



HAL
open science

L'art public sera discret ou ne sera pas

Pascal Amphoux

► To cite this version:

Pascal Amphoux. L'art public sera discret ou ne sera pas. Genève (GE). Fonds d'art contemporain and Cecconi, Joseph G. and De Cupis, Stefania and Chamberlin, Régis. Catalogue du Fonds d'Art Contemporain de la Ville de Genève. Collection 1991-2003, La Baconnière / Arts, pp.LXI-LXIV, 2005. <hal-00995434>

HAL Id: hal-00995434

<https://hal.science/hal-00995434v1>

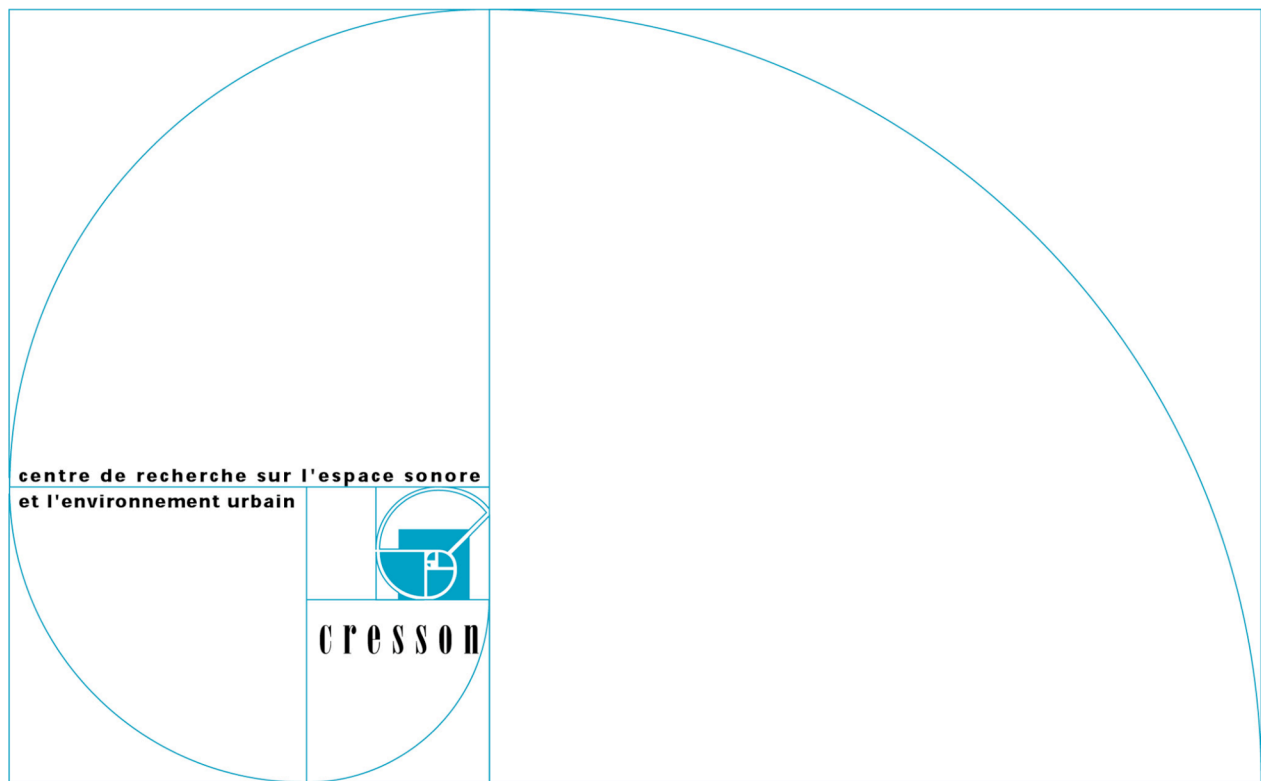
Submitted on 19 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License



Unité Mixte de
Recherche
1563
"Ambiances
Architecturales
& Urbaines"

L'art public sera discret ou ne sera pas Pascal Amphoux - 2005



école nationale
supérieure
d'architecture
de grenoble

Pascal Amphoux est géographe, architecte, écologue, professeur à l'EnsA de Nantes et chercheur au Laboratoire Cresson, UMR 1563 Ambiances architecturales et urbaines à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble.

Pour citer ce document :

AMPHOUX, Pascal. **L'art public sera discret ou ne sera pas**. In *Catalogue du Fonds d'Art Contemporain de la Ville de Genève*, Collection 1991-2003, Neuchâtel : Editions La Baconnière / Arts, 2005, pp. LXI-LXIV

CRESSON

ENSA Grenoble
60 Avenue de
Constantine
B. P. 2636 - F 38036
GRENOBLE Cedex 2
tél + 33 (0) 4 76 69 83 36
fax + 33 (0) 4 76 69 83 73
cresson@grenoble.archi.fr
www.cresson.archi.fr

Pour consulter le catalogue du centre de documentation : http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/pmb/opac_css/

Dernière mise à jour : 2007

L'Art public sera discret ou ne sera pas

Pascal Amphoux
déc. 2004

"L'art public", beau pléonasma s'il en est, a d'abord désigné l'art **de** l'espace public. Son but affiché, encore aujourd'hui présent dans le règlement de nombreux fonds d'acquisition, est de *décorer* la ville. L'œuvre en ce sens est mise au service de la ville qui, pour arranger sa façade, a besoin d'une présence artistique pour emblématiser certains lieux, donner à voir certains bâtiments ou attribuer une valeur symbolique à certains équipements. Le public visé est le citoyen. C'est un "grand public" et l'œuvre tombe dès lors sous la menace d'être réduite à une fonction d'ameublement.

"L'art public" a ensuite désigné l'art **dans** l'espace public. A la notion de décor, devenue taboue dans les milieux des concepteurs urbains ou des critiques d'art, s'est substituée celle de collection. Le but affiché, c'est désormais de créer une collection d'œuvres dans l'espace public de la ville. Celle-ci devient le support d'un "accrochage", au même titre que les cimaises d'une salle de musée qui, pour exister, a besoin de promouvoir certains artistes, révéler certaines tendances ou valoriser certaines créations. C'est cette fois la ville qui se met au service de l'œuvre. Elle en est en quelque sorte la vitrine ou le support. L'artiste, lui, en est signataire, il impose sa patte et doit être reconnu, tandis que le lieu tend à s'effacer. Mais le public se fait plus maigre ou plus spécialisé et l'œuvre est bientôt menacée d'être ramenée au statut de curiosité.

"L'art public" enfin, et c'est ce que nous souhaiterions suggérer, pourrait prochainement désigner un art **pour** l'espace public. Non plus décorer la ville ou collectionner des œuvres, mais générer de l'urbanité. Non plus viser la contemplation béate d'un grand public (pôle de la réception) ou la critique branchée d'un public spécialisé (pôle de la création), tous deux d'ailleurs également maintenus dans la position du spectateur, mais viser la *relation à des publics* variables, circonstanciels ou accidentels qui, acteurs et spectateurs à la fois, sont mis en situation par l'œuvre autant qu'ils mettent en situation l'intervention proposée – ce que par différence nous pourrions donc appeler le pôle de la situation.

*

Soit par exemple examinée la série des œuvres acquises par le Fonds Municipal d'Art Contemporain de la ville de Genève ces dernières années. On reconnaîtra la domination quantitative de travaux qui appartiennent de façon dominante aux deux premiers âges de l'art public, mais sans peut-être en avoir plus ni le charme, ni la passion. Au lieu d'"être décor", ce qu'idéologiquement les artistes d'aujourd'hui ne peuvent encore que renier, un grand nombre de ces travaux "fait décor" et même, n'en déplaisent à leurs auteurs ou commanditaires, ne fait que "faire décor". Au lieu de constituer une série identifiable derrière laquelle on ressent la passion et la compétence du collectionneur, leur éclatement dans l'espace urbain comme leur rapprochement dans l'espace de la représentation révèlent une hétérogénéité radicale. Ils ne constituent pas une collection, en un sens majeur, il "font collection".

Pourquoi ? Parce que cette période semble encore dominée par un rapport de lutte entre l'art et l'architecture, par une logique de domination de l'un sur l'autre ou de compensation de l'un par l'autre. Parce que l'invention y est rare, je veux dire étymologiquement parce que la rencontre (*in venire*) n'y est guère perceptible, ni entre les concepteurs (l'ambition personnelle de chacun est souvent trop lisible), ni entre l'œuvre et le lieu, la forme et l'usage, l'objet exposé et l'homme qui passe. Et pourquoi encore ? Parce que les codes, pourrait-on dire, semblent "mal barrés" – imposés peut-

être plus fortement encore dans l'art ou l'architecture contemporaine que sur d'autres marchés... Je fais des lettres, tu fais des barres. De la lumière ou du sonore. Du bois ou du métal. Je me la joue conceptuel ou naturel. Du coup je suis identifié, ou du moins identifiable, et ai accès à la commande – enfin, à une certaine commande, car la vie reste dure, il faut bien que je reste artiste...

Mais de telles observations nous feraient vite sombrer dans une critique dépressive si elle nous dispensait d'aller chercher les indices émergeant de la troisième attitude. A dénoncer le côté désespérant du système, ballotté entre le hasard du choix des sites imposé par d'autres et l'arbitraire de celui des artistes, on pourrait oublier la forme de résistance presque héroïque que, malgré tout, il représente pour la production artistique. Si la masse des acquisitions ne laisse que peu d'espoir, il faut du moins repérer celles qui de notre point de vue ouvrent des brèches possibles vers **un art public de la situation**. Quatre œuvres singulières, extraites de la "collection" nous serviront de prétexte : à partir d'une question que chacune semble poser à l'espace public, nous tenterons de dégager ce que l'espace public en retour, pourrait demander à l'œuvre d'art.

*

Premier argument. *La question du sens*. J'ai toujours trouvé heureuse la dynamique des grandes lignes lumineuses qui zèbrent le plafond du passage sous-voies, ouvert dans les années 90 à la rue du Tunnel. Lignes brisées, lignes éclatées, lignes biaisées, l'automobiliste quoique ralenti par des dispositifs adéquats, a juste le temps de percevoir le tout comme une sorte d'éclair bleuté dans le cours de son itinéraire. A-t-il vraiment passé un tunnel ? Il n'en est plus très sûr. Que représente ce tracé zigzaguant ? Il n'en sait rien. Qu'est-ce qu'a voulu lui dire l'artiste ? Ce n'est pas son problème. Il n'en reste pas moins que ce moment est remarquable dans son trajet, qu'il le ponctue d'un moment d'absence ou de conscience, en bref qu'il lui donne un sens – en plusieurs sens ! Celui de la *valeur sémantique* que ce signe lumineux prend pour le passant et qui, quand bien même il diffère pour chacun est partagé par tous. Mais aussi celui de *l'orientation* que ce tracé pyrotechnique donne au cheminement : par les dissymétries du réseau lumineux et de l'élargissement généreux de la partie piétonne, l'appréhension de l'aller est radicalement différente de celle du retour. Celui enfin de la *perception*, sensorielle et intersensorielle, qui touche aussi bien l'œil que l'espace sonore (des vagues de rumeur intense et de silence réverbérant) ou encore le mouvement (un lieu de passage qui met en scène les vitesses relatives de l'automobiliste, du cycliste ou du piéton). Avant de s'inscrire dans la continuité du travail de François Morellet, cette œuvre pose donc la question du sens que l'on donne à un espace habituellement délaissé pour en faire malgré tout un espace public, un passage dans lequel un certain **rapport à l'autre** redevient possible. Et c'est peut-être la première demande que l'espace public, en retour, pourrait attendre de l'artiste.

L'espace public, la théorie nous l'apprend, est le lieu de l'Altérité. C'est le lieu où peut advenir l'Autre, le lieu où "cela" diffère – dans l'espace, dans le temps ou dans l'interaction –, le lieu donc où je peux me construire une identité "par différence" (et non par ressemblance avec mes pairs), tout simplement parce que c'est là que je peux rencontrer celui que je ne suis pas. Davantage, c'est le lieu où je peux apprendre à aimer la différence en tant que telle. Un art "public" en ce sens aurait pour mission de réintroduire ou de rendre manifeste ce rapport d'altérité qui fonde l'espace public : de mettre en forme "des espaces autres" (par la transformation matérielle ou immatérielle, par le déplacement du regard, la mobilisation des perspectives, ...), de générer "des temps autres" (par la création d'événements, de rythmes, de rituels d'interaction, ...), ou d'induire "des rapports autres" entre les passants ou les acteurs sociaux (par des effets de mise à distance ou de rapprochement, la mise en scène des mouvements dans l'espace ou des corps en présence, ...).

*

Deuxième argument. *La question du banal* que semblent poser deux panneaux appliqués sur les murs pignons du haut de la rue du Môle. A la banalité de la situation urbaine (un mur anonyme, un trottoir de faible largeur et un parking en épis) comme à la banalité de l'architecture (deux pignons d'immeuble, aveugles en partie basse, et un mur percé de trois baies industrielles entre deux) semble répondre la banalité de l'oeuvre. Le banal selon Sami Ali, est le littéral, le typique, l'imitation du typique et le géométrique. L'intervention de Stéphane Brunner n'a littéralement l'air de rien : ce sont deux panneaux rectangulaires (mais le rectangle n'est pas parfait), de texture noire (typiquement ordinaire ou typiquement mode on ne sait), qui imitent le type de la fenêtre en bande ou du placard publicitaire (dont ils prolongent la ligne) et qui sont géométriquement disposés par rapport à la fenêtre réelle. Jeu subtil entre la conscience et l'inconscience. Le passant l'aura-t-il remarquée ? Rien n'est moins sûr, pourtant il pourrait se sentir accompagné dans son cheminement. Le spécialiste l'aura-t-il appréciée ? Rien n'est moins sûr à nouveau, car le retrait de l'auteur est tel que le premier ne saura peut-être plus comment gloser du second. Et c'est là une seconde demande que l'espace public en retour pourrait faire à l'artiste, *l'anonymat* de l'oeuvre.

On sait l'importance que cette notion joue dans l'émergence historique et la définition anthropologique de l'espace public. Celui-ci naît dans les grandes villes à la fin du XVIIIème siècle de l'anonymat des relations sociales que génère subitement l'immigration massive vers des centres de production cosmopolites et métropolitains. Le caractère public d'un espace vient précisément de ce que je ne connais pas celui que j'y croise. Plus qu'anonyme, la relation y est impersonnelle, ce qui signifie que je n'engage pas ma personnalité dans les échanges avec l'autre, que du coup je peux avoir librement avec lui. Mais du même coup aussi, je respecte certaines conventions d'attention, de distance ou d'indifférence civiles, conventions qui préservent la spécificité et le caractère public de l'espace urbain. C'est ce qu'on appelle l'urbanité. Et c'est à la puissance de cet anonymat que l'on peut mesurer le degré de publicité d'un espace urbain. Comment alors un art "public", entendu comme intervention visant à intensifier l'urbanité du lieu qu'elle investit, pourrait-il échapper à la règle de l'anonymat ? Cela ne veut pas dire que l'artiste ne puisse pas signer son oeuvre, cela veut dire que sa signature ne doit pas submerger la perception d'une ambiance et que le but est avant tout de promouvoir la publicité de l'espace, c'est-à-dire la multiplicité, la diversité, la variation infinie des échanges qui s'y déroulent. Encore l'espace public n'est-il pas toujours un lieu emblématique. Au contraire, il est le lieu de la sociabilité ordinaire que l'oeuvre, parfois doit soutenir, dans la discrétion, la simplicité et la bonne humeur.

*

Troisième argument. *La question de l'inaïperçu*. Marcus Raetz pose une sculpture anamorphique en haut d'un mât de 11 mètres sur la Place du Rhône. Le mât paraît ordinaire, un poteau un peu esseulé type éclairage public. L'aménagement au sol est délibérément minimaliste : minéral, vide et dégagé. A certaines heures de la nuit c'est un repère pour jeunes skaters. Autrement, il ne s'y passe pas grand-chose. C'est un espace que l'on traverse, où l'on ne fait que passer et où c'est l'oeuvre, littéralement, qui *pass*e inaperçue. C'est qu'il faut vraiment lever le nez pour en apercevoir les tortillons, mais elle restera hermétique au pied du mât et même à son entour... C'est qu'il faut encore se placer à deux points précis (dans la tradition des trompe-l'œil de la contre-réforme), pour pouvoir lire le message dont il est porteur : oui dans un sens, non dans l'autre sens. Le passant, alors extrait de la vie publique, méditera sur le principe de l'anamorphose ou de l'ambigramme, sur le sens de la réversibilité comme sur la réversibilité du sens du oui et du non. Peut-être spéculera-t-il sur Genève, la Suisse, les votations, peut-être remarquera-t-il que le Jet d'eau est sur l'axe du non, et peut-être même s'étonnera-t-il de ce que l'axe du oui, relie, oui oui, par-delà les deux rives, deux immeubles à la même enseigne HUBLOT BEAUME MERCIER. La discrétion de l'oeuvre, en ce cas, ne repose pas seulement sur la question du sens ou sur l'évocation du banal, mais sur celle de *la sur-prise*. Et c'est là une troisième demande que l'espace public en retour pourrait

adresser à l'art public.

La publicité de l'espace, c'est le potentiel de surprise et de découverte qu'il offre à ses usagers. C'est la somme de tout ce qu'on y a vu, de tout ce que l'on y verra et surtout, voilà pourquoi nous l'aimons tant, de tout ce que l'on pourrait y voir, ou encore la somme de tout ce qu'on y a fait (appropriation), de tout ce que l'on y fera (ritualisation) et surtout, de tout ce que l'on pourrait y faire (imagination). Le plaisir de parader, de se toiser de regarder l'autre repose sur cette attente, celui d'y jouer, d'y causer ou de s'y faire entendre également. Et même lorsqu'on y est pressé, on en attend encore quelque chose. L'aléa, la contingence, l'accident possible, le moment heureux ou la rencontre inattendue, ce que les anciens appelaient le *χαίρος* – tous ces plaisirs du temps qui passe, que l'on récite et qui font les histoires à raconter (le "niouinon" de Marcus Raetz m'avait d'ailleurs été conté bien avant que je ne le repère). De *l'espace* on dit parfois qu'il devient *lieu*. Il n'y a d'espace public que s'il nous met dans l'attente que quelque chose y ait lieu. Que l'œuvre en ce sens reste inaperçue, mais que de ce fait elle puisse susciter la surprise, la découverte ou l'étonnement, au hasard d'une rencontre, d'un point de vue ou d'un cheminement, apparaît alors comme un trait possible et souhaitable de l'Art public.

*

Quatrième question. Celle de *la frange public-privé* que pose cette fois directement le travail de Hans-Walter Graf "à l'Usine". Des paires de prismes optiques viennent ponctuer la façade industrielle en porte-à-faux sur l'espace-rue. Verre, miroir et structure métallique inversent leurs rôles de transparence ou de réflexion de la lumière en fonction de l'intensité de l'éclairage intérieur et extérieur. Entre le dedans et le dehors s'insinuent des regards. Entre le public et le privé s'institue un rapport. Entre le jour et la nuit se retourne la vision. Je devine les gens qui travaillent à l'intérieur. Ils me voient passer dehors à l'intérieur. En fait on ne distingue que ce qui bouge, écologie de la perception. Peu importe que certains occultent le dispositif, d'autres l'aménagent et se l'approprient, preuve qu'il constitue une forme d'interface entre deux mondes qui autrement s'ignorent. La séparation du public et du privé est ici mise en cause pour établir **une distinction** plus subtile, qui pourrait constituer une quatrième exigence de l'espace public.

La publicité de l'espace est relative, elle n'est qu'un degré et n'apparaît, historiquement comme socialement, qu'en se distinguant de la privacité. Ce n'est que parce que je peux être vu ou entendu depuis l'espace privé, que l'espace public existe (et réciproquement). D'où l'importance des accès, des séquences, des limites, des entrées ou des sorties, en un mot, de tout ce qui constitue la frange de l'espace public et lui donne un visage propre. Que l'œuvre introduise de la distinction dans cet espace intermédiaire apparaît alors comme un quatrième enjeu pour un renouveau de l'Art public. Pourquoi ? Parce que c'est dans les franges que se structure l'espace urbain. Parce que c'est par les franges que la ville fragmentée peut être recomposée, que la *sub-urbs* peut se réinventer une urbanité propre. Parce que c'est là où la distinction peut être manifeste, que du public peut se reconstituer et que les fractures, spatiales autant que sociales, peuvent être comblées.

*

Hermès passe. Comment l'institution d'Art public pourrait-elle échapper aux codes qui la plombent ? D'un côté en réintroduisant discrètement, au cœur de l'espace urbain, quelques questions immuables de la création artistique comme celles du sens et du non sens, de l'ordinaire et de l'extraordinaire, du visible et de l'invisible, du lien et de la limite. De l'autre en réintroduisant dans ses procédures de sélection, de négociation et d'énonciation des enjeux de la commande, des propriétés fondamentales de l'espace public : de l'altérité, de l'anonymat, de la surprise et de la distinction. L'œuvre d'art se fera plus *discrète*, en un double sens. Clin d'oeil. L'art public sera discret ou ne sera pas.