

Publictionnaire

Dictionnaire encyclopédique et critique des Publics

Art public à l'ère démocratique

Christian Ruby

Référence électronique

Christian Ruby, Art public à l'ère démocratique. *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 02 juillet 2021. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/art-public-a-lere-democratique/>

Le Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics est un dictionnaire collaboratif en ligne sous la responsabilité du Centre de recherche sur les médiations (Crem, Université de Lorraine) ayant pour ambition de clarifier la terminologie et le profit heuristique des concepts relatifs à la notion de public et aux méthodes d'analyse des publics pour en proposer une cartographie critique et encyclopédique.

Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr>

Cette notice est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification 3.0 France. Pour voir une copie de cette licence, visitez <http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/3.0/fr/> ou écrivez à Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



Art public à l'ère démocratique

Dans la vie ordinaire, pressés par les contraintes sociales, les passantes et les passants se déplacent à côté ou autour des œuvres déposées dans les lieux « publics » sans leur accorder une attention particulière. En revanche, lorsque ce « public » prend le temps de la contemplation et de la réflexion, le caractère actif des œuvres lui saute aux yeux. Si, en plein air, les œuvres d'art « public » peuvent engager des rapports spécifiques avec ce public, c'est qu'elles procèdent d'un réseau de relations déterminé et connaissable. Ce réseau comprend : les décisions politiques et les engagements financiers de la « puissance publique », un certain souci du lieu de dépose dit aussi « public », une exaltation potentielle dans des cérémonies elles aussi « publiques », ainsi que des controverses sur les principes politiques et esthétiques à faire valoir dans l'espace « public ». L'art public peut alors prendre la forme d'un monument aux morts à des fins de commémoration, d'une statue consacrée à une gloire nationale ou municipale, d'une sculpture ludique et décorative, d'un travail de participation mêlant des habitantes et habitants en « co-créateurs », voire d'une performance ou d'une installation entraînant le public à se questionner et à questionner les instances décisionnaires.

À l'ère démocratique, le point cardinal de l'art public réside dans l'articulation entre ces différentes significations prises par le substantif ou l'adjectif « public ». En leur cœur se situent les exigences politiques autour du « vide » primordial fondateur de la démocratie – un vide positif, d'abord spirituel (ni domination par une transcendance ou un absolu, ni propriétaire de la charge confiée, ni éternité des textes des lois), mais aussi physique (une place devant les institutions afin d'y réunir le « peuple »), condition de possibilité de l'articulation de la pluralité (des citoyennes et citoyens, des opinions, des formes de gouvernement éventuelles) ainsi que de la rotation des personnels – et des finances publiques. Les exigences portent alors sur l'aménagement de ce vide grâce, pour partie, à la matérialisation d'images politiques à destination du public. Ces images sont destinées à fabriquer une certaine cohésion de la cité. Sous quelle que forme que ce soit, elles comblent momentanément ce vide, en occupant les esprits, en meublant des places choisies pour leur exposition, sous une confiance accordée à un (ou une) artiste lié par l'obligation juridique et morale de respecter un cahier des charges. Elles ont aussi le souci général de faire valoir une légitimation par le public et/ou le « peuple » au nom duquel l'opération se déroule. Juridiquement, de surcroît, l'art bénéficie de l'attribut « public » lorsqu'il est financé sur des fonds d'État. C'est de cet ensemble dont il est question ici.

Explorons donc les grands traits et les trois grandes phases (genèse, réforme, actualité) de l'histoire de l'art public à l'ère des démocraties modernes, à partir moins d'une liste rhapsodique et descriptive d'œuvres – celles dont nous citons les noms des artistes disposent d'un visuel correspondant sur l'Internet, avec titre et date de dépose –, que de l'axe suivant : qu'est-ce qui permet de parler d'un genre d'œuvre sous la catégorie « art public », par opposition à l'art de musée ? Quels principes sont énoncés afin de rendre légitime une œuvre projetée ou déposée sous ce chef, en suscitant la discussion au sein du public ? Quelles invocations de la chose publique se manifestent dans tel ou tel format de matérialisation d'un monde commun, quelle que soit finalement l'efficacité réelle ou supposée des propositions artistiques ?

Des débouonnages

Des débouonnages de statues publiques – celles du marchand d’esclaves Edward Colston (1636-1721 ; à Bristol en 2020), du combattant pour l’abolition de l’esclavage Victor Schœlcher (1804-1893 ; en Martinique en 2019), et quelques autres dont une statue de l’aventurier et homme d’affaires Cecil Rhodes (1853-1902 ; au Zimbabwe en 1980 ; en Afrique du Sud en 2015) –, outre l’attrait de la presse, des photographes et des commentateurs tirillés entre éloge et blâme d’actions qui portaient d’ailleurs moins sur les œuvres en tant que telles que sur les personnages figurés par elles, ont exacerbé les réflexions sur l’art public, son statut, ses modèles, ses légitimations civiles et politiques (Ruby, 2020 : 140 ; 2021). Ils ont ranimé l’attachement à de telles mises en place puisque, paradoxalement, des manifestants réclamaient souvent que l’on *substitue* d’autres œuvres à celles défaites et non qu’on les supprime. En référence à quoi, il devenait indispensable de s’inquiéter des significations différentes prêtées à l’espace public et à son vide primordial, à la conception de son histoire inscrite dans les œuvres qui en deviennent le manifeste, et à la diversité politique qu’il est possible ou non de consigner dans la figuration – tantôt comme représentation, tantôt comme allégorie ou métaphore, tantôt comme traits abstraits, voire ludiques – au sein des lieux publics.

Ces réflexions obligeaient également, ne serait-ce que pour les deux derniers siècles, à comprendre qu’entre les œuvres royales défaites par les Républiques successives, les vagues de destruction puissantes exigées par le régime de Vichy (contre les statues d’Arago (1786-1853), Raspail (1794-1878), Lamartine (1790-1869), Marat (1743-1793), etc., non seulement pour récupérer le bronze, mais par choix politique), les éliminations des œuvres en public issues du régime nazi (en Allemagne, par fait de guerre d’abord, puis par la loi), les effigies déchues de dictateurs (Saddam Hussein, 1937-2006), les échouages des innombrables statues de Karl Marx (1818-1883), Vladimir Lénine (1870-1924), Joseph Staline (1878-1953) dans des jardins municipaux en régime postsoviétique, et les statues abattues pour fait de racisme du modèle représenté, pour partie à l’occasion du mouvement Black Lives Matter (2019-2020), on ne parle pas de la même chose, comme on parle rarement des artistes qui ont conçu et réalisé ces œuvres et de la distance qui sépare une œuvre de représentation du personnage référé.

Dans le cadre de l’espace public européen, ce type de débouonnage a inspiré deux discours majeurs depuis le XIX^e siècle. Celui des défenseurs d’une doctrine revenant à admettre que songer à se défaire d’une œuvre peut porter atteinte à l’ordre symbolique établi. Celui qui réveille, pour ce même contexte, l’existence de discours destituants à l’égard d’œuvres en public et souligne que l’art public fait constamment l’objet de polémiques ou de requêtes en débouonnages. Par exemple, Victor Hugo (1802-1885) a peint « La colère du bronze » à l’encontre des œuvres qui lui déplaisaient parce que déposées par le gouvernement de l’empereur (*La Légende des siècles*, XXI, 1859) ; Paul Lafargue (1842-1911) a demandé qu’on abatte une statue de Hugo au moment même où il écrit un pamphlet contre lui, prenant pour occasion la panthéonisation de l’écrivain (1885) ; Ralph Waldo Emerson (1803-1882) a appelé, comme Jules Vallès (1832-1885) et Arthur Rimbaud (1854-1891), à la fin des idoles en public ; des Futuristes et des Surréalistes souhaitaient la destruction de ces statues publiques « restes d’un autre âge », tandis qu’ils accompagnaient des refus de la statuaire coloniale ; et Le Corbusier (1887-1965) affirmait qu’on devrait dynamiter nos vieilles statues, à l’époque où il élabore le plan Voisin (1922-1925). Prendre conscience de cette

confrontation sacré-désacralisation en la matière n'est pas superflu. Cela astreint à comprendre que la configuration matérielle de l'espace dans les lieux publics à l'ère démocratique, l'instrumentalisation ou l'esthétisation de ces lieux, le pacte des artistes et du pouvoir ainsi que, parfois, l'arraisonnement des œuvres, du partage du sensible, etc. sont bien toujours des sujets civiques sensibles, contraignant d'autant plus à préciser que l'on ne peut mettre sur le même plan les œuvres commandées par des régimes politiques différents ainsi que leurs modes de légitimation (par l'arbitraire du monarque ou du dictateur, par la nécessité de remplacer une imagerie par une autre, par la valorisation d'une vertu, etc.).

Le trait commun des références citées ci-dessus est le fait que l'art en public ne se réduit pas au geste de placer une œuvre dans les lieux publics. Au demeurant, s'il n'existe ni essence, ni modèle de l'œuvre d'art public, encore faut-il qu'il y ait en lui quelque chose de « public » (au sens juridique et politique du terme et qui relève de la publicité démocratique). Une œuvre ou un projet d'œuvre – qu'il s'agisse d'objet, d'attitude ou de performance –, *devient art public* lorsqu'elle est saisie par des institutions ou des associations qui la promeuvent dans les lieux publics, en les fictionnalisant afin d'engendrer une effectivité sociale, son insertion dans une perspective et des discussions civiques. C'est d'ailleurs ainsi qu'elle implique la cité entière, qu'elle est mémorisée et souvent retenue dans des romans, des films, des documentaires, des cartes postales qui deviennent des relais significatifs dans la publicité de l'œuvre à des fins qui la dépassent.

Il convient donc de distinguer les processus d'esthétisation du pouvoir par l'art (ou le « complexe de Néron » écrit Theodor W. Adorno (1958-2021 : 73), c'est-à-dire l'irruption autoritaire des œuvres du pouvoir en public, d'esthétisation de la politique selon les voies du fascisme (Benjamin, 1938-2000 : 269), d'une politique esthétisée sous forme de statuomanie du type III^e République (Agulhon, 1989) et de la politique esthétique civique (déployée depuis 1980 en France). Chacun de ces processus est conduit pour des raisons différentes, et vise des fins spécifiques (Ruby, 2000).

Ici, on ne parle cependant que de l'art public à l'ère démocratique, un art d'exposition qui s'inscrit dans des débats autour de l'absence d'absolus (encore une fois au sens de transcendances : ni Dieu, ni guide suprême) et de la laïcité, assume son rôle dans la conception fictionnelle de l'unité républicaine du corps politique, et se trouve, d'ailleurs, à ce titre, être devenu une sorte de pièce centrale dans les figurations de la République et dans la réalisation des politiques culturelles (Dubois, 1999 ; Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2021), la démocratisation de l'art, et la vie urbaine, tant municipale, régionale qu'étatique, depuis la déconcentration de l'État. Les projets font l'objet d'une codification dont les documents annuels publiés à l'instigation du Centre national des arts plastiques (Cnap, 2021) font foi.

Légitimation et fiction

En ce qui concerne l'ère moderne démocratique et républicaine – de l'âge des révolutions à nos jours, monarchies constitutionnelles mises à part –, nous n'avons cessé de piocher dans la presse de chaque époque, des discours publics et des ouvrages, des propos témoignant de débats et justifications portant sur la nécessaire ou contestable présence d'une figuration artistique (représentative ou non) dans des lieux et des espaces publics. Ces déclarations explicitent si et par quoi un gouvernement démocratique doit ou peut meubler le vide d'absolus et au nom de qui. Elles louent le rôle des images dans le renforcement de la

crédibilité d'un régime de gouvernement et le consensus politique, et se méfient de la situation inverse : la décomposition des puissantes identifications collectives.

À la genèse de l'art public de l'ère démocratique, cette mobilisation théorique – presque toujours complétée par des allusions historiques générales portant sur ces régimes de gouvernement, des références à l'histoire de l'art public dans la mesure où elle a ses marqueurs propres et ses séquences spécifiques entre le XIX^e siècle et nos jours (d'Alban Chambon [1847-1928], Auguste Rodin [1840-1917], Alexandre Falguière [1831-1900], Lazar Lissitzky [1890-1941] à Richard Serra, Daniel Buren...), à la sociologie puisque cette dernière a, dès le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, observé ce phénomène (Gabriel Tarde [1843-1904], Émile Durkheim [1858-1917], puis Maurice Halbwachs [1877-1945], par exemple), et à l'urbanisme (statut des places, des rues, du centre et de la périphérie) ?, cette mobilisation théorique, donc, relève systématiquement la manière dont l'art public peut organiser, grâce à des œuvres choisies et toujours disputées, des formes d'exercice public transformant à la fois les cadres de l'expérience sensible et la parole en rapport avec un espace public désacralisé où la subjectivité moderne s'est forgée, et les régimes de normalisation des lieux publics dans des régimes de gouvernement républicains qui se veulent soit uniformes (en somme « platoniciens » dans la version III^e République), soit différencialistes (cette fois « aristotéliens », dans la version V^e République post-1968), soit attelées aux droits culturels (depuis 2007) (Ruby, 2002 ; Zask, 2018).



Monument à Balzac par A. Rodin, Paris. Source : Christian Ruby.

Ces discours légitimants sont appelés à amoindrir ou dissoudre les controverses. En général, ils prennent la forme de fictions ? non de mensonges, mais de récits collectifs ? éducatifs. En examinant tant d'œuvres déposées (trop souvent par des sculpteurs masculins !) sur des places publiques, devant des mairies, des édifices gouvernementaux, des écoles, des gares, des parcs, le chercheur arrive vite à saisir, et plus facilement dans le cas de la statuaire classique, l'objectif esthétique consistant à faire adhérer les citoyennes et citoyens, par les sens, à l'idée que l'on peut ou doit s'élever au-dessus de la vie pratique grâce à des valeurs et des récits politiques imagés destinés à amplifier la destinée commune, ou ce qu'on appelle

souvent le « roman national » (des hommes, des blancs, des érections, une seule nation et une, etc.) (Schwarte, 2019). Ce qui est le propre de la fiction édifiante visant de surcroît une transmission ou une vocation mémorielle.

Cette inscription peut se reconnaître dans l'affirmation :

- de l'existence de ce vide primordial constitutif des démocraties sécularisées : vide d'absolu, vide à respecter afin d'assurer la possibilité d'un rassemblement du peuple décisionnaire ; vide permettant de poser le problème du changement ; et plus récemment, vide de la « société du vide » (société de consommation...) proclamée par quelques imprécateurs ;
- du rôle positif paradoxal des fictions publiques ou en public dans ce rapport au vide (le combler, le maîtriser, l'entretenir, le faire fructifier ?) et au consensus, si elles prônent émancipation (au sens des Lumières), édification et éducation ;
- de l'engagement de l'art public dans une conception de l'unité (tantôt uniforme, tantôt différencielle) et la territorialisation de la cité par le caractère sensible de sa présentation ;
- de l'assurance que les arts contribuent à une réappropriation sensible de l'espace public en tant qu'espace du commun, du civique, de l'altérité, soit à l'encontre de quelques privatisations des lieux publics, soit à l'encontre de ce qu'on appelle désormais l'individualisme des contemporains ;
- de l'existence d'exercices par lesquels un passant peut devenir spectateur d'une œuvre en y consacrant un certain temps, et par conséquent, se dote des moyens d'une formation artistique.

L'édification et la transmission

Les premiers principes de légitimation à l'ère démocratique ont fait l'objet de nombreux travaux. Ils sont premiers dans l'ordre chronologique, puisqu'engendrés par et à partir de la Révolution française, mais premiers aussi par leur influence jusqu'à nos jours. Ils instituent l'art public – une politique symbolique de l'édification et de la transmission uniforme imposée à tous – en « instrument de la liberté », pour reprendre la formule d'Édouard Pommier (1925-2018 ; 1991 : 109), évoquant les décisions prises durant la Révolution française, déploient dans les commandes officielles le programme patriotique qui mue les arts en facteurs de cohésion sociale ou de réconciliation. Ils prônent la splendeur de l'art de la République, célèbrent le « peuple » et la transmission mémorielle contre « l'art fanatique et oublieux des rois ».

La II^e République (1848-1851) proroge ces principes. Elle invente la dénomination désormais générale d'« art public », en considération des œuvres de Paul Chenavard (1807-1895) et de David d'Angers (1788-1856), lesquels se proposent d'incarner la République sous une forme visible pour tous. C'est à ce contexte que sont dus tant de dessins de la liberté sous les traits d'une femme vêtue à l'antique, debout, tenant de la main droite une pique surmontée du bonnet phrygien. Mais aussi des discussions formelles : la République ne devrait-elle pas être assise afin d'évoquer la stabilité ? Quels sont les symboles de concorde civique ? Comment investir des éléments de morale républicaine dans l'art public ?

Mais c'est la III^e République (1870-1940) qui renforce cette ligne principielle en l'imposant à la statuaire, dans le processus dit de « statuomanie » (Aguilhon, 1979). Concrètement, soutenus par des Charles Renouvier (1815-1903) et Jean-Marie Guyau (1854-1888), pour nous en tenir à ces deux noms, les principes de l'art public sont ancrés dans l'idée d'une éducation par l'art. Ils ne se contentent plus de valoriser les formes rompant avec celles de

l'Ancien Régime, ils légitiment la nécessité de concevoir et mettre en public une nouvelle image de l'unité-uniformité de la nation (du peuple en ses villes et/ou ses capitales), une foi dans les nouvelles valeurs politiques et sociales républicaines, articulées d'ailleurs à une foi historique (le progrès).

Ils promeuvent la statuaire parce que représentative, représentation-illustration dont ils font le critère d'une compréhension par « le peuple », en se masquant le travail d'imposition des codes et du goût qui a été et est nécessaire pour obtenir cet effet, et qu'ils combent par le poids de l'aura conférée aux œuvres symboliques. Le symbolique prend la forme d'une limite qui enjoint à la passante et au passant le respect de l'ordre, la haine de l'ennemi, etc. Ces principes requièrent qu'on attribue l'initiative de l'art public au pouvoir (garant d'universalité), affecté alors à astreindre les artistes à l'exaltation des partages sociaux en vigueur (homme/animal, homme/femme, grand homme/masse, guerre/paix, etc.), de partages de l'espace urbain (centre/périphérie), et à énoncer quel doit être le monde, la cité et surtout le « peuple » en le découpant de la population, donc en le fictionnalisant.

Ces principes arborent les traits combinés suivants :

- amplifier une philosophie politique républicaine figurée, susceptible de contrer l'occupation religieuse de l'espace public, exaltant le peuple fondateur et ses vertus civiques (mais un peuple blanc, colonialiste et sur fond d'une certaine anthropologie : homme/animal, « races », etc.) ; elle doit répondre exactement au problème de la religion civile requise afin de forger la cohésion sociale par des incarnations que les institutions n'arrivent pas toujours à rendre crédibles ;
- affirmer le principe selon lequel chacun et chacune a droit à une appréhension ou à une formation sensibles, à l'égard des arts et de la culture ; laquelle, pour être égale pour toutes et tous, doit s'ancrer dans une pensée et une pratique empiristes d'une nature humaine sensible, visant les arts en public à partir de la *langue universelle des signes*, qu'elle se diffuse par l'école, dans les musées ou dans les fêtes républicaines déployées dans des situations publiques théâtrales ;
- valoriser des objets à effet extra-esthétique, des figures emblématiques, verticales, obligeant à hausser le regard et à sentir le poids de l'autorité, d'entités abstraites (vertu, fortune, grands hommes, humanisme), impliquant que le spectateur se place en face de l'œuvre, et conjugue l'art à la première personne : il pose le regard sur l'œuvre (comme dans le système de la perspective).

La statuomanie a produit en France une alliance républicaine entre une théorie de la représentation des valeurs, la fabrication d'une attitude spectatorielle voulue d'identification et la production d'un effet symbolique de catharsis, d'élévation morale, quoiqu'avec possibilité de censure des projets soumis par les artistes dès lors qu'ils ne coïncident pas avec la fiction en cours. Et une certaine saturation de lieux « sacrés », rituels et esthétisations.

De la transmission à la participation

Cette conception ne se trouve pas mise en question uniquement de nos jours. Elle le fut constamment au cours de son expansion, autant au niveau de la succession des gouvernements qu'au niveau des artistes, voire au niveau de municipalités qui ont bravé l'État et l'opinion en plaçant des œuvres critiques en public (monuments aux réfractaires, célébrations d'opposants, etc.). Des poètes se sont élevés contre elle parce qu'elle arraisonne les œuvres (Charles Baudelaire, 1821-1867), des romanciers la dénoncent parce qu'elle

conditionne les citoyennes et citoyens (Jules Vallès, 1832-1885). Le philosophe John Dewey (1852-1959 ; 1934 : 203) ne cesse de se plaindre de « la trivialité esthétique de nombre de nos édifices et des statues municipales », n’y trouvant que « monotonie et répétition des formes », ce qui visant les États-Unis pourrait valoir pour la France. Cette conception finit d’ailleurs par nuire aux vellétés de réformes politiques par sa réification autant qu’aux projets d’artistes modernes qui, accompagnés par le Front populaire (1936-1938) et les mouvements artistiques d’avant-garde durant le XX^e siècle, puis par le ministre de la Culture André Malraux (1901-1976) voulant diffuser l’art moderne (Jean Dubuffet [1901-1985], André Lurçat [1894-1970], Yaacov Agam...) souhaitent démocratiser la culture artistique. En témoignent de violentes querelles. Par exemple, l’aventure du *Balzac* (1891-1897) de A. Rodin si peu académique qu’il a subi de nombreux déplacements, ou celle du *Prométhée* (1937-1938) de Jacques Lipchitz (1891-1973), un Prométhée libérateur des humains, étranglant l’aigle, déposé sans socle (donc à hauteur d’humain selon la leçon de A. Rodin pour les *Bourgeois de Calais*) dans un lieu public, et couronné d’un bonnet phrygien, sous le Front populaire. Cette œuvre finira enlevée.



Le Bel costumé par J. Dubuffet,
Paris. Source : Christian Ruby.

Mais c’est surtout à partir de 1960, puis définitivement de 1981 – césure qui d’ailleurs prend du temps et n’est pas uniforme –, à la conjonction de mutations politiques (la fin des pressions de l’Après-guerre, l’arrivée de François Mitterrand [1916-1996] à la présidence de la République, la fin de la guerre froide, les discussions sur le pluralisme démocratique), artistiques (l’art moderne de présentation et l’art contemporain élargi), urbaines (la décentralisation et les villes ouvertes à l’art), et sociales (notamment le constat selon lequel le travail n’est plus le cœur de tout lien social), que les principes de référence sont réformés radicalement. Si l’art public demeure une ligne politico-culturelle active, elle n’est plus unifiée, ne serait-ce que parce que, du point de vue des formes artistiques, dépassant les mœurs anciennes qui ont fait des statues sa pierre de touche sous couvert du roman national, l’art public s’est élargi à l’art dans l’espace public, l’art urbain, l’art participatif, l’art *et* la ville, le street art, et se trouve soutenu par d’autres fictions : le lien social, le vivre ensemble,

la vie urbaine, etc. En somme, comme le note dans l'ouvrage *Art public* le critique féru d'art public Benjamin Buchloh (1992 : 30) : « Il est très important de reconnaître que dans les années 1960, et surtout à la fin des années 1960, toute naïveté en ce qui concerne l'interaction entre sculpture et un ou des publics, ou bien encore avec l'espace public, est rejetée ».

Ce qui, par le biais de ces modifications, prend le nom de « commande publique » se trouve en butte à de nouvelles disputes assez vives. Elles sont gouvernées soit par des héritiers d'une figuration en statuaire uniforme d'une unité civique prétendument homogène, la fiction du roman national ; soit par des détracteurs de la fonction de l'image publique influencés par les théoriciens de la critique de la culture et leur refus des fictions publiques ; auxquels répliquent les penseurs d'une conception politique plus labile et ouverte de la démocratie au travers de politiques culturelles prônant la démocratie culturelle plutôt que la démocratisation de la culture.

L'enjeu ? La nécessité ou non de prolonger la religion civile héritée dans de nouveaux codes culturels. Si une telle religion doit être maintenue, elle ne peut plus procéder par des incarnations et des identifications décrédibilisées, ou par des fictions nationales que les artistes ne cultivent plus. Les projets d'œuvre d'art public renoncent alors largement à la transmission et à fabriquer des émotions à partir de modèles historiques et politiques cathartiques. Ils se défont aussi de la représentation du corps, du piédestal et de l'aura : « Une partie importante de la production artistique des trois ou quatre dernières décennies a consisté à déposséder l'œuvre d'art de son aura », écrit Michel Gauthier (2003 : 159).



Arc de 115,5 degré par B. Venet, Nice. Source : Christian Ruby.

Les artistes (désormais masculins et féminins, quoiqu'encore sans parité complète) proposent des œuvres abstraites de toute allusion référentielle immédiate (Bernar Venet, Jean-Pierre Raynaud, Franck Scurti). Ces œuvres sont entrées dans le dénuement et la fragmentation (Daniel Buren, Fabrice Hyber) des parcours (Jan Dibbets et le Méridien de Paris, ou parfois

des parcours organisés autour de plusieurs artistes : le Voyage à Nantes, la confluence du Rhône et de la Saône, etc.), des pratiques sociales (Jochen Gerz, par exemple, contre la pauvreté, contre le racisme...) investissant l'espace créé par la désintégration de la statue comme emblème de l'État idéal – il en reste néanmoins (hommage à Jean-Paul Sartre [1905-1980], au capitaine Dreyfus [1859-1935]...) –, des performances, des installations, des œuvres participatives. Elles ont pour contrepartie une éducation esthétique à remanier devant cet appel à de nouvelles attitudes à l'égard de l'objet d'art, des codes nouveaux et des activités à déployer. Y aident la formation de médiatrices et médiateurs culturels.



Hommage à Arago par J. Dibbets, Paris. Source : Christian Ruby.

Soutenant cet art public qui se fait animateur des espaces, ordonnant une autre posture des spectateurs (son corps est réinvesti non comme représentation, mais comme exercice : déambuler, tourner, jeter...), les nouvelles légitimations s'organisent dans le pressentiment de fins à surmonter (fin des idéologies, fin des classes sociales, fin de l'art, fin de la représentation, ce code général de l'art d'exposition). Ce qui se discute tient à la suggestion d'avoir à surmonter l'ère des épuisements, en visant à maintenir coûte que coûte du « lien » entre citoyennes et citoyens, fût-ce de manière éclectique afin de viser plus de monde, et en déplaçant l'art public hors de son domaine et de ses lieux habituels, puisque « l'art contemporain... introduit du jeu dans le système des évidences sensibles » (Alliez, 2003 : 300).



Le Rêve de Sarkis par Sarkis, Sélestat. Source : Christian Ruby.

Le changement du regard des citoyennes et des citoyens, parfois des habitantes et des habitants, sur la cité (revendication du pluralisme), l'espace public (interrogations sur les dominations par les élites), la ville (critique de l'aménagement de l'Après-guerre et du logement social en déshérence, du pavillonnaire proliférant), est encouragé par le ministère de la Culture, aux destinées duquel préside Jack Lang. Ce dernier promeut à la fois des œuvres qui déconstruisent entièrement les catégories perceptuelles du cadre institutionnel (Hans Haacke, Richard Serra...), des œuvres qui dissolvent les formes héritées (et pour partie les hiérarchies habituelles entre haute culture et culture populaire : les Malassis, Gérard Collin Thiébaut, Sarkis...), des œuvres qui exaltent les seules qualités sculpturales (matière, échelle, position, site ou subversion du site : Lawrence Weiner, Dan Graham...) et se polarisent sur le champ spatial qui constitue désormais la seule certitude des expériences des citoyennes et des citoyens, sur des formes ouvertes qui ne délimitent pas un territoire, mais organisent le territoire existant (Aurélie Nemours, Michel Goulet...).



Les Confidents par M. Goulet, Paris. Source : Christian Ruby.

Les légitimations se fragmentent elles-mêmes en :

- une théorie de la démocratisation de l'art par l'art public prolongée (dans la lignée de A. Malraux), une théorie du « grand art » public accessible au plus grand nombre, un grand art destiné à « *Aller à la rencontre* » de la population qui n'a pas accès aux œuvres ; telle est, selon Jean Blaise, son président, la « *grande aventure* » de la Mission nationale pour l'art et la culture dans l'espace public (Mnacep), confirmée par un commentaire de Jacques Rigaud (1932-2012 ; 1996 : 50) : « Le but de la politique culturelle est d'accomplir la République, au sens le plus élevé du terme, c'est-à-dire de donner à chacun, par un accès réellement égal aux œuvres de l'esprit, la possibilité de se former une conscience citoyenne dans sa plénitude » ;
- une théorie critique des discours qu'inquiètent trop peu les publics « empêchés », « éloignés », tels qu'ils sont déterminés par la sociologie de l'époque (représentée essentiellement par Pierre Bourdieu [1930-2002], en renouvellement de l'ancienne théorie – quoique rectifiée ensuite – des « non-publics » héritée d'un Francis Jeanson [1922-2009 ; 1972] soutenant Jean Vilar [1912-1971]) ;
- une théorie qui valorise le rapport non modélisé à des œuvres installées dans des lieux sans destination, déployant la notion de participation du public, traité alors fictionnellement comme « co-créateur » des œuvres, croyant ainsi réaliser le « commun » au lieu de se contenter de le célébrer.

Les enjeux de l'art et la ville

Ces principes sont derechef recadrés au cours d'une troisième phase caractérisée par des fluctuations des politiques culturelles post-Lang orientées désormais vers la « démocratie culturelle » (valorisée autant en France que dans le monde par l'Unesco, dès 1982) et les droits culturels énoncés à partir de 2007 (*Déclaration de Fribourg*), ainsi que par des exigences des personnels politiques qui prétendent se servir de l'art public élargi, sans modèle unique et privilégié, afin de combler les déficits politiques qu'ils ont creusés (la volonté de budgétiser de l'art public intervient souvent dans les professions de foi électorales, à partir de 1990). Ils survalorisent la doctrine de la participation en art, en lui déléguant un impact qu'ils espèrent positif sur le commun ou plutôt le consensus, impact qu'ils ne peuvent plus obtenir. Les nouveaux principes de l'art public entrent simultanément dans la formation des médiatrices et médiateurs culturels, et dans les trois piliers de l'Éducation artistique et culturelle (EAC) : rencontres avec des artistes, découverte d'œuvres, pratique d'un art, puisque les arts présentés par les artistes contemporains rejettent la référentialité, veulent être présents dans le déroulement des processus, et font de l'acte de création une œuvre en public. Ces principes, enfin, se glissent aussi dans des cycles de formation universitaire encouragés par le Conservatoire national des arts et métiers (master spécialisé en art public, ou en médiation culturelle autour de l'art public, inscription de l'art public dans les formations de l'Inseac [Institut national supérieur de l'éducation artistique et culturelle], etc.).

Un aspect demeure : afin que l'art public ne se réduise pas à la mise en public arbitraire d'œuvres d'artistes qui veulent uniquement se faire connaître, puisqu'une œuvre *en public* n'est pas *publique* en son principe, il n'est guère possible de surseoir aux légitimations, fût-ce en revendiquant un éclectisme. Ce dernier va de la promotion d'œuvres dites d'intervention, suscitant des événements en public, à celle d'œuvres dites participatives, croyant en l'immédiateté de leurs effets et s'installant dans les zones de loisirs et de

consommation, et à la promotion d'un axe de travail collectif qui s'articulerait plus précisément à l'action réciproque de l'art et de la ville.

Ce thème « Art *et* Ville » poursuit la tâche de la critique de l'esthétisation de l'espace public, en dépassant la théorie de Walter Benjamin (1892-1940) sur une sensibilité moderne au choc et au rythme du cinéma, parce que les techniciennes/techniciens et ingénieures/ingénieurs de l'électronique ont inventé les techniques nouvelles d'immersion sonore et visuelle. En effet, depuis ces inventions, il suffit d'observer les différentes festivités publiques, les villes elles-mêmes sont transformées en immenses piscines acoustiques et visuelles d'émotions sous prétexte d'art public élargi. C'est comme si la ville était devenue un stade de foot géant projeté au niveau de la culture de masse.

« Art *et* Ville » articule aussi une pensée des impasses de la démocratie représentative à la capacité des œuvres contemporaines à constituer l'espace et les lieux publics, plutôt qu'à se contenter de prendre le « public » pour un cadre qui préexisterait et qu'il faudrait se satisfaire de remplir. Il valorise ainsi l'art qui « fait espace » ou public, sans doute ce qu'on appelle « l'art vivant », pour lequel l'exécution publique est plus importante que le produit fini à déposer ; ainsi que les artistes qui veulent travailler avec ceux qui font la ville (habitantes et habitants) et les acteurs des territoires (urbanistes, professionnels du terrain, politiques...).

Enfin, ce thème tente de légitimer des œuvres susceptibles de critiquer les fictions publiques et d'interroger la société contemporaine, dite « liquide », « individualiste », « postmoderne » par :

- une perspective du « bien commun » (évoquée derechef à propos des déboulonnages), presque de la restauration, par fait de dépolitisation, de l'espace public commun alors qu'il a été abandonné (il a perdu tout signe de reconnaissance, depuis que la statuaire et les gouvernements sont décrédibilisés), laquelle cependant n'est pas entièrement assurée car le spectacle du bien commun n'est pas toujours démocratique et il n'est pas certain que la démocratie doive se donner en spectacle, même si la République donne des spectacles ;
- une doctrine du « vivre ensemble » (la formule a été conçue en 1930 par L. Lissitzki) et de la reviviscence d'un art public relationnel, assurant une fonction de lien social dans la *ville* contemporaine face à un politique défaillant. L'art public aurait dans le même temps à relancer la création des artistes vivants en les faisant participer à l'amélioration du cadre de vie ;
- une « religion » (civile) de la fête collective artistique, favorisant le lien social, par des animations urbaines, un art public ludique ou décoratif ;
- des œuvres marquées par les soucis du temps : écologie – les artistes Olafur Eliasson (blocs de glace sculptés place du Panthéon) et Mickael Pinsky (nettoyage du canal de l'Ourq) œuvrent à l'occasion de la COP21 (Conférence des parties, 2015 à Paris) –, interculturalité et droits culturels – Pascale Marthine Tayou célèbre la pluralité des cultures au cœur de Paris –, etc.



Les Poings d'eau par P. M. Tayou, Paris. Source : Christian Ruby.

Tandis que, d'une manière ou d'une autre, ces nouvelles légitimations se répandent, il reste des artistes qui rebondissent de plus belle sur ces questions et refusent de prendre *toute* intervention, *toute* participation ou *toute* performance, si « populaires » soient-elles, pour des gestes *positifs*. Ils construisent leurs positions sur :

- la reprise de celle de W. Benjamin reprochant aux œuvres d'art public de diffuser une expérience spatio-temporelle sans expérience collective simultanée, puisée dans son article « Expérience et pauvreté » (1933) pourtant consacré à tout autre chose : l'impact de la mort industrielle de la Première Guerre mondiale sur la transmission (devenue impossible) ;
- la relecture des développements du Situationnisme et notamment des ouvrages de Guy Debord (1931-1994), réactivés par les artistes de *Reclaim the street* ou du groupe *Stalker*, le laboratoire d'art urbain créé en 1995 à Rome, autour de l'art et de la vie : « L'art doit investir les espaces de la ville ». Cette capacité d'investissement par « contamination » provocatrice et interrogative est alors éphémère, virulente : « Agir, déclencher, se retirer » ;
- la critique sociologique : en reconnaissant que l'apparente neutralité des mouvements en public, relatifs aux œuvres de culture et d'art, repose en réalité sur de nombreuses diffractions et notamment des manières de faire corps en public et corps public différentes (Jeudy, 2006 : 10), tout en approuvant un art contemporain qui a réussi à s'emparer, dans l'art public, de tous les sujets en sapant la timidité moraliste, et en déclassant les frontières entre les sujets ou entre les matières, entre « haute » et « basse » culture à la manière des travaux de l'artiste Thomas Hirschhorn ou de l'affirmation de la citoyenneté (Nicolas Milhé) ;
- une pensée pragmatique, telle que la déploie, par exemple, Joëlle Zask (2013 : 57), en valorisant la pensée de J. Dewey, « Learning by making » ;
- et, ce qui nous renvoie au début de cette notice, par la critique décoloniale et sociale des œuvres déjà établies dans les lieux publics, voire des œuvres à y établir comme le propose l'artiste Kader Attia à propos des migrants, ou Krzysztof Wodiczko à propos de l'abolition de l'esclavage.

Ces positions les encouragent à travailler dans le cadre de l'art public à partir d'œuvres qui ne sont plus constituées d'objets, de procédures sensibles ou de critiques sociales, mais se présentent comme des scènes d'indétermination proposées au public, à charge pour lui de s'en emparer et d'y inventer des attitudes ou des relations sociales.



Respublica par N. Milhé, Bordeaux. Source : Christian Ruby.

En somme, et pour conclure cette rubrique, si beaucoup croient encore que l'art public est placé en public par hasard ou en dehors de tout processus de décision et/ou de légitimation, les éléments mis ici en avant démentent une telle croyance. Le devenir art public d'une œuvre d'art, à l'ère démocratique, renvoie à des conditions précises, doublées constamment de discours légitimant, au nom des citoyennes et des citoyens ou au nom d'une action nécessaire à leur adresse. Les légitimations détaillées ci-dessus montrent que les discours qui les diffusent se focalisent à chaque fois différemment sur le rapport régime de gouvernement/art, à partir de « politiques culturelles ». Pour esquisser un bref repérage, certaines défendent les œuvres qui veulent dessiner un monde commun heureux et consensuel par-delà les diffractions sociales, d'autres un monde à faire au futur après la dissolution des diffractions, d'autres encore une humanité à venir, voire une communauté de dialogue à instaurer, d'autres enfin des œuvres à invention afin de solliciter le public, des œuvres destinées à tromper l'ennui des populations sous format ludique ou décoratif, à susciter un enthousiasme, ou plus récemment, à créer des lieux de rassemblement, participer à la démocratie culturelle, donner de nouvelles images du corps politique, quand ce n'est pas *a contrario* pour certaines propositions, troubler l'ordre public.

Bibliographie

Adorno T. W., 2021, *Esthétique 1958-59*, texte édité par E. Ortland, trad. de l'allemand par A. Birnbaum et M. Métayer, Paris, Klincksieck.

Agulhon M., 1979, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion.

Agulhon M., 1989, *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion.

Alliez É., 2003, « Réécrire la postmodernité », pp. 258, in : *Trésors Publics : 20 ans de création dans les Fonds régionaux d'art contemporain*

, Paris, Flammarion.

Benjamin W., 1938, *L'Œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*, trad. de l'allemand par F. Joly, Paris, Gallimard, 2000.

Buchloh Benjamin, 1992, « Sculpture sans public », in : *Art et espace publics*, Givors, OMAC Maison du Rhône.

Centre National des Arts Plastiques, *Guide pratique du 1 % artistique et de la commande publique 2021*. En ligne : [GUIDECPA_CNAP_WEB.pdf](#).

Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2021, *Faire Cité. Du partage des chefs-d'œuvre à la garantie des droits culturels, Ruptures et continuité dans la politique culturelle française*, Genouilleux, Éd. La Passe du Vent.

Dewey J., 1934, *L'Art comme expérience*, trad. de l'anglais (États-Unis) par J.-P. Cometti, Paris, Publications de l'université de Pau/Éd. Farrago, 2005.

Dubois V., 1999, *La Politique culturelle, Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin.

Gauthier M., 2003, « De l'iconoclasme pictural », pp. 146, in : *Trésors Publics : 20 ans de création dans les Fonds régionaux d'art contemporain*, Paris, Flammarion.

Judy H.-P., 2006, *La Culture en trompe-l'œil*, Bruxelles, Éd. La Lettre volée.

Pommier É., 1991, *L'Art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard.

Rigaud J., 1996, *Pour une refondation de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française.

Ruby C., 2000, *L'État esthétique, Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*, Bruxelles, Castells-Labor.

Ruby C., 2002, « L'Art public dans la ville », *EspacesTemps (Les Cahiers)*, pp. 78-79.

Ruby C., 2020, « Au risque des arts contemporains », *Raison présente*, 216, pp. 140-144.

Ruby C., 2021, *Circumnavigation en art public à l'ère démocratique*, Lyon, Éd. Les Naufragés éphémères.

Schwarte L., 2009, *Philosophie de l'architecture*, trad. de l'allemand par O. Mannoni, Paris, Éd. La Découverte, 2019.

Zask J., 2013, *Outdoor Art, La sculpture et ses lieux*, Paris, Éd. Les Empêcheurs de penser en rond/Éd. La Découverte.

Zask J., 2018, *Quand la place devient publique*, Lormont, Éd. Le Bord de l'eau.