

**Maud Hagelstein**  
Université de Liège  
FRS-FNRS  
Chercheuse en philosophie  
de l'art<sup>01</sup>

**92-98**

## Art public – Entre pratiques sauvages et commandes officielles

L'expression «art public» désigne l'ensemble des œuvres d'art qui ont été commandées, planifiées et exécutées en vue d'être placées dans un espace public. Partant de cette définition sommaire, on pourrait être tenté d'établir une différence entre un *art public de commande* et un *art public plus sauvage*: d'un côté, une instance publique souhaite qu'un artiste produise une œuvre reflétant l'état d'esprit d'un environnement urbain donné et de ses habitants; de l'autre, les artistes font des percées intempestives dans le paysage visuel de la ville – et ce, sans qu'on leur ait rien demandé. Cette distinction servirait une stratégie sans doute grossière visant à séparer au sein de l'espace public *art de convenance* et *art subversif*. Là où les uns essaieraient de rencontrer les goûts normés du citoyen moyen (l'art de convenance trouvant probablement son mode d'expression privilégié avec les sculptures qui

ornent les ronds-points de notre pays), les autres prendraient au contraire le risque de la désapprobation en déstabilisant les codes en vigueur et les normes esthétiques.

Mais cette opposition entre art de convenance et art subversif constitue probablement un cliché grotesque. Aussi adoptera-t-on un point de vue plus fécond en montrant plutôt les contiguités entre l'art de commande et de l'art sauvage. Dans un cas comme dans l'autre, dès que les œuvres d'art sont publiques, elles posent des problèmes spécifiques. Quels que soient les objectifs qui l'animent, dès qu'il franchit les murs de l'institution, du musée ou de la galerie, l'artiste prend un risque considérable. Et au fond, que sa proposition artistique soit autorisée ou illégale, d'un certain point de vue, le risque demeure. C'est ce qu'il s'agira ici d'identifier.

## Deux cas de censure liés à l'espace public

Contrairement à ce que l'on pourrait naïvement penser, le problème de la censure en art garde encore une certaine actualité. Il semble qu'il se joue essentiellement par rapport à l'espace public. Aujourd'hui, parler des «limites» de l'art, ce serait avant tout aborder la question de ses limites concrètes, spatiales – c'est-à-dire parler de la géographie institutionnelle de l'art. Plutôt que de surveiller les contenus des œuvres, la police de l'art (et ses agents multiples) opérerait surtout à vérifier la délimitation des lieux privilégiés d'expression artistique. Où l'art peut-il dire ce qu'il a à dire ? On verra avec deux exemples précis que la limite de l'art est souvent celle que lui impose l'institution muséale, la galerie, le festival organisé, etc.

Que peuvent offrir les hauts lieux d'expression artistique ? Aujourd'hui, dans une galerie d'art contemporain, on peut presque tout voir. En lui-même, le lieu apporte la certitude qu'il s'agit d'art (donc : d'expérimentation), et cela limite la surprise du spectateur. Le lieu officiel a une fonction rassurante : les agités qui se présentent devant nous sont des artistes, et non pas des déréglés se mettant tout à coup, spontanément, à exprimer des choses que l'on n'a pas l'habitude d'entendre. Mais d'une certaine manière, l'institution, qui joue par ailleurs un rôle tout à fait nécessaire de diffusion et de conservation des formes artistiques, minimise malgré elle la portée de l'intervention artistique. Elle isole l'événement artistique contemporain en le plaçant dans une sorte de bulle protectrice, qui l'écarte de la vie réelle, publique, empêchant que ses remous ne fassent trop de dégâts. Dès que l'on sort de cette sphère, dès que l'on appréhende – par exemple – l'espace urbain, c'est d'emblée plus dérangeant.

Prenons un premier cas de censure pour éclairer ce problème. Parce qu'il a une dimension politique évidente, cet exemple a beaucoup fait parler de lui.<sup>02</sup> Alors qu'elle était censée participer à l'exposition intitulée «Week-end de sept jours» organisée aux Beaux-Arts de Paris en partenariat avec le *Royal College of Art* (Londres) et le *Lasalle College of the Arts* (Singapour), l'artiste chinoise Ko Siu Lan<sup>03</sup> n'a jamais pu y présenter son installation, qui détournait le fameux slogan de Nicolas Sarkozy pour sa campagne de 2007 : «Travailler plus, pour gagner plus». Jouant sur les variations possibles de ce slogan (travailler plus, pour gagner moins ; travailler moins, pour gagner moins...), l'installation a été décrochée de la façade de l'École des Beaux-Arts sous prétexte qu'elle

portait atteinte à la neutralité (entendre : la neutralité politique) du service public. Sans surprise, Ko Siu Lan a très mal digéré ce qu'elle considère comme de la censure brutale et «un contrôle quasi-fasciste de l'art». Décision d'autant plus choquante aux yeux de l'artiste qu'elle n'émane pas de l'extérieur mais de l'institution muséale elle-même. Trop explosif pour rester *in situ*, ce travail risquait d'offusquer certains membres de l'école (et surtout : plusieurs personnes du ministère de l'éducation s'étaient déjà manifestées en ce sens). L'école des Beaux-Arts craignait probablement de se positionner en porte-à-faux avec le ministère dont dépend son financement. Le scandale de cette œuvre tenait à sa présentation intempestive sur la voie publique, accrochée à la façade d'un bâtiment de l'État voué à l'enseignement, mais «sans titre, sans nom d'auteur, sans mention relative à l'exposition» – bref, sans balises institutionnelles. La direction a néanmoins proposé à l'artiste de réinstaller son œuvre dans le bâtiment. Proposition refusée.

Autre cas de censure intéressant : en juin 2009, l'artiste liégeois Jacques Charlier fait l'actualité du monde de l'art contemporain suite à la censure, par la Biennale et la Ville de Venise, du projet 100 Sexes d'Artistes (100 dessins humoristiques que Charlier souhaitait afficher dans les rues de Venise pendant la Biennale).<sup>04</sup> Cet épisode a fait l'objet d'un communiqué de l'Observatoire de la liberté de création de la Ligue des droits de l'homme, communiqué intitulé : «La Biennale de Venise censure un artiste au nom de l'ordre moral». Le texte avance l'idée suivante : censurer revient à supposer (1) que l'artiste n'est

02

Voir par exemple l'article consacré à cette affaire par Sophie Verney-Caillat sur Rue 89 : <http://www.rue89.com/confidentiels/2010/02/11/une-artiste-chinoise-censuree-par-les-beaux-arts-de-paris-137898>

03

Voir aussi le site personnel de l'artiste : <http://www.kosiulan.net/>

04

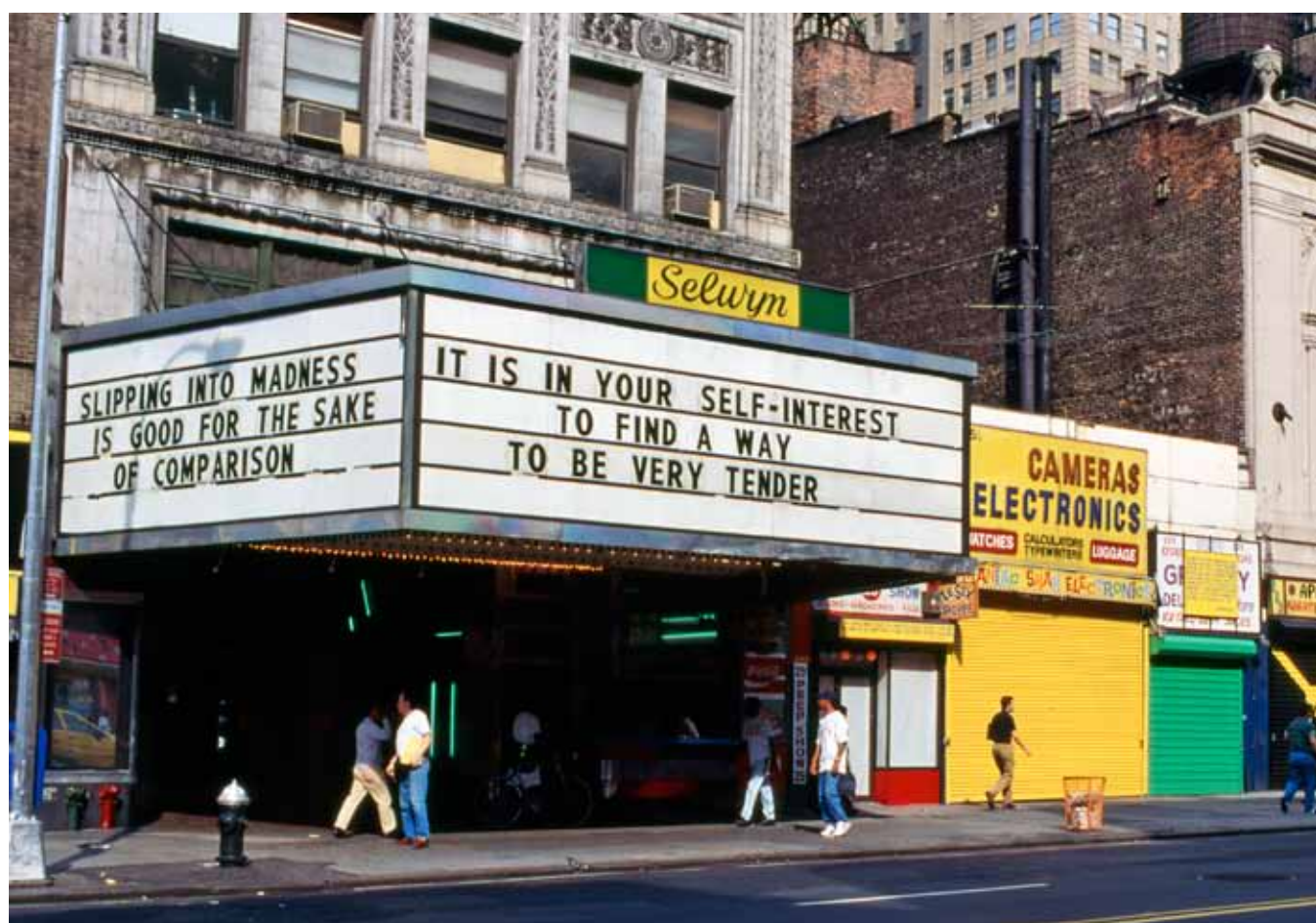
On peut lire à ce propos l'article d'Alain Delaunois pour le site *Culture* de l'ULg : [http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod\\_94106/venise-avec-ou-sans-sexes-dartistes?part=1](http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_94106/venise-avec-ou-sans-sexes-dartistes?part=1)

**Que peuvent offrir les hauts lieux d'expression artistique ? Aujourd'hui, dans une galerie d'art contemporain, on peut presque tout voir.**

Dès le milieu des années 70 à New York, l'art urbain (*street art*) a montré son potentiel. Les artistes de l'époque ont compris la grande liberté que pouvait leur offrir l'environnement urbain, en particulier l'opportunité d'y rencontrer un *public inattendu*.

pas suffisamment responsable pour évaluer lui-même la portée de son acte, (2) que l'œuvre n'obéit pas aux critères moraux essentiels, (3) que le public n'a pas la capacité d'en juger lui-même. En outre, la censure empêche qu'un lien direct s'établisse entre l'œuvre et son public. La censure pense à la place du spectateur, le prive de sa faculté de réaction et sous-estime ses capacités d'analyse critique.

Ces deux cas permettent d'étoffer le constat suivant : tant qu'un artiste inscrit son travail au cœur d'une institution culturelle, aussi subversive qu'elle soit, il subit inévitablement son autorité (ce qui n'est pas négatif en soi). Aussi faut-il reconnaître, pour mieux la comprendre, cette « autorité naturelle » du lieu culturel, offrant aux objets ou aux propositions artistiques un surplus de valeur et de légitimité. Le spectateur est guidé ; il *sait* – il identifie par avance – ce qu'il va trouver dans ces lieux. De l'art. De la culture. Par contre, hors de cette matrice protectrice, l'œuvre d'art est livrée à elle-même dans un environnement bien plus impitoyable. La rue, l'espace urbain, n'offrent pas d'emblée l'assurance que tel ou tel objet, tel ou tel message, soit bien



Jenny Holzer, *Slipping into madness is good for the sake of comparison*.  
Photo credit : Courtesy Cheim & Read, New York  
© SABAM Belgique 2012

artistique. Et si certaines choses nous attirent, rien n'indique qu'elles aient été réalisées par de «vrais artistes». Celui qui fait une proposition artistique dans l'espace public prend donc le risque (magnifique) que le spectateur se pose ces questions, et refuse peut-être à certaines interventions le titre d'œuvre d'art.

### L'art public et le passant : rencontre explosive ou indifférence ?

Dès le milieu des années 70 à New York, l'art urbain (*street art*) a montré son potentiel.<sup>05</sup> Les artistes de l'époque ont compris la grande liberté que pouvait leur offrir l'environnement urbain, en particulier l'opportunité d'y rencontrer un *public inattendu*. Touche-t-on là à une spécificité de l'art public ? D'une certaine manière, dans un musée, l'artiste ne peut jamais prévoir avec exactitude qui sera attiré par ses œuvres. Mais tout de même : potentiellement illimité, l'accès aux institutions culturelles se restreint dans les faits à certaines catégories de gens, dont l'artiste peut identifier par avance les attentes. Tandis que la rue fait exploser la catégorie du spectateur type. Elle élargit l'adresse. Insérant ses œuvres dans la ville, l'artiste entend s'adresser à monsieur tout le monde – et cela change beaucoup de choses.

Parmi ceux qui ont su exploiter l'espace public, l'artiste conceptuelle américaine Jenny Holzer (1950) s'est amusée à interpeller le *passant*<sup>06</sup> avec des textes énigmatiques, dans des endroits où celui-ci aurait plutôt attendu des messages commerciaux/publicitaires. Par là, elle a contribué à renverser la fonction de ces notifications informatives, parsemant la ville de nouveaux messages et aphorismes, par le biais d'affiches,

Banksy, *Fleur jaune*, Londres (Royaume-Uni).



05  
Le *street art* connaît d'ailleurs aujourd'hui un succès de plus en plus visible. Voir par exemple : <http://www.rue89.com/rue89-culture/2011/12/22/rigolotes-ou-decalees-les-plus-belles-photos-de-street-art-en-2011-227773>

06  
Le *passant* est celui qui passe mais ne s'arrête pas forcément. Il n'est pas venu pour ça. Il faut donc quelque chose d'accrocheur pour le retenir. Qui réveille. Qui transforme une habitude.

Steve Powers (alias EPSO), *A Love Letter For You* (2009), *If you were here I'd be home*.



Steve Powers (alias EPSO), *Open your eyes – I see the sunrise*.



de panneaux de signalisation, en détournant les tableaux lumineux sur les devantures de cinéma, ou en projetant ses messages sur des bâtiments publics. Elle a choisi d'utiliser des éléments du décor urbain qui n'étaient pas destinés à un usage aussi poétique pour interpeller les passants : «Sombrier dans la folie est bon pour l'intérêt de la comparaison» ; «C'est dans votre propre intérêt de trouver le moyen d'être vraiment tendre» ; «La propriété privée a généré du crime» ; «Un homme ne peut pas savoir ce que c'est que d'être mère», etc.

Le travail sur les signes urbains est omniprésent chez les artistes intéressés par l'inscription de leurs œuvres dans l'espace public. On comprend pourquoi : en elle-même et par nature, la ville ne cesse de nous envoyer des signes (les panneaux de signalisation constituent d'ailleurs l'exemple paradigmatique de ce discours de la ville à notre intention : un langage qui nous dit quoi faire et comment circuler). Aussi, les artistes ont-ils pu voir là une occasion de renversement critique, d'insoumission à l'égard des normes. Des interventions de ce genre ne sont pas forcément artistiques et existent depuis toujours. Ce sont plutôt des *interventions sauvages* qui passent par le travail du symbole (cf. en Italie : «il est interdit d'interdire»). Il y a néanmoins un lien très fort entre ces pratiques et l'art public au sens restreint (art de commande) : le spectateur est invité – invitation qui ne trouve pas toujours preneur – à s'interroger sur son propre rapport à l'espace public. Est-ce que je subis ses codes ? Est-ce qu'il me protège ? Est-ce qu'il m'indiffère ? Est-ce que je le trouve beau ? Etc. D'où l'indéniable dimension politique de l'art public : transformant l'espace en lieu d'expression collective, l'artiste se confronte nécessairement à la sensibilité du passant. Après tout, ce dernier voit son environnement direct brutalement investi et ce n'est pas toujours heureux. Le passant peut même éprouver un sentiment d'agression – «cette sculpture que je croise tous les jours, comme un coup de poing dans l'œil...». Qu'il y ait des choses dérangeantes dans une exposition, ma foi, le spectateur n'est qu'une victime consentante. Si c'est dans la rue, ça change tout. Voilà justement l'intérêt d'une immersion de l'art dans l'espace commun : une telle immersion favorise le débat esthétique. On se rencontrera autour

De haut en bas :  
Sam3, *Affiche décollée*,  
Murcia (Espagne).  
© Sam3

Gabriel Orozco, *Island  
within an Island*.



de certaines œuvres, les trouvant affreuses ou élégantes ; on confrontera nos attentes et nos déceptions ; on se disputera autour de certains objets ; on évaluera leur pertinence. Ne soyons pas naïfs : l'art ne rencontrera jamais l'approbation unanime des passants. Mais les conflits qu'il suscite valent la peine d'éclater.

### La poésie au secours de la grisaille

Plutôt que de détourner des signes existants, les artistes ont pu ajouter du message symbolique à celui existant déjà, en choisissant délibérément de changer de registre : du registre de l'interdiction au registre libertaire, du registre commercial au registre amoureux, du registre informatif au registre utopique, etc. Or, ces messages – qui naissent plus souvent de manière anonyme et sauvage – peuvent parfois être sollicités par les pouvoirs publics. Dans les faits, la Ville n'est jamais tout à fait propriétaire de la rue. La rue s'exprime ; elle a son langage propre, qui déborde et échappe pour partie au moins à la maîtrise de ceux qui la gèrent. Ce sont parfois les entreprises commerciales – ces pouvoirs privés – qui saturent la rue d'informations. On peut donc comprendre que les pouvoirs publics cherchent à redonner à l'environnement urbain une tonalité

conviviale (c'est l'une des missions de la Ville). Rien n'interdit d'ailleurs que le citoyen soit intégré dans le processus de sélection d'une œuvre. Dans cet esprit, l'art public s'étend à toute œuvre pouvant rendre la ville plus « désirable ». C'est le cas notamment des travaux de l'artiste américain Steve Powers (alias ESPO), sévissant d'abord dans les rues de New York au milieu des années 90 pour finalement être invité par sa ville natale de Philadelphie à créer une série de fresques murales (50 en tout), visibles depuis le train aérien, interpellant les citoyens avec des messages d'amour très colorés.

Certains artistes sont passés experts dans l'utilisation de l'espace public pour un art qui s'insère (au sens fort) dans la ville. Il ne s'agit pas chez eux d'œuvres qui viendraient se poser dans l'espace comme par magie, mais plutôt d'un travail artistique qui ne saurait être aussi percutant ailleurs. Ces artistes nous font voir des choses nouvelles sur la ville ; ils nous indiquent ses zones obscures et ses zones lumineuses (pensons à Blu<sup>07</sup>, Banksy ou Sam3). Leurs œuvres déjouent les habitudes du public, jouent avec les situations offertes par la ville, créant ainsi des mises en scène ou micro-narrations à destination des citoyens.

<sup>07</sup> <http://blublu.org/> (voir en particulier le film *Muto*).



Anish Kapoor, *Cloud Gate*,  
Millennium Park, Chicago  
(États-Unis), 2004.  
© SABAM Belgique 2012

L'intérêt de l'art public réside encore dans sa capacité à transformer l'expérience la plus mondaine, ou la plus banale, en une véritable expérience artistique. Le risque évoqué plus haut (que le spectateur ne reconnaisse pas la proposition comme artistique) est aussi contrebalancé par la possibilité d'une réelle surprise : «je ne m'attendais pas, en tout cas pas ici, à une expérience esthétique qu'on m'offre pourtant». En s'appuyant parfois sur des objets dont l'existence est éphémère. Les travaux de Gabriel Orozco, par exemple, sont des interventions légères en interaction directe avec l'environnement et les paysages urbains. Quelques déchets glanés sur les trottoirs, associés en vertu d'une poésie subtile, peu de choses finalement, fabriquent une image renouvelée d'une ville pourtant bien connue. Du coup, ce type de création a le pouvoir de transformer en retour la définition (parfois étriquée, ou en tout cas rigide) que nous pouvons avoir de l'activité artistique.

Évoquons en conclusion une œuvre monumentale ayant parfaitement relevé sa mission de mise en valeur du décor urbain. Il s'agit du fameux «*bean*» de Chicago, une œuvre d'Anish Kapoor devenue symbole de la ville et de ses habitants (et attirant les touristes comme le miel attire les fourmis). Elle offre d'ailleurs, au sens le plus littéral, un reflet des passants. Exemple du point de vue de son adaptation à un environnement donné, rencontrant à coup sûr l'approbation de la majorité, cette sculpture pourrait néanmoins nous faire oublier un pouvoir pourtant essentiel de l'art public : celui de déjouer nos habitudes, d'ébranler nos certitudes, de frustrer nos attentes convenues, de rencontrer nos limites. Au moment où il nous dérange, nous agresse peut-être, l'art qui envahit l'espace commun favorise également un dialogue fécond entre les différents usagers de la ville. Comment savoir si l'œuvre de Kapoor remplit encore cette fonction ? N'est-elle pas plus attendue que d'autres installations subversives ? Ne retrouvons-nous pas finalement en pointillés la distinction entre «art de commande» et «art sauvage» ?



Il est interdit d'interdire,  
Bologne (Italie).