

La réécriture du monde politique par l'art public contemporain.

Christian Ruby *

Résumé

Cette intervention est consacrée à esquisser les éléments d'une histoire culturelle de l'art public. Elle tente simultanément de rendre justice à l'art public contemporain qui nous fait mieux comprendre les enjeux de la disparition de la statuaire traditionnelle de référence dans l'espace public démocratique. Certes, on peut se rapporter à cette disparition de manière nostalgique ou progressiste (voire en recherche d'alternatives). Mais ce qu'il importe surtout de comprendre, c'est que la question de l'art public contemporain ne serait plus celle de l'identification esthétique de la collectivité par elle-même, grâce à des œuvres spécifiquement définies, c'est-à-dire une question d'identité et de mode d'adhésion formel à la collectivité, mais celle de la transformation de soi par le truchement de l'interférence suscitée par les œuvres d'art contemporain. Ce qui est en jeu ? La possibilité d'instituer des collectivités en archipels ouvertes sur un futur à engendrer.

La réécriture du monde politique par l'art public contemporain.

Christian Ruby *

Cette intervention est consacrée à esquisser les éléments d'une histoire culturelle de l'art public. Elle tente simultanément de rendre justice à l'art public contemporain qui nous fait mieux comprendre les enjeux de la diminution de prégnance, depuis quelques années, de la statuaire traditionnelle, de référence habituelle dans l'espace public démocratique et républicain qui est nôtre. Statuaire qui nous reconduit sans doute aux principes des Républiques modernes et à leur manière d'assujettir l'Art et l'idée du peuple à un primat de l'esthétique. Cela étant, cette statuaire, qui mettait à l'affiche des corps glorieux, passe désormais pour un ensemble de monuments muets, de traces devenues inertes, d'objets sans contextes, dans le temps même où l'art public contemporain s'y substitue, poussé par les autorités.

Certes, nous pouvons nous rapporter à ce progressif effacement de la statuaire de manière nostalgique ou prospective (voire en recherche d'alternatives). Il n'en reste pas moins vrai que ce qu'il importe surtout de comprendre, c'est que la question de l'art public contemporain ne serait plus celle de l'identification esthétique de la collectivité par elle-même, grâce à des oeuvres spécifiquement définies, c'est-à-dire une question d'identité et de mode d'adhésion formel à la collectivité. Elle serait désormais celle de la transformation de soi des citoyennes et des citoyens par le truchement de l'interférence suscitée par les œuvres d'art contemporain. L'enjeu est de taille, puisqu'il concerne la possibilité d'instituer des collectivités en archipels, ouvertes sur un futur encore à engendrer.

Cette intervention a toutefois lieu dans le cadre de l'Education nationale. Elle s'implique à ce titre dans deux enjeux simultanés : la formation aux arts et la formation des citoyennes et des citoyens.

Un mot alors pour les sceptiques relativement à l'intérêt d'une étude de l'art public (histoire, esthétique, fonction) dans le cadre pédagogique. De même que l'art public se situe à la croisée de l'art et du politique, en ce qu'il relève d'une pratique « impure », si on peut dire, d'une pratique située à l'interface esthétique/art/politique, de même un travail portant sur lui pourrait donner lieu à une série d'exercices de liaison entre les disciplines artistiques, littéraires, historiques et philosophiques. Il pourrait, à ce titre, favoriser une pratique des passages entre les disciplines, donner une certaine efficacité à un jeu d'écart et de rapprochement entre perspectives théoriques diverses.

Un mot maintenant pour les sceptiques face à l'intérêt d'une telle étude sur le plan politique plus général, celui de la formation des citoyens. On ne peut guère, me semble-t-il, se plaindre d'un déficit cérémoniel de nos jours, d'une perte des « repères » chez les jeunes, sans s'interroger aussi sur la part que prenait l'art public classique à l'existence des cérémonies politiques et des mémorisations collectives, ou sur les controverses dont il a été l'occasion¹ justement à ce propos, au coeur de cette période de perte de crédibilité des grands récits. Comme, il est nécessaire, à l'inverse, d'interroger les phénomènes récents auxquels le nouvel art public contemporain prête ses œuvres (quelle part dans la régulation des lieux publics, l'ordonnancement des cérémonies, ou les controverses politiques), tout autant qu'aux polémiques advenues par lui².

¹ Qu'on se souvienne, à cet égard, de la méfiance d'Emile Durkheim à l'endroit de la notion de « grand homme » : les hommes ne sont grands que pour ceux qui sont à genoux. Qu'on se souvienne aussi de Jules Michelet qui en appelle à la fête publique, à la manière de Jean-Jacques Rousseau, plutôt qu'à la statuaire. On peut citer aussi Jules Vallès se rebellant contre le nouveau mysticisme républicain qui consiste à faire chanter des cantiques nationaux ou à réapprendre au peuple les genuflexions et l'adoration au drapeau ; il condamne les fêtes républicaines qui compassent la nation, qui étourdissent. Au demeurant, bonne question : le spectacle de la république est-il toujours républicain ? Ne convient-il pas de différencier la république se donnant en spectacle et la république donnant des spectacles ?

² Les polémiques à l'endroit des *Deux Plateaux* de Daniel Buren sont les plus connues, mais pas les moins nauséuses.

La préoccupation de ce qui est « public ».

Rapportons d'abord notre propos à quelques évidences. Si nous nous préoccupons tant d'eux, des œuvres ou des processus à établir en public, des relations entre les lieux ou les espaces publics et l'art, c'est que nous attachons une valeur certaine à l'art public. À un art visible et fréquentable par chacun, s'il n'est pas nécessairement tout à fait « accessible » à tous immédiatement ou appropriable sans difficulté. Que cette attention accordée à un art *public* soit le résultat d'une admiration ou d'une haine, d'une habitude ancienne ou du rebond actuel autour de cette forme artistico-politique, elle nous renvoie, de toute manière, à une histoire esthético-politique. En premier lieu, à la construction historique de systèmes de représentations d'un hypothétique sens commun dans les lieux publics. Et, en second lieu, aux différentes reconstructions, voire aux différents déplacements et autres ruptures intervenus durant la période 1980-2000, en France, dans ces agencements ; déplacements qui méritent d'être interrogés, notamment lorsqu'ils aboutissent à substituer à la notion d'art public celle des « rapports entre les artistes et la ville » ou entre « vie urbaine et relations publiques », c'est-à-dire à abandonner, apparemment du moins, des macro-politiques au profit des appels du terrain, du temps du local et de l'urbain.

Cela étant, pour rendre compte explicitement de la question de l'art public et de sa spécificité artistique et politique, le récit de cette histoire doit être fortement centré sur la construction d'une problématique étatico-esthétique de l'impact politico-moral sur le public³, c'est-à-dire d'abord d'une problématique du sens commun et ensuite d'une problématique plus contemporaine d'un impact qui ne veut plus jouer sur une fausse conscience de l'unité sociale, ni sur la séduction esthétique, encore moins sur l'attraction marchande.

Par conséquent, ce qui nous retient ici, ce n'est pas tant la valeur *de* l'art public que l'art public considéré comme valeur politique et culturelle à laquelle il convient de se rendre attentif, pour lequel un souci pratique et théorique se déploie, et de plus en plus chez les tenants d'une histoire culturelle⁴. L'élaboration politique de cette valeur « art public » (publicité, laïcité, sens commun) est datable - elle se déploie à partir de l'instauration de la démocratie et/ou de la république⁵, puisque la question du mécénat artistique princier est un peu différente, et en corrélation avec l'existence de politiques culturelles. Cette valeur culturelle normée se compose à la conjonction de l'artistique et du politique, opérée dans les lieux publics. En elle, art et politique oeuvrent simultanément mais chacun pour son compte et un compte un peu différent – une part de culte du sens commun pour le compte politique, une part de sentiment de beauté pour le compte artistique. Encore ces deux parts sont-elles synthétisées longtemps par l'adhésion commune de l'artistique et du politique, malgré de nombreuses querelles autour des mouvements artistiques, à une esthétique. Cette valeur, enfin, gagne en puissance grâce à une multiplicité de productions discursives, de textes (romanesques, poétiques, de chansonniers, voire philosophiques) hagiographiques, programmatiques, éducatifs ou critiques, rédigés par des autorités ou des écrivains consacrés⁶. Parfois, grâce à des photographies ou des films. C'est ainsi que l'art public est devenu institution et que ses œuvres meublent toujours nos lieux publics,

3 Cf. La revue de l'*Observatoire des politiques culturelles*, Dossier « Ce que les artistes font à la ville », n°26, Été 2004, Grenoble.

4 Histoire culturelle donc et pas seulement histoire de l'art (qui consisterait à travailler plutôt sur une historiographie des formes matérielles artistico-politiques). Cf. *L'histoire culturelle du contemporain*, dir. Laurent Martin et Sylvain Venayre, Paris, Nouveau monde éditions, 2005.

5 On comprendra aussi qu'il puisse en aller un peu différemment dans les pays de monarchie constitutionnelle. Jonathan Coe, dans *Bienvenue au Club* (2001, Paris, Gallimard, 2003) rappelle que, dans les monarchies constitutionnelles, le principe du « pain et des jeux » est déjà assumé par les royaux qui se donnent en spectacle. Cela étant pour la période classique de l'art public, cf. d'abord *l'Exposition de Berlin, 1998* (l'intérêt de l'exposition, portant sur la monumentalisation des identités nationales, étant moins de témoigner de ce qu'on connaissait que de mettre les œuvres en relation les unes avec les autres, d'un pays à un autre, au point qu'on se rendait compte des rivalités inscrites dans les œuvres d'art public, chaque pays s'adressant à la fois à soi et aux autres, pour manifester sa puissance) ; consulter ensuite l'ouvrage dirigé par Eric Hobsbawm et Terence Ranger, *L'invention de la tradition*, Paris, Editions Amsterdam, 2006, et le dernier article dans lequel Eric Hobsbawm analyse la production de masse des traditions et la transformation d'un événement en tradition grâce à l'art public : par ex. les colonnes Bismarck à partir de la mort de ce dernier, en 1898.

6 Pour la littérature classique et la statuaire publique, nous en avons déjà publié les références majeures : Saint-Just, le marquis de Sade, Jean-Jacques Rousseau, Le Pelletier de Saint-Fargeau, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Jules Vallès, Victor Hugo,... jusqu'à André Gide et Albert Camus (*L'Art public, un art de vivre la ville*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001). Ajoutons pour nos jours : Jean Rolin, *Zones* (Paris, Gallimard, Folio, 1995) ; Didier Daeninckx, *Play-bac* (Paris, Gallimard, Folio, 1992) ; Michel Houellebecq, *Restes Vivants* (Paris, Libro, 1997).

parfois déménagées, presque toujours réinterprétées cependant⁷.

Toutefois, cette explication de l'existence de l'art public par la référence au travail de l'ensemble des agents qui forment le champ politique et artistique et qui veulent participer à la réalisation d'un sens commun particulier (celui des démocraties d'assemblée) ne suffit à rendre compte de la persévérance des efforts accomplis pour le maintenir ou le redéployer, notamment désormais dans des lieux où rien ne revendique le concept d'art⁸, que si nous insistons sur ce paramètre de l'esthétique auquel nous venons de faire allusion. Car dans l'art public, tout revendique ou doit revendiquer d'être accordé à ce type d'universel ou en tout cas au général. C'est justement parce qu'il est public et que de tels « intérêts » le suturent, qu'il concerne chacun d'entre nous. Est-ce alors au même titre que l'art public contemporain nous mobilise à nouveau aujourd'hui, dès lors que nous sommes encore convaincus d'avoir à prendre part à l'universel⁹, même si chacun de nous exprime ce rapport à l'art public sous la forme de représentations fragmentaires ?

À cet égard, le public (sa consistance, sa vigueur, son éducation) est sans doute le vrai sujet de l'œuvre d'art public, s'il n'en est que rarement le motif¹⁰. On ne saurait, d'ailleurs, séparer l'art public des divers jugements auxquels il peut donner lieu et qui véritablement l'accomplissent, jugements qui émanent aussi bien des autorités que des profanes : jugements de goût, mais aussi jugements artistiques et surtout politiques. Notamment donc des jugements dont il est l'occasion, concernant l'imaginaire de la collectivité que nous formons ou voulons ou prétendons former (surtout à l'heure où l'horizon de l'Europe sert souvent de palliatif à une perspective politique réfléchie).

L'art public dans les partages publics.

Examinons avec plus de précision les ressources publiques que mobilise l'art public.

Fût-elle rapidement conduite, n'importe quelle enquête montrerait que l'art public a une grande capacité à entretenir ou fabriquer des contrastes ou des partages dans les lieux publics. Affaire de présence, en premier lieu (absence/présence, avant/après), même si l'habitude de voir telle pièce à tel endroit émousse par la suite ces contrastes. Affaire de détermination des lieux ensuite (privilège de tel lieu, désignation implicite de lieux négligés, formulation d'une hiérarchie des lieux). Affaire de jeu sur les oppositions dans les lieux publics (recherche de monopole pour les institutions publiques ou tendance au brouillage par des associations privées). Affaire de publicité autour des choix d'œuvre, des styles, des déposes et des délibérations (ou de leur absence). Affaire aussi de partage des goûts : appréciation, négligence, indifférence, graffitis, ...

Mais, présence silencieuse le plus souvent (nonobstant quelques œuvres sonores), cette présence publique de l'œuvre, capable de condenser une multiplicité de partages, porte surtout en

7 Cf. La question de la *Gëlle Fra* au Luxembourg : « Ainsi, on pourrait dire que c'est grâce à une œuvre d'art contemporain d'une artiste croate que la Gëlle Fra est enfin devenue un véritable symbole d'unité nationale pour une partie de la population luxembourgeoise » affirme Enrico Lunghi (« Lady Rosa of Luxembourg de Sanja Ivekovic : une œuvre d'art révèle une forme de censure, résiste à une autre pour succomber à une troisième », dans *Le sens de l'indécence, la question de la censure des images à l'âge contemporain*, Bruxelles, La Lettre volée, 2006, p. 64). Voir aussi un exemple d'appropriation-détournement : la reproduction de la flamme de Bartholdi (Paris) par les sectateurs de la Princesse Diana.

8 Il n'est d'ailleurs pas toujours simple pour une œuvre d'être placée en public, au milieu du bruit, de la surcharge des signes, des parasites visuels, de l'inattention, etc. A ce titre, toute œuvre risque toujours d'être anéantie par le lieu, car on peut la confondre alors avec la médiocrité ambiante, remarque Daniel Buren. « La singularité d'une œuvre dans l'espace urbain ne peut être pensée de la même manière que dans un musée : elle ne s'expose pas seule au regard public, elle tient d'abord aux relations qu'elle active avec l'environnement » (Henri-Pierre Jeudy, *La culture en trompe-l'œil*, Bruxelles, La Lettre volée, p. 68).

9 On en prendra pour preuve, le fait que les déposes d'œuvres ne laissent jamais la presse locale indifférente, ni le public. Paul Ardenne souligne avec sa force habituelle, dans *Beaux-Arts magazine*, N° 176, Janvier 1999, les ambiguïtés de l'art public (et les risques d'esthétisation du lien social). Sur l'universel esthétique, cf. l'anecdote racontée par Pierre Soulages, dans *Beaux-Arts Magazine*, Hors série, Mars 1996 : « Il y a eu un malentendu de départ très amusant avec Conques. Lorsqu'on a annoncé que j'allais réaliser les vitraux de cette architecture prestigieuse, un certain nombre de gens ont dit ou pensé : « Quelle catastrophe, il va faire des vitraux noirs » ».

10 Il n'en est le motif que dans très peu de cas : cf. l'exemple cité par Michelet, Hercule et la Révolution française. Et la question du rapport à la statuaire précédente se pose : le marquis de Sade propose une interprétation : « Nous avons replacé les emblèmes de la liberté sur les bases qui soutenaient autrefois les tyrans, réédifions de même l'effigie des grands hommes sur les piédestaux de ces polissons adorés par le christianisme » (*La Philosophie dans le boudoir*, 1795, Paris, Gallimard, Pléiade, 1998, p. 116). Au risque, souligne Emile Durkheim, du conformisme : cf. à nouveau sa conférence « Le rôle des grands hommes dans l'histoire ». Cf. aussi Olivier Ihl, « Quoi ! Ne faut-il donc aucun spectacle dans une république ? », Cahiers de médiologie, N°1, Paris, Gallimard, 1996. A ce propos encore, cf. les travaux de Maurice Agulhon, et la synthèse récente : Philippe Poirrier, Maurice Agulhon, Annette Becker, Evelyne Cohen (Etudes réunies par) *La République en représentations. Autour de l'œuvre de Maurice Agulhon*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.

Christian RUBY, *La réécriture du monde politique par l'art public contemporain*.

Conférence prononcée dans le cadre d'un stage dédié à l'accompagnement des programmes limitatifs de l'enseignement de spécialité en arts plastiques-Terminale série L. Académie de Lille - Mars 2007 -

elle, répétons-le, l'impératif d'une forme particulière d'exercice sollicitée de la part du spectateur.

Afin d'amplifier notre connaissance immédiate de ces « choses » de la politique et de l'art, tentons de faire converger ici les différentes dynamiques qui en sont le ressort. L'art public est nourri de nombreuses activités, de nombreux processus de fabrication des cadres de pensée qui l'accueillent, et il est initié tout autant par une vitalité ou une morbidité (voire des traumatismes) spécifiques des collectivités qui l'entretiennent.

- D'abord l'art public est une affaire d'art. L'art public se rapporte à l'histoire de l'art¹¹. À deux titres : il est, dans sa composante moderne, une fonction de la conquête de son autonomie par la sphère artistique, et la conquête d'un rapport différencié avec le jeu social (car l'autonomie n'équivaut pas à une séparation). À cet égard, la politique ne vient pas à l'art public de l'extérieur. L'art a une dimension politique (notamment par l'esthétique) dans tous les cas, qui est seulement plus fortement accentuée dans le cadre de l'art public. Il est lié, d'autre part, à l'histoire propre des formes artistiques. Enfin, certains artistes s'y rapportent moins les uns aux autres (dans une adresse aux pairs) qu'ils ne s'adressent d'emblée à tous effectivement (non sans que d'autres artistes les méprisent parce qu'ils trouvent ce secteur de l'art impur).

- Ensuite, l'art public est une affaire d'Etat commanditaire. Au demeurant, il peut s'agir aussi d'associations (cas très fréquent, hors de France, de véritables « demandeurs » d'art public) commanditaires. Mais ce qui importe dans ce rapport, c'est que l'art se trouve en situation d'être commandité en vue de tous¹². Il ne peut être distingué d'opérations symboliques, organisées plus ou moins en spectacles, chargées de préserver ou de reconstituer un sens du commun ou un sens de l'histoire d'Etat et de l'Etat. Ni être distingué des distributions qu'il renforce dans l'espace public, des partages de la ville, des partages du visible, et du partage de la « présence sensible ».

- Enfin, il procède du corps social et politique lui-même, de son imaginaire du présent, du rapport de cet imaginaire au passé et au futur. C'est bien aussi dans l'art public (à la fois telle œuvre et l'ensemble des œuvres mises en place par tel gouvernement comme en un système (un maillage) qui lui est particulier) que se lisent les pseudo-harmonies et différends qui structurent le corps social, les décrochages et les éradications dont il fait l'objet.

Entre ces dynamiques institutionnelles et conceptuelles croisées dans l'art public, l'effort principal de chacun des intéressés porte sur le rôle culturel, mais aussi social ou politique de l'art. Tout le plaisir qu'on souhaite reconduire grâce à lui en est nécessairement ambigu. La très kantienne « finalité sans fin » de l'œuvre d'art y est réinterprétée dans le cadre d'une théorie des effets contrôlés de l'œuvre mise en public. Insistons : elle n'y est pas mise en pièce. Cependant, dans la question de l'art public, on s'occupe moins de conviction transcendantale qu'on ne se préoccupe de l'immanence des effets. Les pratiques culturelles croisent sous ce chef les représentations culturelles.

En conséquence, reconnaissons que l'art public classique, la statuaire de ce que certains ont fini par dénoncer comme une statuomanie¹³, peut passer pour un dispositif assez complet de formation du sens commun d'une époque en mal de cohésion ou en attente d'images destinées à recouvrir les dissensus sociaux et politiques¹⁴ en fonction d'un sens téléologique de l'histoire. À partir d'un dessein politique, l'art public est chargé d'inventer ou de diffuser des modes de narration de la nation, en servant de trace évanescence à des normes ou des événements.

Envisagé globalement, l'art public contribue bien à définir une dimension de l'Idée de la collectivité. Avec lui, et surtout avec ses transformations, auxquelles nous allons nous intéresser maintenant, on ne va pas seulement, comme l'affirme l'artiste Daniel Buren, du *de visu* à *l'in situ*. Cela, c'est le versant artistique. Mais on va surtout du singulier, telle œuvre, à tel universel, au sens commun, par la médiation de la dimension réflexive, du jugement esthétique.

11 De véritables enseignements de l'art public ont-ils jamais existé ? Oui, mais inégalement répartis.

12 André Ducret, dans *L'art pour objet*, Bruxelles, La Lettre volée, 2006, p. 39sq, « L'artiste à l'œuvre » (à propos du Sprayeur de Zurich).

13 Maurice Agulhon, « La statuomanie et l'histoire », *Ethnologie française*, Paris, n° 3-4, 1978, p. 3.

14 Ce qui survit chez ceux qui pensent que l'art doit servir la société et « doit être le lien social, doit restaurer le lien ou faire le lien ». Cela conduit parfois à une réflexion, sur ce lien, en termes tellement esthétisants que cette esthétisation même finit par devenir sa propre fin et à refermer l'art sur lui-même.

Trajectoire d'un siècle d'art public.

Relativement à cette part de l'histoire culturelle à laquelle nous venons de faire brièvement allusion, et à l'actualité de l'art public (enveloppant l'art dans la ville et les artistes dans la ville), cette fois *contemporaine*, il est impossible, et d'ailleurs il n'est pas souhaitable de déterminer, de nos jours, un concept univoque d'art public¹⁵. Ce n'est pas affaire de scepticisme prétendant d'avance à l'inconsistance de ce qu'il touche ou affaire d'impuissance. La fabrication d'un tel concept oblitérerait le fait que chaque moment de cette histoire instruit de récuser le moment précédent, et nous enseigne à en ruiner les accents. A fortiori lorsqu'il s'agit des pratiques contemporaines. Autant dire qu'il est absurde de reconduire à l'unité d'un principe un ensemble d'œuvres qui posent aujourd'hui des problèmes différents¹⁶.

S'il est possible, en revanche, de répertorier les divers contenus de ce concept d'art public, ainsi que les différentes scissions qui marquent cette histoire, en pensant la multiplicité des formes d'articulation en lui de l'artistique et du politique, nous pouvons sans doute nous rallier aux séquences (théoriques, politiques et pratiques) suivantes.

Elles se déclinent en trois moments historiques, dont nous occupons le troisième :

- Un moment d'affirmation : la mise en place démocratique ou républicaine¹⁷. Moment fondateur en quelque sorte, l'art public se distingue sur le fond de cités qui revendiquent un mode de gouvernement déployé grâce à une raison susceptible d'utiliser aussi les figurations sensibles afin de servir à l'émancipation des citoyens. La cité saisit - sur le modèle théâtral, avec constitution d'un continuum sur tout le territoire - l'œuvre classique comme un système articulé de vérité (*mimésis*), de modèles (à promouvoir selon le précepte : voici ce qu'est une œuvre d'art réalisée par un artiste) et d'effets communs (sur le public), soumis au régime représentatif. Cette triple teneur des œuvres d'art public se manifeste dans la constitution même de chaque œuvre (elle domine le regardeur aux fins d'éblouissement ou d'intimidation, elle figure, et elle est accompagnée de mots mémorables), « bloc de sensations » incarnant des valeurs à incorporer (harmonie et cohésion)¹⁸, attaché à susciter le jugement esthétique : réflexif et immédiatement communicable, universel tout en se déployant à partir de la subjectivité.

- Un moment de soupçon : la tension avant-gardiste. La Seconde Guerre mondiale, dans le souvenir de la première, n'est pas sans fragiliser un sens commun de moins en moins sûr de son avenir conquérant. Les guerres coloniales indiquent que l'émancipation universelle doit sans doute changer de contenu et d'orientation. L'art, quant à lui, est désormais pénétré de problèmes de renoncement à la figure, obligeant le spectateur à s'interroger (selon la maxime : ceci peut-il être une œuvre d'art ?), dès lors qu'il conquiert la surface et le moyen (s'appropriant le moyen pour en faire une fin en soi). En somme, les autorités artistiques ont perdu leur assurance, simultanément à une cité dont le sens de l'unité est fragilisé. La cité se trouve même souvent placée sous les feux critiques d'un art de l'imprésentable, d'un art du sublime ou d'un régime de la sensation qui ne souhaite pas valoriser le même consensus.

- Un moment de nouvelle affirmation : la relance contemporaine. Nous savons désormais que nous vivons dans un temps qui n'est plus celui de l'émancipation, du progrès et de l'assurance. La cité en crise d'elle-même sous le coup du « mondial » n'aspire, semble-t-il même plus, à l'imprésentable avant-gardiste. Dans un monde le plus souvent réduit à la réalité nue des tensions sociales, dans un monde dans lequel l'art contemporain est parfaitement sceptique quant à l'idée que les contenus artistiques peuvent indiquer par leur empreinte le sens du cours du monde, l'art public tend à se diversifier selon les voies que nous allons explorer (mais dont la

¹⁵ Dès lors que « public » ne se contente pas de désigner les seuls financements.

¹⁶ Il conviendrait d'interroger longuement le passage de l'art public à l'art dans la ville. Cf. Emmanuel de Waresquiel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Les Éditions Larousse et Les Éditions du CNRS, 2001.

¹⁷ Eric Hobsbawm fait remarquer la convergence des perspectives nationales autour de la fin du XIX^e siècle, dans *L'invention de la tradition*, op.cit., p. 279sq.

¹⁸ Cf. Charles Baudelaire, sur cet art signalétique : « des personnages immobiles, plus grands que ceux qui passent à leurs pieds, vous racontent dans un langage muet les pompeuses légendes de la gloire, de la guerre, de la science et du martyr... » (*Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 1086).

maxime semble surtout être : ceci mérite qu'on s'y arrête, peut-être faut-il concevoir l'œuvre d'art autrement). Si le contemporain tourne autour de dispositifs qui ne manifestent plus des blocs de sensation, mais des gestes¹⁹, alors la logique de cet art est celle des interférences par lesquelles les spectateurs sont relancés les uns vers les autres, comme en un projet de confrontation.

Encore devons-nous ajouter trois éléments à ce répertoire :

Premièrement, pour la France du moins, c'est à l'ouverture de ce troisième moment que se place la tentative de réinstitutionnaliser l'art public sous le titre de la commande publique puis des Nouveaux commanditaires. À l'aune de notre développement, cette tentative, du point de vue de l'Etat, vise sans aucun doute à reformuler si possible le sens commun, en le déterminant à partir d'une diversité stylistique évidente des œuvres choisies. Et, effectivement, l'enjeu n'a pas été autre que la construction d'un sens commun de juxtaposition²⁰.

Deuxièmement, ce même moment se conjugue avec le déploiement propre de l'art contemporain. Si notre objectif n'est pas de tenter de légitimer ces formes de pratiques, il reste clair que leur action s'inscrit dans un champ qui leur préexiste mais que l'art contemporain se doit de faire bouger compte tenu de l'état de réification auquel ce champ est réduit. L'art contemporain n'est pas rebelle à de profondes polémiques (artistiques, esthétiques, politiques, ...). En essayant d'agir avec ses forces propres, et sa manière de concevoir ou d'aborder l'activité culturelle comme une série de mises en question, il devient une pratique grâce à laquelle nos représentations ordinaires sont mises à l'épreuve. Cet art vivant, cet art qui se crée aujourd'hui et pas seulement l'art du passé que l'on joue et rejoue sans cesse et qui est comme coupé de la société dont il est issu est souvent un art politique parce qu'il met les spectateurs en question d'eux-mêmes et les fait entrer en relations d'interférence sans projet de sens commun prédéfini. Pour cette raison, il scandalise.

Troisièmement, ce moment du contemporain correspond très exactement à un affolement du partage hérité du sensible²¹. La question centrale de l'art public contemporain est de savoir jusqu'à quel point il met en question l'ancien partage du sensible, comment et au profit de quel autre partage. Question dont une partie de la réponse est déjà donnée dans certaines œuvres qui défont les correspondances anciennes entre les corps et les significations (plus de hauteur, mais même niveau, etc.) ; mettent toutes les choses sur le même plan (les matières, les couleurs, sans hiérarchies) ; obligent à créer de nouveaux noms (multimédia) ; invalident certains repères dans l'espace public, en produisant une indistinction évidente des espaces et des temps ; mettent en cause les visées d'un sens commun réifiant.

Un champ contrasté.

Appliquons-nous à faire une revue très générale des œuvres (non monumentales, ...) qui s'élaborent aujourd'hui sous les dénominations d'art moderne et d'art contemporain. En compulsant les catalogues ou les archives, mais aussi les contrats en cours, nous pouvons organiser des rassemblements qui peuvent rendre des services à la compréhension du phénomène. Ils sont organisés à partir des critères dégagés ci-dessus concernant le troisième moment de l'histoire de l'art public.

Il nous semble que nous pouvons classer ces œuvres (déposées entre 1980 et 2000) en cinq groupes.

- Le premier lot est constitué de l'ensemble des œuvres que nous regroupons sous la mention « œuvres d'art urbain »²². On y dénombre les contributions des artistes aux innombrables trompe-l'œil, peintures murales, décorations urbaines, qui embaument le réel sous l'apparence de la beauté, préservent une distance avec la réalité de la réification afin de ne pas l'affronter. Ce

19 Cf. La vidéo d'une performance du collectif espagnol El Perro, intervenu dans les rues de Bruxelles afin de réaliser des démolitions virtuelles de bâtiments symboliques.

20 Cf. Collectif, *Culture publique*, quatre volumes : *L'imagination au pouvoir*, *Les visibles manifestes*, *La modernisation de la culture publique*, *La Culture en partage*, Paris, Sens et Tonka, et la revue *Mouvement*, 2005.

21 Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.

22 Pour la distinction entre art urbain et art public, nous renvoyons à notre article paru dans *Raison présente*, « Les politiques de la ville », n° 151, 2005.

sont des œuvres d'esthétisation commerciale des lieux publics. Elles ont vocation plus ou moins spectaculaire aux yeux des passants d'ailleurs habitués à ce genre d'œuvres. En un mot, il y a là prolifération d'un art ludique. Répondrait-il par le divertissement à l'angoisse de néant traversant notre société ?

- Le deuxième ensemble regroupe les œuvres d'art public (au sens technique du terme) déposées par l'Etat dans les villes aux fins de servir un idéal de communauté. Elles déclinent une esthétisation de l'espace public, de la part de l'Etat, en ce qu'elles jouent sur la fibre de la communication, du sens commun, excitant la réflexivité du spectateur et défiant les divisions politiques (ce fut visible lors de quelques grandes commémorations : Valmy, par exemple²³). En elles se perpétuent les scénographies du pouvoir, mais qui, sans les exclure tout à fait, ne sont plus celles des figures de l'Etat conquérant, puisque ces scénographies sont celles du réaménagement des lieux publics (rénovations, restructurations jouant sur les interdépendances entre le lieu et les objets, les décalages ou promesses de réaménagements) ou, parfois, des interrogations des juxtapositions sociales (Tadashi Kawamata), ...

- À la racine du troisième groupe se trouvent les pratiques artistiques contemporaines de et dans la ville. Elles se montrent attentives à la réalité sociale, en l'interprétant en général au travers du thème des industries culturelles (réification par la consommation). Pour elles, notre quotidien étant destruction, dispersion, désagrément, les œuvres d'art ont pour fonction de raviver ce qui est mort en l'humain : le corps, l'imagination, la relation, D'une certaine façon, l'art doit aider à restaurer le lien social suspendu, à pratiquer la ville autrement ou à retrouver le monde commun dissipé sous nos conventions. Il se fait signe et joue sur les signes (selon les anciennes pratiques de type sémiologiques²⁴) ou se fait exercice phénoménologique (portant sur les sens et la sensibilité²⁵). Les artistes interviennent sur des territoires plus ou moins inédits (lieux souterrains, lieux abandonnés, ou au contraire lieux hypermodernes). Le terrain d'intervention de l'art en est étendu.

- Nous débouchons alors sur une classe un peu plus complexe. Il s'agit des œuvres qui relèvent expressément de pratiques politiques d'art public contemporain. Elles manifestent un rapport au public très particulier en ce qu'elles cherchent à agir directement sur lui. Ce sont des œuvres qui s'enchantent d'interventions *live*, ou d'œuvres qui se chargent de créer des espaces censés valoir comme mimétiques d'espaces collectifs inédits (si possible autres, en tout cas, déplacés). Elles peuvent aussi s'allier à des causes sociales et politiques (actions directes à propos du Sida, de l'immigration, de la pauvreté, des énigmes des existences maltraitées).

- Enfin, il n'est pas absurde de penser que nous pouvons regrouper les dernières œuvres dans une catégorie intitulée : œuvres de luttes. Ce sont des œuvres qui instituent le *forcing* en dispositif d'aménagement urbain. Ici, des collectifs s'agrègent pour que leur cause résonne dans les lieux publics. Là, des associations contactent un artiste pour exposer une demande. Ces œuvres font allusion à des logiques de droits à soutenir ou à réclamer. En tout cas, elles refusent de tomber sous le coup de la « pacification de l'espace public » ainsi qu'on en invoque souvent la nécessité. Elles n'énoncent pas tant une disparition des conflits sociaux ou politiques que le maintien des différends sociaux. Au plus simple, ces œuvres rendent visibles des collectifs, à défaut de transformer la situation.

Au terme de ce répertoire, tout juste destiné à nous aider à parler des affaires publiques avec un peu de clarté, il convient tout de même de signaler que parlant des œuvres, nous n'avons pas suggéré que tel artiste pouvait ou devait ne se glisser que dans telle ou telle classe. Nul ne saurait négliger les singularités que sont les œuvres, non plus que les irrégularités de la production

23 Martin Jean-Clément, « Valmy ou l'embarrasement des souvenirs », publié dans *La Concurrence des passés*, Pau, Pup, 2006, p. 213. Et dans le même volume, Patrick Garcia fait remarquer à propos du bicentenaire de la Révolution française : on n'a pas voulu « un » monument, mais des milliers d'œuvres ; Pas de monument commémoratif mais une pluralité d'œuvres pour montrer une effectuation du temps, de la dispersion, et l'éparpillement dans l'espace.

24 Lors de la remise en chantier de la question de l'art public dans les années 1980, les œuvres étaient accompagnées en général d'un commentaire sémiotique : on cherchait à les penser comme des signes qui pouvaient combattre la médiocrité des signes urbains. Sous le coup de la domination de la sémiologie, à l'époque.

25 Cf. le problème de l'épreuve de nos sens, et des rapports avec l'objet : l'objet est ce qui est devant soi. Il est bien objet : ce qui est posé, mais est-ce pour autant qu'on le vise ? Il y faut encore une démarche. L'objet affecte nos sens, mais encore faut-il le regarder. L'inspiration en est fréquemment phénoménologique : cf. Catherine Grout, catalogue *Con-sens, im oeffentlichen Raum*, ArgeKunst, 2006 Bolzano, 2006.

d'un artiste.

Cela dit, nous sommes fort loin de méconnaître le fait qu'un répertoire ne correspond pas à une pensée. Nous ne pouvons considérer ce qui précède pour un mode de traitement de la question de fond : quelle représentation de leur espace d'inclusion nous proposent ces œuvres ? Quel est leur corps politique souverain de référence ?

Hors des lieux communs de l'art public.

L'art public contemporain a largement conquis la rue de nos jours, tout en s'essayant à déstabiliser des rues très nettement liées à la rationalisation de l'occupation de l'espace. Il s'est installé dans des lieux sans destination et sans signification idéologique apparente. Il s'est insinué dans mille anfractuosités urbaines – des *Murs* de Male Martin au *Jardin éphémère* de Robert Milin -, marges ou périphéries, tout à coup révélées comme des « dommages collatéraux » de l'urbanisation d'après-guerre, des lieux de vacuité et de désolation relativement aux formes de rationalisation urbaine²⁶. En somme, il n'est pas sans participer souvent à la dénonciation de l'ordre moral instauré par certaines pratiques urbanistiques ou esthétiques.

Quelle que soit la situation, il interpelle, il surprend, il fait sourdre du trouble - que Nathalie Heinich résume en trois séquences bien connues²⁷ - et reconditionne en quelque sorte tout le petit théâtre des attitudes de l'ancien sens commun. Théâtre marqué aussi par la nature affective des relations anciennes vis-à-vis des œuvres que les œuvres contemporaines mettent en question (cultes civiques autour des œuvres, cultes attestés par les croyances aux pouvoirs des statues, ...).

Mais il existe aussi d'autres perspectives qui correspondent à des problématisations différentes et à des enjeux différents, et qui rentrent dans le cadre de ce que nous appelons la réécriture du monde social et des lieux publics par l'art contemporain, autrement dit le travail du deuil accompli sur le sens commun habituel aux institutions publiques ou la mise au jour du différend.

Friches industrielles aidant, sur lesquelles nous passons trop rapidement alors qu'il importerait d'en analyser l'histoire, interrogations sur les destinées des régions industriellement désaffectées aidant encore, de nombreuses œuvres, de nombreux soucis d'artistes se portent vers des lieux qui n'ont plus (et non pas « pas ») de destination²⁸. L'art est ainsi mis en relation avec un espace/temps de l'expérience industrielle et des narrativités encore en mémoire chez les habitants, mais qui demandent à être transformées.

Tout l'enjeu de l'art public, dans ce cas, est de tenter d'apprendre à réécrire les lieux, sans tomber dans le patrimonial, dans la mélancolie et la nostalgie.

Car, il est toujours possible de réécrire les lieux de plusieurs manières : en vue de commémorer et donc d'entretenir la morbidité ; en vue de repartir à zéro en faisant croire qu'il n'y a rien eu avant ; en vue de tableur sur quelque chose d'établi et d'entamer quelque chose de nouveau à partir de lui.

L'art public doit se faire ici art du rebond.

Réécrire alors, ce n'est ni revenir à ce qui est ni le recopier. Mais tenir compte de ce qui a eu lieu et s'en défaire en refaisant autre chose à partir de lui. Loin de verser dans le palimpseste à la manière postmoderne, cet art public se doit d'exciter et de favoriser l'allégorie, l'allégorie, comme le dirait Walter Benjamin, du travail ancien perdu. L'art public ouvre droit à un processus de re-symbolisation des lieux.

²⁶ On peut rappeler à cet égard que Camillo Sitte (1843-1903) dénonçait la rationalité urbaine qui place les statues seulement sur les places et les entoure d'un espace uniformément vide, en imposant la manie de tout dégager, etc. *Regards sur l'actualité*, « L'Etat et la création artistique », Paris, La Documentation française, n° 322, Juin-Juillet 2006.

²⁷ Cf. Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998. L'auteur résume cette dialectique par les trois moments : transgression, réaction, intégration.

²⁸ De même que les artistes photographes contemporains photographient des lieux sans signification idéologique apparente : cf. Ed Ruscha et Bustamante.

Un parti pris pour l'interférence.

Ce qui frappe sans doute le plus dans ce qui est rendu effectif par certaines œuvres d'art public de notre époque, ce n'est donc plus tellement leur effet sur la société (le parti pris pour un certain type de sens commun ou au contraire pour une négativité déconstructive de l'art, ou encore un simple jeu de déplacement, voire un souci d'interférences), ou leur effet sur les institutions de l'art (des effets de mise à distance ou de construction de lignes de fuite), voire leur effet sur la conception de la politique, ainsi que les fortifiaient les œuvres avant-gardistes (tardives ou non). C'est plutôt leur puissance à instituer quelque rapport entre les spectateurs, et donc à travailler la troisième dimension des rapports possibles dans le champ des arts : outre le rapport artiste-œuvre, et le rapport œuvre-spectateur ou parfois le rapport œuvre-œuvre, le rapport spectateur-spectateur.

D'ailleurs, si le trouble des esprits est grand vis-à-vis de l'art contemporain – au point qu'on cache sa face publique sous le titre de « l'art et la ville » ou « l'artiste et le développement urbain »²⁹ –, c'est que de grands changements s'y réalisent, alors que nous sommes encore enfermés dans une éducation artistique dépassée par elles. Encore doit-on y répondre sans se donner l'illusion de connaître d'avance ce qui peut se produire. Or, toutes ces dernières années, on a largement affaibli la capacité de réaction du spectateur en l'enfermant dans la certitude de n'avoir pas à changer lui-même devant la révolution des choses de l'art et de la culture. Beaucoup ont choisi d'affaiblir le prestige de l'art plutôt que d'aider le spectateur à se déprendre de soi et de son éducation initiale.

D'un mot, donc, ces œuvres ne cultivent ni la belle forme ni la belle apparence, elles ne prétendent à aucune réconciliation entre les sens et l'esprit, et elles n'entrent pas en dispute avec les anciennes pratiques de l'art public au point de se couvrir de mélancolie. Tout un pan de l'art public contemporain n'a pas d'autre vertu qu'exploratrice³⁰. Ne peut-on même affirmer qu'il s'organise en une analytique du présent ?

Ce qui est certain, c'est que dans ces pratiques nouvelles la part du goût est de moindre importance, et ce qui émerge pourrait s'appeler, selon nous, l'interférence. En effet, on ne peut considérer en elles les objets qu'elles brassent, sans y inclure une pratique du public autant que des objets et des lieux. En elles, il y a moins à identifier qu'à engendrer. Ce ne sont pas des œuvres autour desquelles une communauté a à se rassembler, dans le recueillement et l'accoutumance. Elles exercent à des relations.

N'insistons pas sur le fait que l'art contemporain rompt avec les dispositions habituelles de l'art structuré par l'esthétique. Mais revenons-y, par le biais de l'interférence. Les processus d'interférence poussent le public à prendre conscience et à résister notamment aux procédures d'esthétisation mises en œuvre par la société ou par l'Etat dans notre société³¹. Les œuvres qui en relèvent entraînent le public à se maintenir dans une relation vive à l'œuvre et dans le rapport à soi, au lieu de se laisser enfermer dans la réification que constitue désormais l'englobement dans la mention « les gens ».

Au reste, nous ne croyons pas pour autant qu'il faille livrer entièrement l'art public aux formes d'art relationnel ou aux formes de l'art interactif. Il n'est pas là question de la même chose exactement. Tandis que Jochen Gerz, par exemple, veut faire advenir « la polyphonie grinçante de mille mémoires individuelles, (et) créer un rapport actif et interactif au présent » (à propos du *Monument contre le fascisme, Libération*, 17 mars 1992), il demeure pris dans la volonté de produire un monument, quoique disparaissant : « Il faut que l'œuvre fasse le sacrifice de sa présence afin que

29 Et pourtant, il ne s'agit pas toujours de la même chose : cf. Lemoine Stéphanie et Terral Julien, *Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, Paris, Editions Alternatives, 2005 ; Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2000.

30 Enfin, lorsqu'il s'agit d'art public contemporain, il y a aussi rapport à la tradition (au sens commun établi de l'art public) : commémoration et décoration (au sens des *Lieux de mémoire*, Pierre Nora : « tout ce qui, à un moment donné, a réussi à cristalliser et à fixer des souvenirs, des émotions et des symboles faisant sens pour le groupe, de façon à en faire des éléments constitutifs d'une mémoire collective »). Le but : offrir des modèles d'identité culturelle et de légitimité au public « bourgeois » ?

31 Kim Soo-Ja avec son « Bottari Truck » (Biennale de Venise), camion-sculpture qu'elle promène à travers toutes les grandes villes du monde comme une sorte de structure nomade afin d'explorer les réseaux de la globalisation ; Jan Kopp et ses actions en des lieux insolites ; Reclaim the streets ; Yes Men, Brigade activiste (cf. Brigadeclowns.org) ; cf. aussi diverses associations : Entrez sans frapper (Toulouse, et ses résidences d'artistes : laderoute.info).

nous puissions nous rapprocher du noyau central de notre passé » (ibidem).

Ce n'est pas tout à fait ce que nous souhaitons retenir de certaines œuvres qui procèdent plutôt de la construction d'exercices auxquels le spectateur peut sans cesse revenir en choisissant lui-même son type d'éducation. Le spectateur y est extrait de son quotidien, et les interférences visent à rendre possibles des archipels de citoyenneté. Les œuvres - et le terme convient toujours - promettent surtout des espaces d'activation politique. Ce ne sont pas des œuvres autour desquelles se rassembler, mais des œuvres qui interrogent les actions, les inactions, les relations, les absences de relations, et les modes de légitimation de toutes les activités sociales³².

Une problématique critique : esthétisation et Europe.

Compte tenu de ce qui a été développé précédemment, nous pensons enfin que nous ne pouvons terminer ce commentaire d'histoire culturelle de l'art public contemporain sans faire allusion à deux problèmes devant lesquels nous nous trouvons à l'échelle de l'Europe que nous sommes censés former. Celui de l'esthétisation de la société et celui de l'art public européen.

Quelle que soit l'Europe à laquelle chacun pense, la question demeure de savoir s'il existe (ou non) une production (envisagée, envisageable, actuellement existante, ...) européenne d'art public (disons, payée sur des fonds communautaires, commanditée par les instances européennes, et soucieuse de manifester un sentiment européen) ?

Nous ne savons pas si les vertus de cette question sont constatatives ou suggestives. Mais ce qui est plus certain, c'est que la plupart des œuvres qui nous ont été données à observer sous ce titre souffrent d'un défaut majeur : elles prennent le risque de penser et de faire penser l'Europe comme une grande nation dont on aurait à représenter désormais l'identité avec les mêmes caractéristiques que celles qui furent utilisées par les nations qui composent l'Europe actuelle. Elles tombent, pour l'heure, très exactement dans le cadre de ce que l'historien Eric Hobsbawm appelle l'invention d'une tradition, mais à condition d'ajouter ceci : une invention sans génie, sans autre perspective que le modèle national.

En vérité, il n'existe aucune thématique européenne destinée à alimenter le travail actuel des artistes d'où qu'il viennent, si en revanche, il existe bien une sorte de construction de mémoire symbolique d'un pseudo-art public imité de l'ancien (vénération de Charlemagne, Robert Schuman, etc.), ou encore un héritage de statuaire antique mise en public, de formes bâties ou d'œuvres typiques de telle ou telle époque³³. Mais rien de cela ne répond à la question posée par l'art public : quelle collectivité voulons-nous former ? Si un Ernest Renan savait comment répondre à la question : qu'est-ce qu'une nation ?, et s'il savait quel genre d'art public il fallait instituer, il n'est pas certain que nous sachions répondre à la question : qu'est-ce que l'Europe ? afin de délimiter les conditions d'un art public contemporain (qui ne soit pas, répétons-le, une imitation de l'art national).

Et pourtant, les artistes travaillent. Les artistes nous proposent des travaux, des perspectives, des questionnements auxquels il faudrait nous intéresser de près.

Quant à eux, à ces travaux, deux d'entre eux nous intéressent.

- Le premier travail est bien connu : c'est l'exercice de remaniement des relations intraeuropéennes, dont le travail de Jochen Gerz, sur le monument aux morts de la ville de Biron (*Monument aux vivants*), en 1993, représente un des aspects, et sans doute le plus vigoureux.

- Le second est fondamental mais plus complexe à analyser. Si au cœur de l'art public il est bien question de la communauté que nous formons, nous ne pouvons poser le problème de

32 Jean-Louis Génard note la situation toujours particulièrement délicate créée lorsqu'il s'agit de politiques publiques, et que celles-ci ne sont pas entourées de débats publics dont la portée éducative est fondamentale. Cf. aussi le travail de Catherine Grout, commissaire d'exposition, réalisé à Bolzano, 2006 (Catalogue *Con-sens, op.cit.* : Beat Streuli, Dominique Petitgand, etc.).

33 Avec ces enjeux de représentation différents par pays, On sait que l'Allemagne écarte la figuration publique depuis la fin de la Deuxième guerre mondiale, et se trouve engagée dans la dépose de monuments marqués à la mémoire de la Shoah. Cf. simultanément, les figures héroïques mutilées de Georg Baselitz ou le travail d'Anselm Kiefer (sa remise en cause de la statuaire figurative de la fin du XIX^es (le Monument à Hermann, Arminius le Chérusque)). Toute ceci est à mettre en corrélation avec le monument anti-héroïque des années 1990 : notamment les contre-monuments de Jochen Gerz par exemple, ou la *Fontaine Aschrott* de Horst Hoheisel à Cassel.

l'Europe sans tenir compte de son histoire. Et en elle, il y a évidemment Auschwitz en son coeur ! Comment cette référence incontournable à Auschwitz conditionne-t-elle les réponses que nous voulons donner à la question de l'art public contemporain ? Comment traiter publiquement la référence à une « rupture dans le processus de civilisation qui tend à faire d'Auschwitz l'événement fondateur négatif de la construction européenne »³⁴ ?

*

* *

*

En somme, si nous reprenons l'essentiel de notre propos, nous nous retrouvons, en matière d'art public contemporain, au carrefour de deux difficultés, qui sont celles même de notre époque. Par opposition à l'ordre établi du sens commun politique et de l'art public antérieur, il faut considérer que certaines oeuvres contemporaines nous offrent effectivement des ressources nouvelles. À l'encontre de la conscience atone du présent, ces oeuvres nous indiquent que nous n'en avons pas terminé avec des questions centrales :

- Sommes-nous véritablement décidés à rompre avec le "beau" public ?
- Avons-nous compris comment fonctionne le sens commun national et sommes-nous décidés à nous en déprendre ?
- Quelle place réservons-nous aux artistes dans la vie publique ?
- Souhaitons-nous persévérer dans l'expansion, sous couvert d'art public, d'un art ludique, d'un art public d'adaptation, comme on en rencontre si souvent des exemples dans les lieux publics, au point qu'il en devient complice du *statu quo* ?

Certes, nous ne disposons guère, pour l'heure, de figures substitutives du sens commun traditionnel, même si les modèles divins ou nationaux ne cessent de reprendre du service. Mais ce n'est guère une raison pour tomber dans le désespoir, fût-il ludique ! Envisageons plutôt de persévérer à transgresser les limites imposées par notre histoire (nationale et artistique). Certaines formes d'art public contemporain, nous l'avons montré, nous y invitent et rendent pertinent ce passage, sur lequel nous avons ouvert notre réflexion, des macro-politiques aux appels du terrain, du temps du local et de l'urbain.

³⁴ Patrick Garcia, dans *Concurrence des passés, Usages politiques du passé dans la France contemporaine*, dir. Maryline Crivello, Patrick Garcia, Nicolas Offenstadt, Aix-en-Provence, Pup, 2006.

* L'auteur : Docteur en philosophie, Enseignant (Paris).

Derniers ouvrages parus : *Devenir contemporain ? La couleur du temps au prisme de l'art contemporain*, Paris, Le Félin, 2007 ; *L'âge du public et du spectateur, Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007 ; *Un modèle d'éducation esthétique : Friedrich von Schiller (1759-1805)*, Bruxelles, La Lettre volée, 2006 ; *Nouvelles Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.

Bibliographie des ouvrages et publications cités dans la conférence

Ouvrages d'auteurs :

- Baudelaire Charles, *Salon de 1859*, in Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1960.
- Coe Jonathan, *Bienvenue au Club*, 2001, Paris, Gallimard, 2003.
- Daeninckx Didier, *Play-bac*, Paris, Gallimard, Folio, 1992.
- Ducret André, *L'art pour objet*, Bruxelles, La Lettre volée, 2006.
- Grout Catherine, *Pour une réalité publique de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Heinich Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.
- Hobsbawm Eric, *L'invention de la tradition*, op.cit.
- Houellebecq Michel, *Rester Vivant*, Paris, Libro, 1997.
- Jean Rolin, *Zones*, Paris, Gallimard, Folio, 1995.
- Jeudy Henri-Pierre, *La culture en trompe-l'œil*, Bruxelles, La Lettre volée, p. 68.
- Rancière Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.
- Ruby Christian, *L'Art public, un art de vivre la ville*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.
- Sade, *Marquis de, La Philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux*, 1795, Paris, Gallimard, Pléiade, 1998.

Ouvrages collectifs et anthologies :

- *Concurrence des passés, Usages politiques du passé dans la France contemporaine*, Maryline Crivello, Patrick Garcia, Nicolas Offenstadt (dir.), Aix-en-Provence, Pup, 2006.
- *Culture publique*, Collectif, quatre volumes : *L'imagination au pouvoir*, *Les visibles manifestes*, *La modernisation de la culture publique*, *La Culture en partage*, Paris, Sens et Tonka, et la revue *Mouvement*, 2005.
- *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Emmanuel de Waresquiel (dir.), Paris, Les Éditions Larousse et Les Éditions du CNRS, 2001.
- *L'histoire culturelle du contemporain*, Laurent Martin et Sylvain Venayre (dir.), Paris, Nouveau monde éditions, 2005.
- *La Concurrence des passés*, publié dans, Martin Jean-Clément, « Valmy ou l'embarras des souvenirs », Pau, Pup, 2006.
- *La République en représentations. Autour de l'œuvre de Maurice Agulhon* (Etudes réunies par), Philippe Poirrier, Maurice Agulhon, Annette Becker, Evelyne Cohen, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.
- *Le sens de l'indécence, la question de la censure des images à l'âge contemporain*, Eric Van Essche Bruxelles (dir.), La Lettre volée, 2006.
- *Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, Lemoine Stéphanie et Terral Julien, Paris, Editions Alternatives, 2005.

Revue, périodiques :

- *Observatoire des politiques culturelles*, dossier « Ce que les artistes font à la ville », n°26, Été 2004, Grenoble.
- *Beaux-Arts magazine*, N° 176, Janvier 1999, Paul Ardenne (sur les ambiguïtés de l'art public).
- *Beaux-Arts magazine*, Hors série, Mars 1996, Pierre Soulages (sur l'universel esthétique et le malentendu).
- *Cahiers de médiologie*, N°1, Paris, Gallimard, 1996.
- *Ethnologie française*, Paris, n° 3-4, 1978. Maurice Agulhon, « La statuomanie et l'histoire ».
- *Raison présente*, n° 151, 2005, « Les politiques de la ville », Christian Ruby.
- *Regards sur l'actualité*, « L'Etat et la création artistique », Paris, La Documentation française, n° 322, Juin-Juillet 2006.

Catalogue d'exposition :

- Grout Catherine, catalogue *Con-sens, im oeffentlichen Raum*, ArgeKunst, 2006 Bolzano, 2006.

Christian RUBY, **La réécriture du monde politique par l'art public contemporain.**

Conférence prononcée dans le cadre d'un stage dédié à l'accompagnement des programmes limitatifs de l'enseignement de spécialité en arts plastiques-Terminale série L. Académie de Lille - Mars 2007 -