



HAL
open science

L'Art en espace public : pour quoi faire ?

Andrea Urlberger

► **To cite this version:**

Andrea Urlberger. L'Art en espace public : pour quoi faire ?. Lieux Communs - Les Cahiers du LAUA, 2006, Art et anthropologie, 9, pp.131-148. hal-02866094

HAL Id: hal-02866094

<https://hal.science/hal-02866094>

Submitted on 12 Jun 2020

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 Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Andrea Urlberger

L'Art en espace public : pour quoi faire ?

Des nouvelles constructions aux espaces paysagers, en passant par des réhabilitations ou des restaurations de quartiers urbains, l'aménagement de l'espace public est désormais étroitement lié à l'élaboration et la mise en place de projets artistiques.

Cette intégration de productions artistiques s'accélère massivement depuis les années 80, aboutissant à des œuvres parfois permanentes, parfois éphémères, des sculptures monumentales ou des actions quelques fois à peine visibles qui se confondent avec des projets sociaux, avec la signalétique voire la politique urbaine. En dépit de positions critiques de la part du public, de certains théoriciens ou parfois d'élus face à des œuvres ou des projets spécifiques, l'art en espace public semble de plus en plus considéré comme une plus-value. Devenu depuis quelques années un objet de convoitise des urbanistes et des pouvoirs publics, il se répand d'ailleurs aujourd'hui à un tel point que l'historien d'art allemand Walter Grasskamp parle d'une véritable invasion (1).

New Public Art

En raison de son intégration dans un espace ouvert, l'art en espace public s'inscrit encore plus que les productions artistiques destinées à des espaces privés et des institutions d'art dans une double logique. D'une part, ces propositions artistiques adoptent des discours, des processus et des moyens d'expression propre à l'art contemporain. Elles s'inscrivent, au même titre que d'autres formes d'art, dans la sphère artistique. D'autre part, leur situation en espace public les relie en permanence aux interrogations, demandes et transformations de l'espace public, des pouvoirs publics voire du paysage contemporain. L'art en espace public travaille en conséquence à la fois des logiques artistiques et des logiques des institutions souvent publics qui autorisent ou souhaitent la réalisation d'œuvres ou d'actions artistiques en espace public.

Ce sont ces logiques artistiques qui ont déclenchés depuis quelques décennies un changement considérable de l'art en espace public. Les trois expositions *Sculptures. Projets* à Münster, Allemagne en 1977, 1987 et 1997 reflètent ces mutations, et Walter Grasskamp, commissaire de la dernière exposition à Münster, identifie d'abord au cours du XX^e siècle une évolution des sculptures « parachutées » aux œuvres *in situ* (2). Celles-ci tentent de déployer une articulation plus intensive entre un lieu spécifique et une proposition artistique (3). Si l'œuvre *in situ* s'inscrit dans un site à travers une intégration souvent formelle, des

actions artistiques ou sculptures visent à partir des années 80 une articulation différente. Plus sociales et urbaines, elles se détachent de la pure *site specificity* (4). Ce changement a été, entre autres, amorcé par les artistes du Landart, mais aussi par Vito Acconci ou Michael Asher qui ont, dès les années 60, mis en place des interactions plus complexes entre l'œuvre, le public et le lieu.

De plus en plus éphémères, une partie de ces actions artistiques créent désormais plutôt des plateformes et des lieux de communication et adoptent des méthodes hors du champ artistiques. C'est un art qui se comprend comme un « art proposant des services », un « art des échanges et de la communication », un « art du lien » ou un « art comme espace social » (Möntemann, 2002). Nettement moins visibles que les sculptures et les monuments, ces processus artistiques contemporains occupent différemment l'espace public, créant parfois un mimétisme de plus en plus croissant avec des pratiques urbaines existantes. Par exemple Per Kirkeby a construit un arrêt de bus qui sert en même temps de mur antibruit (*Bushaltestelle*, 1998, Münster), Olaf Metzger propose aux habitants de Fortezza di Montalcino un petit vélodrome dont ils peuvent se servir (*Velodromo*, 1998) et l'artiste français Franck Scurti un atelier de confection de T-Shirts (LAPS, 2000). Cette idée du service et de l'utilité ne signifie pourtant pas que cet « art mimétique » évite désormais toute prise de risque et tout conflit, se confondant simplement avec des actions urbaines et sociales existantes.

Le Musée précaire Albinet

Réalisé au pied de la cité Albinet à Aubervilliers à l'été 2004, *le Musée précaire Albinet* de l'artiste suisse Thomas Hirschhorn est une construction éphémère, formée avec des matériaux précaires, du bois de chantier et fixé avec du scotch marron comme la plupart de ses installations. Il fonctionne à la fois comme un espace d'exposition et comme une plateforme d'actions et de communication. Accueillant pendant huit semaines, du 19 avril au 14 juin 2004 à tour de rôle des œuvres de Beuys, de Dalí, de Duchamp, de Le Corbusier, de Léger, de Malevitch, de Mondrian et de Warhol, *le Musée précaire Albinet* se place dans un contexte urbain dont la situation économique tout comme l'état du bâti peuvent apparaître comme presque aussi précaires que le musée de Thomas Hirschhorn.

A côté de son espace d'exposition, cette action artistique propose des conférences, des visites guidées, des fêtes et des animations à un rythme régulier. Les habitants du quartier sont impliqués à travers quelques formations professionnelles dans le secteur artistique, une rémunération pour leur travail de gestion, d'animation et de construction, l'organisation d'ateliers pour enfants, des ateliers d'écriture, des conférences et des repas en commun. Pourtant, même si *le Musée précaire* permet la formation de certains jeunes de la cité au Centre Georges Pompidou ou à la Biennale d'art contemporain de Lyon et parfois une

intégration professionnelle et sociale à long terme (Herzberg, 2006), ce travail ne cherche pas à occuper, à animer voire à intégrer les habitants dans des circuits professionnels ou sociaux et Hirschhorn ne se positionne pas en tant qu'intervenant social (5).

Il s'agit d'abord d'organiser une rencontre entre certaines œuvres d'art et une population qui n'y a pas accès et qui ne semble pas s'y intéresser d'emblée. Cette rencontre ne peut pourtant pas se produire autour du but « d'éduquer » des populations qui apparemment sont exclues (6) d'une partie de la sphère culturelle, comme le préconisaient certaines démarches utopiques au début du XX^e siècle, de convertir les habitants de la cité Albinet à la « bonne parole de l'art » et de les familiariser avec une certaine culture des « élites ». La simple idée de la rencontre est largement dépassée sinon, il aurait été plus simple d'organiser des visites guidées au centre Georges Pompidou et d'investir le coût de l'opération *Musée précaire* dans la restauration des immeubles. Autrement dit quel sens aurait eu l'organisation d'un musée précaire à Neuilly s/Seine, car on peut, à juste titre, supposer qu'une partie de ses habitants n'ont pas non plus vu les originaux des œuvres exposées ?

Le *Musée précaire* travaille ainsi l'idée de la « valeur » dans tous les sens du terme en confrontant la valeur artistique, économique, financière et symbolique des œuvres à l'absence supposée de valeur économique et urbaine d'une cité tel qu'Albinet. Il s'interroge à travers un processus artistique sur la façon dont s'articulent les parties urbaines délaissées par l'économie et certaines valeurs de l'art : « A qui profite l'art ? Qui a accès aux interrogations, aux utopies et aux réflexions artistiques ? Qui dispose et qui ne dispose pas de productions artistiques et ceci non seulement dans une optique symbolique et conceptuelle, mais également dans un sens matériel ? »

Lors de l'action *Musée précaire Albinet*, la valeur symbolique comme la valeur matérielle de ces œuvres ont été confiées à une population qui généralement ne peut pas en disposer. Ce geste n'est pas utopique, mais répond plutôt à une urgence. Il est d'ailleurs tout à fait significatif que l'installation et son contenu n'aient pas été vandalisés, contrairement à des œuvres exposées par exemple dans le cadre de *Sculptures. Projets* à Münster.

Ce travail crée en conséquence une tension particulière entre la proposition artistique, son contenu et son contexte, il fait émerger des résistances de la part des institutions artistiques, des pouvoirs publics locaux, mais également des habitants et permet ainsi un débat public.

En confrontant et en déplaçant diverses formes de valeurs, le *Musée précaire Albinet* travaille l'idée du risque et de l'imaginaire qui se déploie autour de la notion de risque. En effet, si Hirschhorn avait collé dans le *Musée précaire* uniquement des photocopies ou des coupures de journaux comme dans une partie importante de ses installations, aucune institution publique n'aurait considéré cette action comme « risquée ». Si les œuvres de Mondrian ou de Dali (7) avaient été exposées dans le cadre d'une installation à l'Institut culturel suisse, à la Maison rouge, au Palais de Tokyo voire au Centre Georges Pompidou,

la prise de risque aurait été minime et le *Musée précaire* n'aurait fait aucun sens.

L'idée du risque ou de l'objet à risque est développée par le sociologue et anthropologue des sciences Bruno Latour qui définit ainsi les objets et les événements contemporains. L'objet à risque ne signifie pas que l'on court plus de risques aujourd'hui qu'hier, « mais que les conséquences sont attachées aux objets d'une façon interdite par le modernisme. » (Beck, 1992). Ainsi, un objet ou une action à risque signifie l'intégration dès sa conception, des risques, c'est-à-dire des effets négatifs potentiels. En intégrant ces éventuelles conséquences négatives, un « objet à risque » occupe une existence émancipée qui se mêle à d'autres événements et au paysage (urbain) contemporain. Il n'est plus maîtrisable comme l'est un objet moderne telle une table ou une lampe (Latour, 2004). *Le Musée précaire* est en conséquence un « objet à risque » dans le sens défini par Bruno Latour. En articulant la cité Albinet aux institutions d'art, la précarité de la construction du *Musée précaire* à la précarité de la cité, la valeur symbolique et réelle des œuvres à une certaine détresse économique des habitants de la cité Albinet ainsi que le discours contenu dans les œuvres exposées au discours contenu dans la proposition de Hirschhorn, cette proposition artistique prend des « risques », devient imprévisible. Le *Musée précaire* inclut d'ailleurs dans cette notion de risque tous les protagonistes, les institutions d'art qui ont mis à disposition les œuvres, les pouvoirs publics locaux, les institutions d'art locaux, les habitants de la cité Albinet, les financiers, les assurances et Thomas Hirschhorn.

Autour de ces questions de la valeur et du risque, se juxtaposent des approches plus subjectives. En effet, Thomas Hirschhorn possède un atelier en face de la cité Albinet et le *Musée précaire* signifie pour lui aussi l'expérimentation d'une rencontre entre deux mondes qui s'ignorent. *Le Musée précaire* focalise ainsi des préoccupations très locales et des points de vue très globaux, articule une proximité spatiale entre Hirschhorn et les habitants de la cité Albinet, tout en introduisant des problématiques globales autour de la gestion financière, la notion de risque et le profit (symbolique et financière) de l'art. Cette rencontre entre des éléments antagonistes est pour l'historien et l'architecte Antoine Picon (Picon, 2003) caractéristique du paysage urbain contemporain qui relie subjectivités et globalités. Il est impossible de rester à l'extérieur du paysage (urbain) contemporain qui produit une réelle saturation de sentiments, mais implique également dans le moindre contexte local des interrogations qui concernent le monde dans sa globalité. « On y retrouve le prospect, de *prospicio* voir au loin et le perspect, de *perspicio* voir avec attention en détail ce qui est à côté de soi » (Cauquelin, 2003 : 20).

Un enjeu public

Une œuvre en espace public n'est pourtant pas seule, mais implique un réseau complexe de facteurs. Elle s'inscrit dans un contexte public spécifique, capable d'influencer fortement le choix et la réalisation d'œuvres en espace public. Ces processus de commande, de la commande directe à une simple autorisation en passant par un soutien financier, jouent un rôle essentiel. En effet, le commanditaire établit le cadre de chaque intervention. L'artiste Jochen Gerz qui a conçu de nombreux projets en espace public, souligne d'ailleurs que l'œuvre ne peut pas être meilleure que son commanditaire, celui-ci en prend la responsabilité. Dans ce sens, le dialogue entre le commanditaire et l'artiste est considéré par lui comme un espace de négociation qui fait entièrement partie de la proposition artistique (8).

Quelles sont les attentes ou les logiques des commanditaires ?

Ce monde des commanditaires, loin d'être homogène, constitue un groupe à multiples facettes, issu du monde de l'art (des commissaires voire des artistes), du monde public (des élus) ou de la sphère urbaine (des architectes). Cette diversité se reflète dans les objectifs et les attentes qui motivent les commandes des projets d'art en espace public. Celui-ci n'est désormais plus compris comme uniquement un espace bâti dans lequel il s'agit de parachuter des objets artistiques, mais surtout comme un espace de communication. En conséquence, de nombreux commanditaires adhèrent aux actions qui s'intègrent dans les pratiques urbaines existantes et visent la mise en place de stratégies de jeu, des approches sociologiques et sociales.

Ortstermine (9), un projet d'art en espace public à Munich organise depuis 2004 des « campagnes » d'art. En dépit de la très grande diversité des projets, ceux-ci ont certains points en commun. Souvent éphémères, ils s'insèrent dans le tissu urbain de Munich, mais le commanditaire, c'est-à-dire la municipalité, n'impose pas un site particulier. Il ne cherche pas la production d'œuvres réellement *in situ*. Plutôt liés à un contexte urbain et thématique qu'à un lieu spécifique, le titre et le travail d'Olaf Nicolai *How to Produce a Site Specific Work Anyway*(10) pour *ortstermine* 2005, apparaissent dans ce contexte comme tout à fait emblématiques. Si le lien à un site spécifique au sein de la ville ne semble pas réellement déterminant, des sujets particuliers comme la tolérance et le souvenir sont, surtout à partir de 2006, préconisés comme cadre thématique. Les œuvres sélectionnées devraient soulever de véritables interrogations autour de la question de l'intégration et de la gestion des minorités. Il s'agit de produire, à partir d'une approche artistique, un savoir particulier sur des réalités sociales et locales.

Public Plaiv - Art Contemporanea Illa Plaiv – Art contemporain dans La Plaiv, Oberengadin (11), 2001 et *stadtkunst* (12), 2005/06 à Zurich, sont deux projets d'art en espace public qui

croisent recherche théorique et organisation ainsi que la mise en place d'œuvres en espace public. Celles-ci ne devraient pas seulement aborder des questions artistiques, mais également réfléchir sur le paysage et ses transformations (*Public Plaiv* dans la région de La Plaiv, un paysage montagneux suisse qui représente un fort attrait touristique et *Stadtkunst* à Zurich).

Organisés par la Hochschule für Gestaltung und Kunst et l'université de Zurich, ces projets abordent l'art en espace public à partir de quatre entrées : les productions artistiques, le contexte urbain et paysager, l'implication des pouvoirs publics et l'interaction avec le public. Espace montagneux et touristique ou contexte urbain d'une ville globale comme Zurich, les deux projets identifient, à partir de ces quatre entrées, entre vingt et trente facteurs qui devraient définir les spécificités à la fois locales et globales de l'espace investi. Par exemple, un des facteurs à *Public Plaiv* était la question de la mobilité, de l'immigration au tourisme de masse. Il s'agit d'une question liée au contexte local où des vagues d'immigration existent depuis longtemps et auxquelles s'ajoute aujourd'hui le tourisme. Simultanément, l'immigration et le tourisme ne sont pas spécifiques à La Plaiv, mais correspondent à des interrogations qui se placent à un niveau global. Ensuite des productions de l'art en espace public sont sélectionnées en fonction de ces critères. Elles sont donc considérées comme des propositions tout à fait opérationnelles, permettant l'émergence de réflexions particulières autour de la question du paysage contemporain à La Plaiv et à Zurich.

Pourquoi cette demande pressante de produire des savoirs et de proposer des nouveaux modes d'emploi à partir d'œuvres artistiques ? Pour certains commanditaires, les propositions artistiques pourraient servir de paradigme pour expérimenter et s'approprier différemment cet espace public en pleine mutation. En effet, certains paysages notamment urbains sont de plus en plus vécus comme peu lisibles, pénibles voire angoissants (Picon, 2000). Des pratiques artistiques pourraient indiquer aux habitants des modes d'emploi et des usages nouveaux dans un espace contemporain de plus en plus difficile à saisir. L'historienne d'art Söke Dinkla explique dans le cadre du colloque *Free Rules (13)* qu'elles proposeraient désormais un cadre d'actions qui serviraient aux habitants pour instaurer de nouveaux comportements. Il s'agit de produire des formes de savoir et des formes d'émotivité différentes autour des interrogations spécifiques et de proposer des possibilités d'expérimenter autrement l'espace (urbain ou non urbain). Elle détermine ainsi le jeu comme un des modèles qui permettent de développer à travers des pratiques artistiques, des nouvelles pratiques urbaines. A côté de cet aspect prospectif, d'autres projets d'art en espace public se tournent vers le passé, travaillant des processus de réconciliation ou de pénitence comme des monuments destinés aux victimes du fascisme, notamment la Shoah ou des deux Guerres Mondiales.

Tournées vers l'avenir ou le passé, les propositions artistiques en espace public représenteraient une sorte de médiation voire une conciliation entre les habitants et leur contexte de vie dans un sens large.

Christoph Schenker, historien d'art qui dirige les projets *Public Plaiv* et *stadtkunst* souligne que l'art en espace public peut aussi être commandité et financé avec l'objectif d'agir comme un « marketing urbain » voire du « marquage identitaire » (branding) pour les villes et les régions. En effet, dans un contexte de compétition interurbaine et interrégionale, attirer des touristes, des entreprises et des habitants avec un pouvoir d'achat fort, promouvoir l'image de la ville ou les régions et se différencier devient un véritable enjeu où l'art en espace public peut jouer un rôle non négligeable. L'intégration de l'art en espace public dans des stratégies de communication n'est certainement pas nouvelle. La *documenta* de Kassel n'est qu'un exemple parmi d'autres qui montre que des événements artistiques participent à des processus de communication, visant à transformer l'image d'une ville voire d'un pays. A propos des expositions *Sculptures. Projets à Münster*, Walter Grasskamp explique que les commanditaires locaux attendaient comme résultat une approche plus attentive des populations face à l'espace urbain et à l'art public, objectifs qui, d'après lui, n'ont pas été atteints. Par contre, comme Kassel, la petite ville de Münster a certainement vu sa notoriété s'accroître avec seulement une exposition de renommée internationale tous les dix ans.

Un autre objectif quant à l'art en espace public relève des stratégies de valorisation à l'intérieur d'un espace urbain. En organisant, des actions ou des projets, des quartiers spécifiques sont mis en avant et valorisés. Les habitants peuvent s'identifier, même en s'y opposant, autour de l'art en espace public. Dans le cadre de *stadtkunst* à Zurich, Christoph Schenker évoque la mise en valeur des quartiers délaissés ou la création d'une identité pour des nouveaux quartiers. Un objectif qui a également été défendu par la commissaire du projet art en espace public, aujourd'hui abandonné, *kunstprojekte_riem*, Munich. Celui-ci devait accompagner et valoriser la construction d'un nouveau quartier de 16 000 habitants à l'emplacement d'un ancien aéroport. Les habitants devraient trouver leur « marques urbaines » et s'identifier à ce nouveau quartier grâce à des propositions artistiques.

Rosalyn Deutsche, historienne d'art américaine, place cette valorisation de certains quartiers urbains à travers l'art en espace public dans un contexte plus politique. Embellir des quartiers sert à attirer des ménages avec des revenus plus importants (Deutsche, 1998). Cette valorisation urbaine dans laquelle l'art peut prendre part, participe à la *gentrification*, c'est-à-dire à cette concentration des classes aisées dans les centres urbains et qui peut entraîner une certaine privatisation de l'espace public.

Produire des savoirs, des modes d'emploi et de la communication ne semble pourtant pas suffire, il faut que l'art en espace public soit médiatisé. En effet, afin de rendre les actions artistiques réellement publiques et visibles et ceci pour une partie importante de la population, il faut que le public prenne connaissance de ces actions ou œuvres artistiques. Les médias jouent ici le rôle d'un relais qui permet de rendre public l'art en espace public. Communication et médiatisation sont sensées produire des liens entre des œuvres de plus en plus invisibles et éphémères et un public souvent peu attentif, se déplaçant dans un espace public bien plus hétérogène qu'un musée (14). Autrement dit, pour les commanditaires, certains commissaires, mais aussi des artistes, l'art en espace public doit créer un événement afin de pouvoir être perçu et en conséquence exister. Il doit être « efficace », sur un plan médiatique.

Des objectifs atteints ?

Les logiques artistiques et les logiques des commanditaires ne s'opposent donc pas forcément, mais ne se juxtaposent pas non plus d'emblée. Elles déploient des articulations particulières qui peuvent poser problème.

Ainsi, marketing, valorisation ou nouveaux modes d'emploi, l'art en espace public s'assimile pour les commanditaires à des logiques d'utilité, d'acceptation ou du moins d'intégration publique. L'art devrait dans ce contexte non seulement permettre l'émergence de nouveaux savoirs, mais également de nouvelles formes d'émotivités. Ces productions publiques doivent valoriser des anciens quartiers négligés, créer des identités pour des nouvelles constructions, travailler le marketing urbain et leur identité vers l'extérieur. Elles doivent proposer de nouveaux paradigmes pour l'espace urbain en pleine transformation, faire émerger des processus de communication quand ils n'existent plus ou pas encore. Il s'agit de se réconcilier avec le passé, mais aussi d'ébaucher de nouveaux comportements pour le futur. Simultanément, l'art en espace public doit bien entendu représenter des productions intéressantes, capables de s'intégrer dans des discours artistiques et en même temps trouver un écho aussi large que possible auprès des médias et du public. Après une mise en cause de l'art en espace public jusqu'aux années 80, nous sommes donc arrivés aujourd'hui à une situation dans laquelle les productions artistiques sont de plus en plus éphémères et de moins en moins visibles, mais où les attentes se font parfois pressantes voire utopiques.

Bien qu'il soit difficile de s'imaginer que l'art en espace public puisse agir comme un moyen de communication parfait, capable de satisfaire toutes les demandes voire de colmater des brèches que d'autres domaines comme l'économie, la politique, l'architecture ou les médias ont des difficultés à fermer, Jochen Gerz (15), pense que ces attentes indiquent que la production artistique contemporaine se place au cœur même des préoccupations de la

société. Cette focalisation s'inscrit pour lui dans une mutation plus générale de la société actuelle en un espace culturel qui a tendance à esthétiser tous ses composants.

Ce double registre entre des logiques artistiques et des logiques des commanditaires peut apparaître comme antinomique voire problématique dans le cadre de réalisations de projets artistiques en espace public. Pour résoudre cette opposition qui est vécue par certains protagonistes de l'art en espace public comme un véritable conflit, l'art en espace public doit-il suivre en priorité des logiques artistiques, se détachant des demandes et des attentes parfois démesurées des commanditaires, prônant ainsi son indépendance ou doit-il s'inscrire pleinement dans les objectifs qui émergent de l'espace public, indiquant de cette manière son rôle central dans la société contemporaine ?

De ces deux possibilités émane surtout l'idée du contrôle, soit un contrôle artistique soit un contrôle des commanditaires.

« L'objet à risque », proposé par Bruno Latour et déjà évoqué à propos du *Musée précaire Albinet*, indique une autre possibilité comment cette forme d'art pourrait s'articuler à l'espace public. Comme « l'objet à risque », l'art en espace public n'a ni bords nets, ni une essence précise, ni des propriétés bien reconnues, il ne fait pas partie du monde des objets incontestables (Latour, 2004). Il ne peut donc pas adopter des formes et des objectifs déterminés voire figés. Simultanément, ses processus de conception, de fabrication et de diffusion ne disparaissent plus derrière son aspect matériel. Il est ouvert, en évolution permanente, se plaçant de façon non déterminée et floue dans l'espace public qui lui-même apparaît de moins en moins figé. Affichant au grand jour ses implications et finalement l'impossibilité de maîtriser tous les paramètres qui le déterminent, il comporte dès sa conception des aspects négatifs comme le refus ou le vandalisme. A travers la déception des attentes ainsi qu'un possible échec artistique, il travaille en conséquence ce qu'Anne Cauquelin appelle le *décept*. « Le décept, brouille les positions respectives de ces activités (...) comme la technique, la science, la politique, l'éthique (...) ». Les objets de l'art contemporain sont des objets déceptifs, c'est-à-dire qui intègrent dès leur conception une certaine déception (Cauquelin, 1996 : 164).

Malgré toutes les attentes qui émergent donc en amont, l'acceptation des « dérives » de l'art en espace public vers d'autres interprétations, d'autres usages, des instrumentalisation voire l'échec ou la déception apparaissent comme essentiels. En réalisant de l'art en espace public, tous les protagonistes, y compris les artistes, prennent des risques qui signifient que ces processus artistiques échappent au contrôle absolu. C'est ce non contrôle qui assure pourtant l'intérêt quand l'art affronte ou s'insère dans l'espace public. Cette position de la dérive des usages et de la dérive des interprétations a été défendue par l'artiste hollandais Joep van Lieshout (15) lors d'une intervention à propos son installation *Teutonia*, 2004.

Considérer l'art comme opérationnel voire utile n'est donc pas antinomique aux productions artistiques contemporaines, mais pour que l'art en espace public puisse conserver une certaine « efficacité », il doit ensuite rester expérimental et défendre à long terme son statut « d'objet à risque ».

1 Walter Grasskamp place cette invasion de l'art en espace public depuis la modernité *Free Rules*, colloque le 16 septembre 2005, Duisburg, Allemagne.

2 *In situ*, en anglais *site specific*, signifie la production d'une œuvre spécifique pour un lieu spécifique. Définition de l'art *in situ* de Vito Acconci : « L'idée d'*in situ* (site specificity) - faire quelque chose qui soit conçu spécialement pour un endroit particulier - avait beaucoup d'importance aux yeux des gens de ma génération. (...) faire quelque chose spécifique à un lieu, parce qu'ainsi cette chose n'affirme aucune prétention à l'universalité. C'est une manière de dire que cela signifie quelque chose ici et maintenant. Ailleurs et en autres circonstances, cela ne signifie rien ou cela signifie quelque chose de très différent. C'est l'aspect de *site specificity* que j'aime bien. » Claude Gintz, « Vito Acconci, - L'Impossible art public », in : *Art Press*, février 1992, p. 12.

3 Cet art *in situ* pouvait aussi « déranger » comme le montre par exemple la sculpture monumentale *Tilted Arc*, 1981 de Richard Serra à la Federal Plaza, New York qui a été détruite en raison de l'opposition d'une partie du public. Souvent considérés comme le symptôme d'un malaise, ces débats, ces résistances et cette confrontation qui émergent fréquemment autour de l'art en espace public ne sont pourtant pas le signe d'un dysfonctionnement, mais plutôt une caractéristique de la démocratie. Walter Grasskamp explique à ce propos que le débat démocratique ne se base pas d'emblée sur un consensus qui annulerait tous les conflits, mais signifie plutôt une possibilité de les gérer. Le rejet, le vandalisme voire la destruction « officielle » des œuvres peuvent en conséquence être interprétés comme un signe de son bon fonctionnement, capable de soulever un débat et de provoquer des réactions. (Grasskamp, 2000). L'art en espace public, même contesté, devient pour lui une expression démocratique.

Définition de l'art *in situ* de Richard Serra « To remove the work is to destroy the work », « Site specificity and permanence are inseparable. I don't make portable objects, I don't make works that can be relocated or site adjusted », à propos du débat autour de sa sculpture *Tilted Arc*, 1981 (Buchloh, 2000, Möntemann, 2002 : 44).

4 On peut d'ailleurs émettre des doutes sur la « pure » *site specificity*. En effet, le Landartiste Michael Heizer explique à propos de son œuvre emblématique *Double Negative* qu'elle aurait pu avoir lieu partout et on peut se demander si le déplacement de certaines productions *in situ*, en dehors du discours de l'artiste, détruisent réellement l'œuvre. Voir aussi Urlberger, Andrea, (2006), L'œuvre « in situ », spécificité ou contexte ?, in *La Revue d'esthétique*, n° 46.

5 Entretien avec Yvane Chapuis, co-directrice des Laboratoires d'Aubervilliers qui a commandité et accompagné le projet du *Musée précaire Albinet*.

6 Paul Ardenne in *Musée Précaire Albinet Quartier du Landy*, Aubervilliers, 2004, Les Laboratoires d'Aubervilliers – Éditions Xavier Barral.

7 Un déplacement qui n'a d'ailleurs jamais été prévu dans ce sens par les auteurs des œuvres exposées dans le *Musée précaire Albinet*.

8 voir entre autres *Monument contre le fascisme*, 1986, Hambourg ou *Monument vivant de Biron*, 1995/96, Biron.

9 <http://www.ortstermine-muenchen.de>, [consulté le 26 juin 2006]

10 « Un double d'Olaf Nicolai a exploré pendant une semaine Munich et documente ses déplacements avec des photos, des esquisses et un journal intime. C'est le commissaire d'*ortstermine* qui a choisi le double. Nicolai ne le rencontre jamais et ne connaît pas les instructions qui lui ont été donné. Dans une publication, l'artiste a commenté les impressions de son double ». Extraits du communiqué de presse, *ortstermine* 2005.

11 <http://www.artpublicplaiv.ch/proi.htm>, [consulté le 26 juin 2006]

12 <http://www.stadtkunst.ch>, [consulté le 26 juin 2006]

13 *Free Rules*, un colloque sur l'art en espace public, Duisburg, Allemagne en automne 2005

14 Söke Dinkla, entretien le 26 janvier 2006

15 Jochen Gerz, entretien le 13 février 2006.

16 Joep van Lieshout, lors d'une conférence à propos de son installation *Teutopia*, juillet 2004, Munich, http://www.ortstermine-muenchen.de/seiten_2004/projekte_2004/teutopia.html [consulté le 26 juin 2006]

BIBLIOGRAPHIE

- BECK, Ulrich; (1992), *Risk Society. Toward a New Modernity*, London, Sage
CAUQUELIN, Anne. (1996), *Petit traité de l'art contemporain*, Paris, Le Seuil.
CAUQUELIN, Anne. (2003), *Petit traité du jardin ordinaire*, Paris, Payot
DEUTSCHE, Rosalyn, (1998), *Evictions, Art and Spatial Politics*, MIT Press.
DRUCKREY, Timothy, (2003), « Kontanimierte Enklaven », in *Springerin*, année IX, n° 4, pp. 6-7.
GRASSKAMP, Walter, (2000), *Unerwünschte Monumente*, München, Silke Schreiber Verlag.
GINTZ, Claude, (1992) « Vito Acconci, - L'Impossible art public », in : *Art Press*, février 1992, p. 12.
GUIHEUX, A. (2004), *La Ville qui fait signe*, Paris, Groupe Moniteur.
HERZBERG, Nathanael. *Quand l'art agit la cité*, Le Monde, 11 janvier 2006, pp.
LATOURE, Bruno, (2001), *L'Espoir de Pandore ; pour une vision réaliste des sciences*, Paris, La Découverte.
LATOURE, Bruno, (2004) *Politique de la nature*, Paris, La Découverte.
MASBOUNGI, Ariella, (sous la direction de), (2003), *Penser la ville par l'art contemporain*, Paris, Editions de la Villette.
MENGER, Pierre-Michel. (2002), *L'Artiste en tant que travailleur*, Paris, Seuil.
MÖNTMANN, Nina, (2002), *Kunst als sozialer Raum*, Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln.
PICON, Antoine. (2000), « Anxious Landscape, From Ruin to Rust » in *Grey Room 1*, Automne 2000, MIT Press, pp. 64-83.
URLBERGER, Andrea. (2004), « Janet Cardiff – Walk in my Footsteps », in *Les Carnets du paysage*, n°11, pp. 170-183.

Catalogues

- KUNSTPROJEKTE_RIEM, Public Art for a Munich District*, (2004), Vienne, New York, Springer
HIRSCHHORN, Thomas, (2005), *Musée Précaire Albinet Quartier du Landy, Aubervilliers, 2004*, Les Laboratoires d'Aubervilliers – Éditions Xavier Barral.
HIRSCHHORN, Thomas, (2000), *Jumbo Spoons and Big Cake*, The Art Institute of Chicago, World Airport, The Renaissance Society at the University of Chicago.
SKULPTUR. PROJEKTE IN MÜNSTER, catalogues de 1977, 1987 et 1997.

Résumé

L'art en espace public est à la fois omniprésent et en évolution permanente. Abandonnant progressivement l'objet fini pour des actions artistiques plus complexes et plus éphémères, le *Musée précaire Albinet*, 2004, de l'artiste suisse Thomas Hirschhorn montre les articulations qu'une œuvre est capable de déployer avec un contexte urbain, économique, social, tout en développant une réflexion artistique. Pourtant, l'art en espace public ne s'inscrit pas seulement dans des logiques artistiques, mais il est également confronté aux logiques des commanditaires, c'est-à-dire les attentes et les objectifs des pouvoirs publics, des urbanistes ou des institutions d'art qui rendent la réalisation de l'art en espace public possible. L'idée de « l'objet à risque » développé par Bruno Latour peut être utilisé comme une possibilité pour placer l'art en espace public dans une perspective différente que ces dynamismes antagonistes qui peuvent être vécus comme conflictuels.

Abstract

In public places, art is omnipresent and in permanent transformation.

It progressively changes from the shape of a finished object to more complex et more fleeting artistic action. The precarious Albinet museum (Musée précaire Albinet) by the Suisse artiste Thomas Hirschhorn shows the articulations that an art work can display within the urban, the economic and the social context, while at the same time expressing an artistic reflection. Though it should be noted, art in public places does not simply follow these artistic thoughts, it is also confronts the expectations of its partners, that is to say, the aims and the objectives of the public administration, the urbanises or art Institutions which make it possible to have art in public places.

The idea of « a risky object » by Bruno Latour could be used as a possibility to introduce art into a public place with a different perspective other than those antagonistic dynamics which can be perceived as confrontational.