblent être devenus des spécialistes de ce type d'intervention, négligeant d'être présents sur d'autres scènes artistiques, et n'accédant pas à une reconnaissance plus large. Et les artistes qui ont acquis, par ces interventions, une notoriété, ou qui ont accédé à la reconnaissance se comptent sans doute sur les doigts d'une main : on citera sans hésitation Piotr Kowalski, Marta Pan ou encore Dani Karavan, mais quid de Adam Tessier ou de Leonardo Delfino ?

S'agissant de La Défense, malgré les moyens engagés, les œuvres demeurent souvent noyées dans un urbanisme dont l'échelle est très inhabituelle, notamment en France. Si elles sont citées régulièrement dans les rares ouvrages qui analysent l'art public (et qui souvent sont rédigés à l'initiative des commanditaires), on est en droit de douter de leur « existence » dans le quartier. Car, dans ce quartier, les œuvres les plus « marquantes » ne sont-elles pas les constructions elles-mêmes ? Comment ne pas mentionner à ce titre le monolithe noir et minimaliste de la tour Fiat (aujourd'hui Areva) ou le voile de béton lancé comme l'eau d'un seau, pour abriter le CNIT ? Ce bâtiment, véritable chef d'œuvre architectural, « existe » sans doute plus puissamment que toutes les œuvres qui l'entourent. Ou plus incontestable encore, la Grande « Arche » de Johann Otto von Spreckelsen, explicitement à mi-chemin entre œuvre d'art public et architecture...



*La Tour Fiat, aujourd'hui rebaptisée Areva, 1974, La Défense, Paris*

## L'architecture : nouvel art public ?



*Projet de centre aquatique pour les jeux Olympiques de Londres 2012, Zaha Hadid*

Au vu de la place acquise par les architectes aujourd'hui –on parle de starchitectes– on est tenté d'avancer l'hypothèse suivante : les artistes qui travaillent dans l'espace public pour des œuvres pérennes, et notamment les plasticiens, se trouvent dépouillés de leurs compétences par les architectes. Ces derniers disposent en effet de moyens infiniment plus importants pour réaliser des bâtiments qui vont avoir des fonctions proches de celles assignées à l'art public : faire signe, créer un repère urbain, mais aussi exposer un « état de l'art », éventuellement faire « collection architecturale » dans l'espace public... Pour aller dans le sens de cette hypothèse qui voit l'architecture supplanter l'art public, on peut noter que l'Epad a lancé en 2007 un concours pour la création d'un bâtiment qui serait l'emblème de La Défense : l'appel à projets portait sur la réalisation d'une « Tour Signal ».



*Phano, musée de vulgarisation scientifique, Zaha Hadid, 2005, Wolsburg, Allemagne*

Ce concours a été ouvert aux seuls architectes et les cinq finalistes sont bien des stars dans leur domaine : Jacques Ferrier, Norman Foster, Jean-Michel Wilmotte, Daniel Libeskind et Jean Nouvel (NB : Ce projet, remporté par Jean Nouvel, a été mis en stand by au printemps 2010, en raison de la crise économique). Mais quels qu'ils soient, ces bâtiments-emblèmes suscitent le même type de critiques que l'art public. On leur reproche notamment d'être des objets posés dans la ville, sans véritable lien urbain avec leur environnement. L'architecte Zaha Hadid, pour ne prendre qu'un exemple, subit cette mise en cause sur les édifices très reconnaissables qu'elle construit. C'est aussi une des limites que rencontre le quartier de la Confluence à Lyon, pour lequel certains observateurs considèrent que l'on a posé, sans relation entre eux, une collection d'objets architecturaux certes intéressants pris individuellement, mais ne faisant pas, ou pas encore, ville.



## UN ART INTÉGRÉ À L'AMÉNAGEMENT URBAIN

D'envergure sans doute moins ambitieuse, mais probablement issues des expérimentations des années 1970, de très nombreuses opérations associent un artiste à des architectes et/ou des urbanistes, pour réaliser un projet spécifique. Les artistes sont alors associés à un processus de conception, sans qu'ils en aient la maîtrise totale. Surtout, la procédure d'accompagnement, la « méthodologie » d'action, s'est considérablement affinée, permettant une meilleure adéquation entre les ambitions des artistes, les nécessités urbaines, les attentes politiques... Aussi, les exemples ne manquent pas aujourd'hui de programmes de commande publique qui excèdent largement le projet de « poser » dans l'espace public une œuvre. Nous en avons sélectionné deux, particulièrement représentatifs de ce processus.

### Le cas du tram strasbourgeois

La ville de Strasbourg a initié un dispositif de commande lors de la réactivation de la ligne A de son tramway en 1991. En accord avec la Délégation aux arts plastiques, elle désigne un comité d'experts qui, à son tour, va sélectionner les projets d'artistes comme Mario Merz, Barbara Kruger, Jonathan Borofsky. Ce sont alors des artistes internationalement reconnus, considérés comme des créateurs « pertinents » dans le monde très concurrentiel de l'art. Ils se voient confier chacun une station sur laquelle intervenir autour d'une problématique commune : l'altérité. En thématisant la commande, sur une question à la fois éthique et suffisamment vaste pour n'être pas trop contraignante, la ville a aussi cherché à faire collection, pour donner au voyageur attentif le sentiment de parcourir une exposition cohérente.

En 1998, la ville réitère l'expérience lors du réaménagement de la seconde ligne de tram, en nommant cette fois un directeur artistique, Christian Bernard (directeur du Mamco - Musée d'art moderne et contemporain de Genève). Prenant à contre-pieds les usages, il propose à des artistes de travailler directement sur les éléments fonctionnels de la ligne (ordinairement réalisés par des professionnels de l'urbanisme et du paysage). Sept artistes dont un photographe et une architecte-plasticienne (Siah Armajani, Bert Theis, Jean-Luc Vilmouth, Alain Séchas, Jean-Marie Krauth, Zaha Hadid, Nicolas Faure), un musicien (Rodolphe Burger), huit écrivains de divers genres (Pierre Ahnne, Didier Daeninckx, Michel Deutsch, Jacques Roubaud...), le laboratoire de tourisme expérimental de Joël Henry ainsi que deux philosophes (Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe) ont été associés à l'accompagnement artistique de la ligne B. Les artistes invités se sont alors penchés sur les kiosques, les parkings, le mobilier urbain, mais aussi sur l'environnement sonore de la ligne, depuis les annonces en gare jusqu'aux musiques d'ambiance... Par ailleurs,



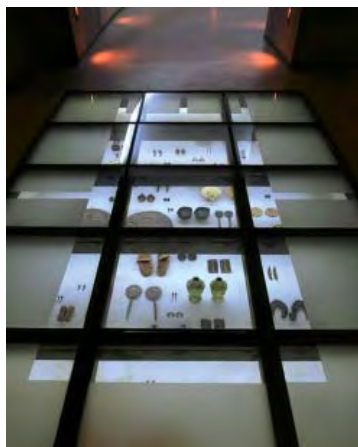
*L'empathie peut changer le monde, Barbara Kruger, ligne A du tramway, 1994, Strasbourg*

la sélection des artistes a sans doute été plus « pointue » ou plus risquée que lors de la première étape, puisque Christian Bernard a fait appel à des artistes n'ayant pas nécessairement percé sur la scène internationale. Siah Armajani réalise une passerelle et un belvédère, Jean-Marie Krauth une allée en hommage à Hans Arp, Alain Séchas ponctue l'ensemble des stations, etc. Ainsi, contrairement à la première tranche, où un artiste travaillait sur une seule station, l'intervention porte sur des objets que l'on peut retrouver sur l'ensemble du parcours.

Il y a donc eu à Strasbourg le démarrage d'une politique publique de commande qui a fait date, car elle proposait à la fois des espaces de travail à chaque fois particuliers tout en cherchant à affirmer la spécificité d'un équipement de transport à la fois ancien et susceptible de satisfaire aux exigences d'un développement durable. Ce transport en commun, jusque-là essentiellement traité sous l'angle de la technique, a aussi permis de constituer une collection d'art contemporain exposée à ciel ouvert, attestant de la pertinence de cette discipline auprès d'un public large, tout en donnant à l'équipement la touche de modernité qui lui faisait défaut.

## Les parkings lyonnais sont-ils des musées souterrains ?

À Lyon, l'association entre la société d'économie mixte Lyon Parc Auto (LPA) et l'agence Art/Entreprise du publicitaire et galeriste Georges Verney-Carron a permis de réaliser sur les parkings souterrains des projets tout à fait remarquables. Partant du constat que ces équipements publics traînent une image de lieux inquiétants, tristes, sales et emplis d'odeurs fétides, l'assistant à maître d'ouvrage auprès de LPA a constitué des équipes pluridisciplinaires en associant un architecte à un plasticien. Par ailleurs, il convie un signaléticien –Yan D. Pennor's– et un scénographe/designer –Jean-Michel Wilmotte– chargés de l'ensemble des parkings, leur donnant à la fois une identité de marque et un langage commun. S'agissant du binôme architecte/plasticien, il a toujours été choisi avec soin, de manière à ce que les préoccupations des architectes rencontrent celles des artistes, ce qui suppose une bonne connaissance des questions qui intéressent ces professionnels. De ce point



*Sans titre, Pierre Favre et Matt Mullican, Parking des Terreaux, Lyon*

de vue, les parkings lyonnais sont un exemple rare d'une association réussie entre un architecte, un artiste, un designer et un graphiste pour servir une collectivité publique soucieuse de se doter d'équipements à la fois fonctionnels, non anxiogènes et d'une conception exemplaire. Sans entrer dans une énumération complète de l'ensemble des parkings qui ont été construits - plus d'une vingtaine depuis 1990 -, on remarquera tout d'abord que les promoteurs du projet ont réussi le tour de force de convaincre les plus grands artistes du moment. Daniel Buren, Joseph Kosuth, Matt Mullican, François Morellet ont ainsi accepté de travailler dans des espaces a priori invisibles puisque sous terre et fort peu reluisants en termes d'image : le parking est l'antithèse des cimaises immaculées des centres d'art... Par ailleurs, certains couples ont particulièrement bien fonctionné. L'association entre Pierre Favre architecte du parking de la Place des



*Sens dessus dessous, Michel Targe et Daniel Buren, Parking des Célestins, Lyon*

Terreaux, qui a conçu son stationnement comme un immeuble enterré puis dégagé par des fouilles archéologiques, fait écho à la proposition sarcastique de Matt Mullican qui insiste sur la propension contemporaine à tout conserver, en exposant des objets de fouille qui sont en fait des artefacts.

Autre adéquation remarquable entre l'architecture du parking et l'intervention artistique : le parking de la Place des Célestins. Conçu par Michel Targe comme une double vis hélicoïdale (laissant suggérer que le parking pourrait se prolonger jusqu'au centre de la terre), Daniel Buren accentue cette sensation en plaçant un miroir au fond du puit, qui, parce qu'il tourne sur lui-même, donne l'impression que le parking s'agrandit indéfiniment... L'ensemble est visible à la fois dans le parking et depuis une «longue-vue» braquée sur le sol.



*Sens dessus dessous, Michel Targe et Daniel Buren, Parking des Célestins, Lyon*

## L'art public peut-il faire l'impasse sur l'évaluation ?

On constate, si l'on regarde les trente dernières années que les très nombreuses commandes installées dans l'espace public n'ont le plus souvent pas fait l'objet de commentaires et encore moins d'évaluation. Aussi est-on tenté de manière un peu provocante, de se demander si ces objets peuvent se dispenser d'être qualifiés ? Sans laisser aux seuls professionnels le soin d'évaluer la qualité (car dans ce cas, seules les valeurs professionnelles du groupe sont prises en compte, en oubliant celles propres à l'action publique), il paraît difficile de faire l'impasse sur l'évaluation de ces productions par des professionnels des arts plastiques.

Par ailleurs, ces réalisations ne doivent-elles pas aussi être évaluées à l'aune des critères qui fondent l'intervention publique ? Par exemple, lorsqu'on les justifie par leur capacité à démocratiser l'art, ou par leurs dispositions à faire participer les passants, ou encore parce qu'elles contribueraient à travailler le lien social, etc., ne faudrait-il pas soutenir des études sérieuses et systématiques sur ces questions ? Car aujourd'hui encore, la commande publique se justifie sur un corpus d'idées, sur un ensemble de convictions et d'affirmations, qui ne sont pas, ou quasiment pas, soumises à la question de leur effectivité. Et il y a là une lacune, car ces œuvres ont nécessairement des effets, des répercussions, que l'on ne connaît finalement pas. Cela fragilise la justification de ces politiques qui sont alors d'autant plus dépendantes des aléas de la conjoncture, qu'il n'est pas possible de faire la démonstration de leur utilité et/ou de remédier à leurs faiblesses.



*Octagon for Saint-Eloi, Richard Serra, 1991, Chagny*



## RÉALISATIONS NON-PÉRENNES ET ÉVÉNEMENTIELLES

À mi-chemin entre les réalisations urbanistiques et les actions « sauvages », se trouvent les interventions réalisées dans le cadre de grands événements, mais sans ambition de laisser une trace pérenne. L'originalité de ces dispositifs réside dans leur capacité à intégrer les limites d'une intervention durable par un artiste dont l'oeuvre disparaît assez vite aux yeux du public, pour se fondre dans le paysage urbain. Aussi, pour remédier à cette tendance, ces opérations misent au contraire sur le choc de l'événement, dont la temporalité restreinte provoque une urgence à regarder. Les réalisations de ce type se multiplient, et nous ne prendrons une fois encore que deux exemples, à nos yeux particulièrement significatifs de ce processus : la Fête des Lumières à Lyon et la Biennale de Nantes.

### La Fête des Lumières à Lyon

La Fête des Lumières est sans doute une des premières manifestations à solliciter des plasticiens pour intervenir de manière temporaire sur l'espace public. À l'origine, la fête populaire du « 8 décembre » n'a pas de dimension artistique – les lyonnais disposant à leurs fenêtres des lumignons pendant que les habitants déambulent dans les rues du centre ville –. Cette manifestation prend une ampleur nouvelle lorsqu'elle fait installer des projections lumineuses sur les façades. Dotée d'une appellation qui évacue la référence à la tradition des lumignons, la Fête des Lumières devient peu à peu au tournant des années 1990 un espace d'expérimentation pour des équipes qui ne se présentent pas nécessairement comme des plasticiens. Ce sont plutôt des spécialistes d'un médium nouveau, la lumière, comme on peut avoir des artificiers par exemple.

Dotée entre 2002 et 2004 d'une directrice artistique – Claire Peillod – la manifestation connaît un infléchissement marqué du côté de l'art contemporain et des plasticiens. Elle devient le lieu d'expression dédié à ce médium spécifique qu'est la lumière. Elle s'envisage comme un espace d'expression plastique en plein air et éphémère. Et c'est aussi en cela qu'elle est remarquable, car elle a offert des opportunités à des plasticiens pour travailler d'une part un médium et d'autre part un lieu. Les options esthétiques alors prises, ont été considérées, à tort ou à raison, comme trop radicales, pas assez spectaculaires, tirant la manifestation du côté de l'art contemporain et évacuant partiellement les dimensions festives et populaires.

Elle a depuis fait l'objet d'un recadrage, dans le sens d'une sélection de projets plus grand public, très visuels, offrant un parcours dense d'attractions, en particulier dans le centre ville. Elle attire aujourd'hui un public extrêmement nombreux, estimé à 4 millions de personnes sur quatre jours. Si l'on peut re-

gretter l'abandon d'un questionnement sur la lumière et son usage dans le champ des arts plastiques pour ce qui concerne les opérations de centre ville, ce travail n'apasété complètement abandonné, notamment via les projets réalisés sur un temps plus long, dans divers quartiers de Lyon, et parfois en coopération avec des habitants encadrés par un artiste. Peut-être y a-t-il dans cet axe une perspective pour un autre événement dédié explicitement aux arts plastiques, la Biennale d'art contemporain de Lyon, qui certes dispose de Veduta, mais n'a pas (ou au moins, en raison de la multiplication des biennales de par le monde) d'axe majeur qui aiderait à son identification. La lumière pourrait devenir une thématique récurrente, avec des œuvres de commandes passées auprès de plasticiens.



*Cour des Voraces, Lyon*



*Cathédrale Saint-Jean, Lyon*

## La Biennale de Nantes

Toujours à titre d'exemple et sans prétendre à l'exhaustivité, la Biennale de Nantes offre des caractéristiques semblables, avec des réalisations dont la plupart ne sont pas pérennes, à découvrir en journée sur un vaste territoire urbain. Initiée par l'équipe du Lieu Unique et dirigée par Jean Blaise, elle s'est d'abord appelée «Estuaire» lors de la première édition en 2007, avant de s'afficher comme la Biennale de Nantes. Elle se tient le long de l'embouchure de la Loire, de Nantes à Saint-Nazaire. Les réalisations ont une double fonction, qui est d'être à la fois une œuvre et un moyen pour matérialiser, pour marquer, un territoire urbain dont les responsables voudraient qu'il s'étende au-delà de la ville bâtie, pour aller jusqu'à l'estuaire de la Loire. Ainsi, après la désindustrialisation des années 1970, les rives de la Loire redeviennent des lieux de vie, de promenade ou de navigation. Le fleuve devient le cadre des grands projets urbains de la ville.

La réussite de cette manifestation tient sans doute à la variété de son offre. Elle propose des œuvres contemporaines d'art et d'architecture qui forment une sorte de fil conducteur «prétexte» à la découverte du patrimoine naturel et industriel. En outre, elle propose des activités de loisir, comme des croisières et des balades sur les rives de la Loire, ainsi que divers rendez-vous permettant au public de se rencontrer. C'est sans doute cette combinatoire qui a fait le succès de la manifestation, qui on le voit, ne se cantonne pas à l'art contemporain, mais parvient

à tirer parti des dispositions de cette discipline – rendre l'espace public visible, le transformer – sans négliger ce qu'attend aussi l'ensemble du public potentiel. Aujourd'hui, un événement se doit de mixer les propositions et dans cette perspective, il est probable que l'art public, et plus largement l'art contemporain, n'avait jamais été aussi bien «employé» mais aussi «servi» qu'à Nantes.



*Le paysage, l'art et le fleuve. Estuaire, Felice Varini, 2007, Nantes et Saint-Nazaire*

## L'ART PUBLIC EN KIT

On a vu plus haut que la commande publique est le plus souvent une procédure lourde, complexe, permettant d'aboutir dans un strict respect de la légalité et de l'usage de l'espace public à la réalisation d'œuvres de toutes sortes, allant parfois jusqu'à une symbiose remarquable avec leur environnement. Parallèlement à ce système très institutionnalisé, on assiste à l'émergence d'une multitude de propositions, venues notamment des pays anglo-saxons, qui se tiennent dans l'espace public, avec ou sans autorisation, à l'initiative d'artistes ou de collectifs. S'il est impossible d'être exhaustif sur la question, on ne résiste pas au plaisir d'une énumération à la Prévert, réalisée dans le seul souci de montrer la diversité des approches, au risque parfois de l'anecdote.

NB : On n'insistera pas ici sur les graffitis, mais ils sont à bien des égards les signes avant-coureurs d'une appropriation sauvage à consonance artistique de l'espace public.



### L'espace urbain optimisé comme un bento

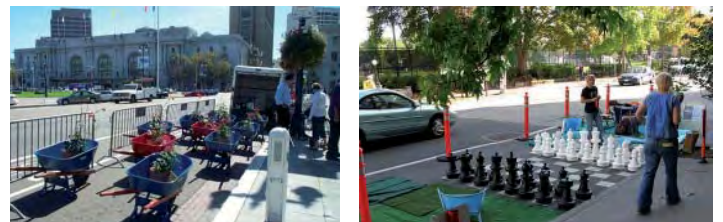


De très nombreuses propositions repérées sur Internet cherchent notamment à investir les interstices de l'espace urbain. Leurs auteurs déploient une imagination très fertile pour optimiser la rareté toujours accrue de la place disponible et dénicher des intervalles oubliés. Par exemple, les promoteurs de Guerilla Gardening implantent de manière plus ou moins sauvage, des espèces variées (fleurs et verdure), allant parfois jusqu'à faire pousser quelques légumes... En ne laissant ainsi aucun centimètre carré inoccupé, ils optimisent l'espace public comme une boîte bento. Par la minutie avec laquelle ils repèrent des lieux oubliés, les participants recrutés sur le Net, semblent aussi moquer, la fonctionnalité a priori sans défaut des urbanistes contemporains. Guerilla Gardening a ouvert sur YouTube un canal spécialisé pour diffuser ses interventions qui mêlent performance et humour...

L'Art Farm Project, réalisé dans le Bronx de New York s'inscrit dans cette tendance, avec lui aussi une dimension militante. Il s'agit d'un jardin, implanté par des artistes plasticiens en collaboration avec des enfants, dans un quartier très bétonné et n'offrant pas ou peu d'espaces publics spécifiques. Le site choisi est très improbable, puisqu'il est presque vertical. Ce jardin a



ainsi été suspendu sur une toute petite parcelle autour d'un escalier. À noter : ce projet a été supporté par Kickstarter, un site ayant pour vocation de lever des fonds pour des projets créatifs, sur le modèle des sites de production de musicien comme MyMajorCompany. D'autres interventions, ayant une connotation tout aussi militante, cherchent à pointer la mono-fonctionnalité des espaces publics. Ainsi, l'événement



PARK(ing) Day lance-t-il un « appel à la mobilisation des habitants, artistes et activistes pour une réappropriation des places de parking par des interventions ludiques et créatives ». Cela consiste, par exemple à installer de « petits jardins publics, terrasses, potagers, aires de jeu accueillant concours de ping-pong ou jeux de go, installations artistiques éphémères, actions ludiques et créatives : autant d'idées pour créer des espaces publics partagés et durables ». Une action de ce type s'est tenue en septembre 2010 à Paris.

Certains encore cherchent à recycler non les espaces mais les objets présents dans les lieux public. Ainsi, l'artiste Oliver Bishop Young propose-t-il avec l'opération « Skip Conversions », de transformer les benes à ordures en skateparks miniature, en piscines temporaires, en salons d'extérieurs et bien sûr en jardins... Son initiative a été suivie par de nombreux participants dans plusieurs villes d'Amérique du Nord.



## Utiliser un outil visuel pour relancer l'attention sur le quotidien

Ces projets ont pour caractéristique commune de placer dans l'espace public un objet ou une action qui oblige ou suggère au passant d'accorder une attention différente à son quotidien. Ainsi, a-t-on pu voir le mobilier urbain (porte-vélo, rampe d'escalier, lampadaires...) de Londres se couvrir de ballons sur lesquels sont dessinés des sourires. Autre action : utiliser les palissades d'un chantier comme espace d'accrochage, de projection. Par exemple sur celles protégeant le chantier d'un hôtel à New York a été installé par l'artiste Barkai un collage photographique représentant 99 icônes indiquant aux piétons qu'ils peuvent traverser. L'ensemble donne l'idée d'une farandole en perpétuel mouvement.



*Working men 99, Maya Barkai, 2010, New York, Etats-Unis*

D'autres interventions parasitent la signalisation routière, en agrémentant avec une bombe aérosol, une piste cyclable de pictogrammes plus ou moins farfelus (par exemple une peau de banane...). Ce travail, à mi-chemin entre le militantisme en faveur du vélo et le détournement de l'espace public, se présente comme un «graffiti civique». L'artiste allemand Jan Vormann utilise lui des briques de Lego pour réaliser des «pansements» sur des murs portant les stigmates de la Seconde guerre. L'artiste cherche à donner une «nouvelle» vie aux murs «ayant vécu», tout en attirant l'attention de manière ludique sur une histoire beaucoup plus douloureuse. Les réalisations de Vormann sont très populaires et ses emplâtres de Légo attirent jeunes et vieux qui se rassemblent autour de lui lorsqu'il les installe.

D'autres artistes jouent aussi sur la texture des façades, profitant par exemple du calepinage d'un mur en briques pour réaliser des dessins inspirés des premiers jeux vidéo. Chaque brique



*Dispatchwork Project, Jan Vormann, 2007, Bocchignano, Italie*

est envisagée comme un pixel et est recouverte d'une couleur, donnant un aspect curieusement artisanal à des images habituellement vues sur des consoles de jeux. On peut y voir aussi un renouveau du travail de mosaïste, prenant à rebours le savoir-faire que demande cette discipline (il suffit de colorier les briques) et la pérennité de la mosaïque (les pastels disparaissent rapidement).

«As found» – qu'on pourrait traduire par «saisis comme ils sont trouvés» – est un projet ouvert à tous, qui invite à photographier des éléments urbains qui ont été mal replacés après avoir été déplacés. Par exemple les plaques d'égout sont souvent marquées par une signalisation, et, si elles ne sont pas reposées dans leur position initiale, le dessin n'est plus reconnaissable. Cette action entre en résonance avec l'Art minimal, et semble aussi parvenir à faire surgir des abstractions avec des dessins utilitaires. Le site répertorie des photos comme un catalogue virtuel, pour de nombreuses villes dans le monde : Barcelone, Milan, Paris, etc. Il y a eu environ 200 contributions à ce jour.



*As Found dans différentes villes*

Mentionnons encore les opérations qui veulent remplacer la publicité présente sur le mobilier urbain par des œuvres d'art. Cette démarche, clairement militante, s'oppose à l'envahissement par la publicité de l'espace urbain. Elle a été réalisée, par exemple, à Toronto avec de simples stickers qui sont collés sur la publicité originale.



*Exemples de stickers sur les espaces publicitaires, Toronto, Canada*

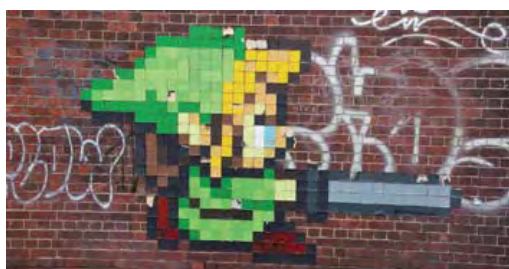
## Squatter virtuellement l'espace public : la soft appropriation



*The Hello Wall, Londres, Angleterre*

S'il est complexe de préjuger de l'avenir, il nous semble intéressant d'explorer les pistes proposées par les nouvelles technologies, qui permettent une intervention virtuelle sur la ville. Il ne s'agit plus exactement d'ériger un monument nouveau, ni de marquer le territoire par une action « réelle », mais d'intervenir de manière virtuelle. Si l'espace urbain est un bien public, alors ses utilisateurs peuvent s'en emparer semblent dire un certain nombre d'artistes. Mais plutôt que de le faire de manière légale (commande publique) ou vandalisante (graphiti), ils utilisent les moyens offerts par les nouvelles technologies pour réaliser des œuvres à la fois invasives et réversibles. Par exemple, le collectif d'artistes Wasted Spaces projette diverses images sur des murs aveugles. Ces images, dont certaines sont inscrites dans une tradition abstraite, offrent parce qu'elles sont mobiles, des effets d'optiques qui semblent transformer la surface du mur qui devient alors mou, en spirale, fabriquant un trompe l'œil virtuel.

D'autres dispositifs, cette fois utilisables sur smartphone, permettent de transformer la ville. Par exemple, une application autorise à « peindre » virtuellement sur une façade préalablement équipée. L'utilisateur choisit des couleurs sur une palette, colorie le mur reproduit sur son appareil et voit sa proposition immédiatement réalisée sur l'immeuble (Immediate Remote Interaction System). D'autres applications permettent de jouer avec les éléments d'un puzzle projeté sur une façade d'immeuble. Un autre système encore permet de créer un film en réalité augmentée à partir d'une déambulation urbaine pour découvrir autrement le patrimoine d'une ville. Lors de son parcours, le visiteur peut faire appel à des fragments audiovisuels géolocalisés (Walking the Edit, Heritage Experience). Les Journées du Patrimoine 2010 ont donné lieu à des expérimentations publiques de ce dispositif à la Cité internationale universitaire de Paris. Toutes ces actions, qui croisent virtuel et réel, provoquent une « gamification » de notre environnement. Si elles ne sont pas, loin s'en faut, analysées sur un plan esthétique, elles contribuent à envisager autrement la notion d'art public.



*Videogame Pixel Art*

# CONCLUSION

## L'espace public, lieu de la contrainte retrouvée

Les arts plastiques travaillent sur la transgression à la norme, ils revendiquent une remise en cause des règles esthétiques, politiques, sociales, qui définissent l'acceptabilité de l'art. Or le monde de l'art, celui des galeries, des musées, des centres d'art, celui des commentateurs professionnels et celui des médiateurs, affiche une très forte ouverture à la transgression. Pour certains observateurs, à l'instar de la sociologue Nathalie Heinich, une nouvelle norme se serait même instaurée, celle de la transgression obligée. Renversant l'ordre des facteurs, Nathalie Heinich considère que la transgression s'est imposée dans le monde de l'art et est, devenue – paradoxalement – un canon esthétique, suscitant une nouvelle forme d'art officiel, par la production d'œuvres «transgressives». Cependant, l'officialité n'est ici pas définie par une «académie», mais par le «collège informel» des professionnels de l'art contemporain, qui ont tous adopté cette valeur. Ils la recherchent et valideraient des œuvres dans lesquelles ils parviennent à la repérer (sur la notion d'académie informelle, voir le sociologue Philippe Urfalino).

Dans cette configuration d'un monde sans limites, la transgression devient beaucoup plus difficile à produire. Mais s'agissant d'art public, l'artiste ne travaille plus «entre soi», dans le monde de l'art : il est au contact de non-spécialistes. Le contexte de production, de réalisation et d'exposition des œuvres diverge donc fortement du fonctionnement établi du monde de l'art. Les œuvres sont exposées non plus dans des espaces identifiés, mais dans des lieux publics. Elles sont mises à la vue de tous, parfois remarquées parfois ignorées. Mais surtout, elles ne sont plus montrées à un public spécialisé, habitué à jouer avec les règles en usage. Dans l'espace public, les œuvres retrouvent une capacité à interpeller le passant, à le faire réagir. Ce dispositif qui déroge finalement aux modalités courantes de travail des artistes, peut être un «cadre» nouveau et de ce fait, susciter l'intérêt de nombre d'entre eux.

On peut alors faire l'hypothèse, que le lieu public, en complexifiant pour les artistes l'exercice de leur capacité à donner leurs «manières de voir» ou à faire «un pas de côté» (et donc à transgresser), puisse apparaître comme une contrainte productive. Dans ce cas de figure, l'art public serait devenu une des rares modalités de travail où la transgression serait à nouveau possible (en raison par exemple des multiples règles juridiques, techniques, mais aussi d'acceptabilité esthétique propre à l'espace public). Plus intéressant encore, l'espace public redonnerait du sens à la notion même de transgression : dans un monde «régité», où la règle est puissante (à l'inverse du monde de l'art où tout ou presque est permis), la transgression ne se fait pas «à vide», mais retrouve une pertinence (elle met en évidence l'idée de limite, elle montre en quoi l'approche artistique parvient à aborder le monde autrement, etc.). Dans l'espace public, l'art permet de discuter la règle : la transgression n'est plus formelle, mais chargée de sens ●



## Un art à la marge du monde de l'art

Il est probable que malgré leur importance numérique et financière, la plupart des réalisations entrant dans le cadre de l'art public demeurent à la limite du monde de l'art légitime. La faiblesse du corpus critique dédié aux œuvres dans l'espace public est un bon indice de cette marginalisation : les rares ouvrages dédiés à la commande publique sont souvent, pour la période récente au moins, des éditions ou des co-éditions réalisées à l'initiative des commanditaires. Par ailleurs, les milliers d'œuvres réalisées dans le cadre du 1% sont presque unanimement oubliées, seuls quelques rares contre-exemples récurrents sont utilisés dans la littérature (de plus, quasiment aucun travail exhaustif n'a été, à notre connaissance initié par un historien d'art). Et si l'on regarde la commande publique menée dans les années 1980-90, seules les réalisations les plus prestigieuses – c'est-à-dire celles faites par des artistes qui avaient déjà acquis une notoriété par ailleurs – ont été expressément commentées. Ce qui tend à accréditer l'idée que l'art dans l'espace public n'appartient pas, ou pas encore, au cœur du monde de l'art. Comme d'autres productions émanant du monde de l'art, par exemple les multiples (œuvres originales signées et éditées en petites séries comme les lithographies, la gravure), ou même comme certaines institutions telles les artothèques (qui prêtent justement des multiples), voire comme les Frac (Fonds régionaux d'art contemporain) à leurs débuts, l'art public demeure un outsider au sein de sa discipline d'origine. Cette position précaire enjoint à s'y intéresser : exposé au risque de l'illégitimité, il est susceptible de poser question, de faire bouger les lignes de la définition de l'art. Et l'on sait que ces éléments sont essentiels dans le processus de validation artistique et de reconnaissance de la pertinence d'une politique publique culturelle...



*Seconde Nature, installation/sculpture pérenne de réalité virtuelle interactive, Miguel Chevalier et Charles Bové, 2010, Marseille*

## Repères bibliographiques

- **Aguillon Céline et al.** (2007), *L'art en espace public peut-il ne pas être consensuel ?*, dossier documentaire, rencontre-débat art espace-public, Université Paris I Panthéon-Sorbonne
- **Antoni Robert-Max dir.** (2004), *L'art urbain*, Dossier documentaire, Lyon : Éd. Certu
- **Ardenne Paul** (2004), *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en simulation, d'intervention, de participation*, Paris : Éd. Flammarion, coll. Champs
- **Barré François et al.** (1992), *L'art renouvelle la ville. Urbanisme et art contemporain*, Paris : Éd. Albert Skira / SGGCVN / DAP / AFAA
- **Camus Renaud** (2007), *Commande publique*, Paris : Éd. POL
- **Chatel Françoise dir.** (1981), *L'art public. Peintures murales contemporaines, peintures populaires traditionnelles*, Paris : Éd. Jacques Damase
- **Cros Caroline et Le Bon Laurent dir.** (2008), *L'art à ciel ouvert. Commandes publiques en France 1983-2007*, Paris : Éd. Flammarion / CNAP
- **Encyclopædia Universalis** (2010), *Espace, architecture et esthétique*
- **Fabiani Jean-Louis** (2007), *Après la culture légitime : Objets, publics, autorités*, Paris : Éd. L'Harmattan, coll. Logiques sociales
- **Finkelpearl Tom** (2001), *Dialogues in public art*, Cambridge (Massachusetts) : Éd. The MIT Press
- **Guiyot-Corteville, Perlès Valérie et Vadelorge Loïc dir.** (2010), *L'art dans les villes nouvelles. De l'expérimentation à la patrimonialisation*, Versailles : Éd. Artlys
- **Heinich Nathalie** (1998), *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris : Éd. Minuit
- **Heinich Nathalie** (2004), *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Paris : Éd. Jacqueline Chambon
- **Hensley Laura** (2010), *Art for all. What is public art ?*, London : Éd. Raintree, coll. Culture in action
- **Homiridis Marianne, Lacroix Perrine** (2008), *L'art contemporain dans les espaces publics 1978-2008*, Lyon : Éd. La BF15 / ELHA
- **Lachaud Jean-Marc et al.** (2006), *Art et politique*, Paris : Éd. L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique
- **Le Couédic Daniel, Popescu Carmen et Sattolo Rachel** (2008), *Art public et projet urbain. Brest 1970-2000*, Rennes : Éd. Presses universitaires de Rennes, coll. Art et société
- **Péquignot Bruno** (2009), *Sociologie des arts : Domaines et approches*, Paris : Éd. Armand Colin, coll. 128
- **Ruby Christian** (2002), *L'art public dans la ville*, document paru sur [www.espacestems.net](http://www.espacestems.net)
- **Ruby Christian** (2007), *La réécriture du monde politique par l'art public contemporain*, Conférence pour l'Académie de Lille
- **Senneville (de) Gérard** (1992), *La Défense. Expression des arts urbains du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Éd. Albin Michel
- **Shankland Stefan et Marchand Léa** (2009), *L'art et la ville nouvelle génération. La démarche haute qualité artistique et culturelle (HQAC)*, Rapport d'étude pour le Pôle des arts urbains (pOlau)
- **Smadja Gilbert** (2003), *Art et espace public : le point sur une démarche urbaine*, Rapport pour le Ministère de l'équipement, des transports, du logement du tourisme et de la mer
- **Smith Bob & Roberta** (2007), *Art U Need : My part in the public art revolution*, London : Éd. Black Dog Publishing Ltd

# Programme des Rencontres

## **Rencontre n°1 : Le champ culturel est-il un univers en expansion ?**

Le champ culturel est un domaine en redéfinition constante. On constate une accélération des rotations hiérarchiques et l'émergence de nouvelles disciplines, une diversification des pratiques individuelles, etc.

## **Rencontre n°2 : Quelle peut être la place de l'artiste dans une société « du savoir » ?**

Dans une société qui invente une quatrième ère de développement basée sur la production de concepts et de connaissances, le champ artistique s'avère un gisement d'idées pour partie laissé en jachère, faute d'une exploitation régulière de ses productions.

## **Rencontre n°3 : Les chemins variés de l'émergence culturelle Nouvelles disciplines, nouvelles pratiques**

L'émergence est inséparable du secteur culturel. Pourtant, son repérage n'est pas entrepris de manière systématique.

## **Rencontre n°4 : Politiques culturelles : Singularités et positionnement de l'agglomération lyonnaise**

Territoire « capital » s'agissant de la formation / diffusion artistique, mais demeuré provincial en matière de reconnaissance, le Grand Lyon peut-il et doit-il faire émerger des lignes de forces sur lesquelles renforcer son identité ?

## **Rencontre n°5 : L'artiste engagé dans la Politique de la ville : les nouvelles règles du « je »**

Dans quelle mesure le « raisonnement artistique », les dispositions propres aux artistes apportent-ils une contribution pertinente à l'élaboration des politiques publiques ?

## **Rencontre n°6 : Synergie art et économie : la martingale de la créativité**

Le développement rapide d'un nouveau paradigme en matière d'économie culturelle – la notion de « creative class » – semble indiquer que les arts et la culture ont acquis une place nouvelle dans le développement économique des métropoles.

## **Rencontre n°7 : Place de l'art public : artistes, commanditaires et statut des œuvres**

Entre la statuaire traditionnelle et les œuvres interactives qui « jouent » de la présence du public, existe un formidable espace de possibles pour des interventions artistiques dans l'espace urbain.

## **Rencontre n°8 : Quels horizons pour les grands événements ?**

Comment développer une perspective à moyen ou long terme sur une activité qui fait du mouvement sa principale force, qui doit être capable de se réinventer d'édition en édition ?

## **Rencontre n°9 : Quelles perspectives d'intervention pour le Grand Lyon ?**

Le moment est-il venu d'initialiser un nouveau mode d'intervention publique qui intègre la culture à l'ensemble des secteurs, plutôt que d'en faire un domaine à part qui peu à peu perd de son ancrage social ?

GRAND LYON VISION CULTURE

### **Place de l'art public : artistes, commanditaires et statut des œuvres**

Coordination générale : Jean-Loup Molin

Responsable éditorial : Pascale Fougère

Conception du cycle et rédaction :

Pierre-Alain Four

FRV100-contact@orange.fr

Illustrations de couverture et pages intérieures :

Céline Ollivier

Iconographie : Valérie Defoy

Relecture : Valérie Defoy

Conception graphique : Crayon Bleu

Réalisation : Nathalie Joly

Grand Lyon Prospective - Novembre 2010



L'art public a longtemps été un art inféodé aux pouvoirs, et avait pour fonction de les représenter et de traduire leur autorité. Ces œuvres étaient à la vérité un des rares media grand public dont disposaient les instances religieuses ou temporelles jusqu'au XIX<sup>e</sup>. Avec la montée des techniques médiatiques modernes les artistes ont l'opportunité de s'autonomiser de leurs relations avec le pouvoir et développent une pratique nouvelle, incarnée dans le mouvement de l'Art moderne. Mais pour l'art public, les liens entre les autorités et les artistes demeurent prégnants, ne serait-ce que parce qu'il leur faut s'entendre pour parvenir à travailler dans l'espace public. Peu à peu,

en France en particulier, de nombreux dispositifs vont permettre la réalisation d'œuvres d'art dans l'espace ou les bâtiments publics. Aujourd'hui, on assiste à une simultanéité de propositions pour l'art public, avec des expériences où les artistes sont co-concepteurs de l'espace public, d'autres où ils sont parties prenantes pour la réalisation d'un équipement, d'autres enfin faisant des interventions temporaires dans le cadre de grands événements. Par ailleurs, un art public réellement autonome des institutions émerge, fait d'initiatives originales, souvent relayées par les technologies numériques, amplifiées par un buzz Internet et par les dispositifs de réalité augmentée.

## L'artiste invité : Stefan Shankland

**Stefan Shankland**, artiste plasticien, conçoit et réalise des projets artistiques intégrés à des contextes industriels, à des chantiers de renouvellement urbain, dans des sites ruraux ou naturels, en France et à l'étranger. Après des études d'arts plastiques à la Chelsea School of Art de Londres (Master en 1991) et de théorie de culture contemporaine au London Institute (Master en 1994), Stefan Shankland initie un travail artistique inspiré des processus de post-consommation et des pratiques de recyclage de la matière usée et des signes culturels. Il présente alors son travail de sculpture et d'installation multimédia en France et en Europe dans des centres d'art contemporain, des musées et des galeries. En 1997, Stephen Shankland est sélectionné pour la Bourse d'art monumental d'Ivry-sur-Seine qui l'engage dans une pratique artistique dans l'espace public. Suivront alors de nombreux projets dans le domaine public, notamment en France et en Grande-Bretagne, où il enseigne au Chelsea College of Art and Design de la UAL (University of the Arts London). À partir de 2002, Stefan Shankland s'engage en tant que conseiller artistique (lead artist) dans l'accompagnement artistique de projets de renouvellement urbain, tout particulièrement en Angleterre où il travaille avec l'artiste Andrew Sabin. Le projet du Horsebridge (Whitsable, Kent), qu'ils réalisent ensemble (2001-2005), sera cité à de nombreuses reprises par le Arts Council et les professionnels du genre urbain comme un projet de référence en matière d'intégration d'une approche artistique dans un chantier urbain. Stefan Shankland conduit actuellement le projet Trans305, prototype de Démarche HQAC - Haute qualité artistique et culturelle. Trans305 est un programme d'accompagnement artistique et culturel du chantier de la ZAC du Plateau à Ivry-sur-Seine, avec pour objectif de valoriser le potentiel plastique et pédagogique de ce grand chantier urbain en proche banlieue parisienne (94). Engagé en 2007, ce projet se poursuivra jusqu'en 2013.

[www.trans305.org](http://www.trans305.org) et [www.stefanshankland.com](http://www.stefanshankland.com)

**Grand Lyon Prospective - [www.millenaire3.com](http://www.millenaire3.com)**

**GRANDLYON**  
communauté urbaine