

Un art dans la ville

- 1) Ceci est une ville
- 2) Tensions
- 3) Urbanité
- 4) Espaces publics et leur esthétisation
- 5) Le lieu, le contexte, l'in situ
- 6) Investir la rue

1) Ceci est une ville

La ville est l'articulation d'un territoire physique (l'*Urbs* romaine) et d'une communauté de citoyens (la *civitas*). Mais une telle acception ne saurait rendre compte de l'imaginaire. Souvenons-nous le clivage biblique entre Babylone, ville de corruption, de perte, de démesure, et la *Jérusalem Céleste* – la ville sainte - des récits (et des peintres), son contrepoint transcendant...L'image de la ville ne cesse en effet d'osciller entre ces deux pôles : corruption d'un côté (chaos), éducation des masses de l'autre, aliénation ou édification, rédemption, espace de solitude ou lieu de rencontres toujours possibles. Les villes d'aujourd'hui sont multiethniques (les habitants parfois déracinés, migrants, etc.), plusieurs cultures et groupes sociaux cohabitent sans forcément s'intégrer ou même se voir. Quels sont alors, pour l'architecte, l'urbaniste, les éléments à prendre en compte pour que ces phénomènes de reconnaissance et d'identification aient lieu ? (Patrick Bouchain) Les artistes, quant à eux, ont, entre autres choses, pour fonction de *montrer* ces complexités et ces tensions

La référence, le modèle, en ce domaine, reste Baudelaire ; pour le poète, la ville est bien pécheresse *et* salvatrice. Et c'est alors Paris qui incarne *la* ville, celle de la foule dans laquelle on s'égarer. On retrouvera cette idée avec la notion de *passages* chez Benjamin ou de *labyrinthes* chez André Breton (*Nadja*)...ce jusqu'à l'Internationale Situationniste, les nouveaux « chiffonniers » peut-être... (// A. Compagnon, *Les Chiffonniers de Paris*).

Aujourd'hui, au cœur de la ville, difficile d'imaginer le « flâneur herboriser sur le bitume » (Benjamin), le promeneur, l'errant (même si Francis Alÿs, Orozco, Laboratoire Stalker...¹). L'artiste ne peut en tout cas plus endosser la posture héroïque du romantique, du populisme « fantastique social » d'un Mac Orlan voire d'un Prévert ; on ne peut plus non plus adopter l'enthousiasme moderniste (rationnaliste, fonctionnaliste, constructiviste de Vertov ou Moholy-Nagy) s'extasiant devant la beauté technologique de *Grosstadt*, la cité de *Metropolis* (1927), son utopie de progrès et de productivité...On ne peut plus suivre l'idéologie humaniste de Doisneau ou de Willy Ronis mettant en images...l'espace de convivialité que

¹ Lire à ce sujet Thierry Davila « *Marcher, créer* », 2002, éd. du Regard.

serait la ville, le quartier où « fraterniseraient les hommes », ces villes, encore mêlées de campagnes, et leur pittoresque « p'tit coin d'rue ».

On serait plutôt, aujourd'hui, à « l'âge des flux ».

Entre 1978 et 1986, l'artiste photographe **Stuart Brisley** enregistra un unique sujet : une rue banale de Londres (*Georgiana Street*). « J'ai décidé - dit-il - de braquer chaque jour mon appareil photo sur diverses choses qui avaient échoué là, d'une manière ou d'une autre [...] La rue est la fois « toilettes, chambre à coucher, dépôt d'ordures, cour de récréation, boudoir, champ de bataille et asile d'aliénés ». Et Brisley conclut : « certaines de ces choses étaient des humains ». Nous verrons tout à l'heure quelques œuvres de Mathieu Pernot.

2) Tensions

Peut-être la ville du XXe et du XXIe siècle peut-elle se définir comme « en crise » (« amie des arts »)...mais cette « crise » - s'il y a - n'est pas née au XXe. Le propre de la ville moderne est d'être « en crise ». Des écrits tels *les Embarras de Paris* de Boileau (126 vers - 1666), *Travail* d'Émile Zola (1901), témoignent déjà au XVIIe, XIXe siècles de problèmes engendrés par la croissance urbaine. Paris, une ville impossible à vivre !

Mais c'est surtout, bien évidemment, avec la révolution industrielle du XIXe siècle que cette crise se manifeste plus sensiblement du fait de déséquilibres provenant de l'explosion démographique et de l'apparition du capitalisme. Parmi les conséquences de ce dynamisme mal maîtrisé, on peut évoquer l'engorgement du trafic, l'état de délabrement de certains quartiers, la misère d'une partie de la population, un état sanitaire préoccupant favorisant les maladies, conséquences d'une urbanisation anarchique et d'une réglementation quasi inexistante (« Vive Haussmann! »)

Certes, ces dysfonctionnements ont constitué, on l'a dit, une source d'inspiration artistique ; le thème de la misère dans les grandes villes est évoqué aussi bien par Hugo, Zola, Dickens...et si les impressionnistes donnent une image plutôt optimiste de la ville, d'autres peintres ou graveurs ou photographes - Atget, Charles Marville -, se font les témoins de cette angoisse.

En termes de *représentation*, on sait que la « crise de la ville » a été largement décrite par le cinéma : *Mon Oncle* ou *Trafic* de Jacques Tati, *Désert rouge* d'Antonioni, *Taxi Driver* de Martin Scorsese, *Murs murs* d'Agnès Varda, *Alice dans les villes* de Wim Wenders, jusqu'à *Detroit* (2017, sur les émeutes de 1967) de Kathryn Bigelow, mais aussi au travers de chorégraphies (Pina Bausch), du théâtre (Koltès), de la musique (*West Side Story* ou *City Life* de Steve Reich).

Le chaos urbain est bien sûr mis en scène par les artistes plasticiens, sous le haut parrainage de Marcel Duchamp, l'homme qui est allé voir dans les poubelles² de l'histoire de l'art et qui a

² Ce qui renvoie à l'ouvrage de Nicolas Bourriaud « *L'Exforme* », PUF, 2017.

fait de l'objet, « l'objet du siècle » pour reprendre le titre de l'ouvrage de G. Wajzman³ : l'hyperréaliste américain Richard Estes donne la vision de villes sans vie, sans joie, vides de tout corps social, George Segal désigne la misère (Un clochard regarde un ivrogne à ses pieds), les Nouveaux réalistes Arman ou Tony Cragg emploient des matériaux stéréotypés ou les déchets et rebuts de nos cités, Wolf Vostell évoque, par ses mises sous chapes bétonnées, un futur apocalyptique, Takis, avec ses « signaux », rappelle que la ville, masse mouvante d'informations et de signes, tente de contrôler les flux sans toutefois y parvenir...

Ce qui souvent ressort de ces témoignages d'artistes c'est la misère des exclus de la prospérité, relégués et entassés dans des quartiers insalubres où logements et usines sont étroitement imbriqués. On perçoit l'actualité du propos. Avec aujourd'hui quelques SDF, exilés, et la déshumanisation, en plus.

Ainsi les artistes contemporains usent-ils de gestes renouvelés :

- *la prolifération* ; la rue devient un « champ de bataille » ; on assiste au développement incontrôlé de la cité. On perçoit cela très bien dans les photographies de **Dionisio Gonzalez** par exemple ; l'artiste surajoute sur des images de favelas brésiliennes, des éléments d'architectures contemporaines récupérées ici et là. Cela donne un sentiment profond de malaise, évoquant à la fois le « projet d'architecte » et le chaos informel. Dans sa série « *Spontaneous Random* », le photographe plasticien, **Andi Zimmermann**, montre l'espace urbain comme un lego géant ; la ville est totalement globalisée, acculturée. L'effet est renforcé par le point de vue (plongée accélérée) et le cadrage (qui donne - par la bichromie également - un aspect *all over*).

- *la catastrophe* ; la surpopulation, les problèmes raciaux, les ghettos, la criminalité, le terrorisme nourrissent nos angoisses et nos fantasmes. Cet aspect devient le matériau des artistes. Par exemple, **Hema Upadhyay**, une artiste indienne installée à Bombay, a scrupuleusement reproduit, sous forme d'installation en fibre de verre, métal, aluminium, de déchets, de fragments de carcasses de voitures..., le plus grand bidonville d'Inde (*Dream a Wish, Wish a Dream*, 2006). On peut aller plus loin : les frères **Jake et Dinos Chapman** ont réalisé, en 2001, une œuvre intitulée *Arbeit McFries*, télescopant Auschwitz et McDo.

- *le détournement* ; les icônes de l'architecture mondiale sont sur le gril ; les artistes répondent par une dénonciation du consumérisme, de la marchandisation. Souvent leur arme est le rire, l'humour, la parodie... On pense bien sûr à **Alain Bublex** ; dans *Plan Voisin de Paris*, par exemple, les architectures sont remplacées par des volumes qui sont autant de boîtes publicitaires ; quant à **Mounir Fatmi**, il a pu représenter la silhouette de Manhattan, dans son œuvre *Skyline* (2007-2008), entièrement constituée de cassettes VHS dont les bandes ont été déroulées.

Vik Muniz tente plutôt de « sublimer » le déchet, de le rendre « esthétique » ; il a aussi une démarche rédemptrice, apaisante, que les années 60, plus « incisives », ne connaissaient pas.

³ Gérard Wajzman fait du « vide » l'objet du siècle ; il travaille, néanmoins, dans son ouvrage, la question du ready-made.

Vik Muniz est né dans une famille pauvre de Sao Paulo – cela a son importance - ; après quelques péripéties, il arrive à New-York et débute sa carrière de sculpteur à la fin des années quatre-vingt. Il se fait internationalement connaître en 1997 par sa série *Pictures of Chocolate* puis, en 2005, par cette autre série *Pictures of Junk*.

L'artiste travaille à partir de toutes sortes de matériaux : fil à coudre, confiture, ketchup, jouets...choisis pour leur rapport à l'image qu'elles dépeignent ; il reconstruit, entre autres, des images issues de l'histoire de l'art ou des medias. Les images sont ensuite photographiées (on les retrouve en galeries).

En 2010, Vik Muniz a décidé de réaliser un projet participatif avec les hommes et les femmes qui trient les ordures sur la plus grande décharge du monde, Jardim Gramacho, située dans les faubourgs de Rio ; un projet de trois ans. A la fin, tout l'argent récolté par les photos de l'artiste sera reversé aux habitants ; il photographie ainsi certains des personnages de la décharge et les transforme en œuvre d'art. Techniquement, Muniz commence par faire le portrait photographique, puis il projette l'image au sol, presque de la taille d'une maison ; enfin, ceux qui participent avec lui à ce projet « repeignent » l'image à l'aide des déchets rapportés par les travailleurs. Les œuvres – les « *Catadors* », littéralement « trieurs de déchets » - ont été l'occasion d'une vente, à Londres, dans la célèbre maison de vente Phillips de Pury, et ont rapporté 250000 dollars.

Un film documentaire, *Waste Land*, réalisé par Lucy Walker, a suivi durant les trois ans, le projet artistique de Vik Muniz.

En 2009, **Mathieu Pernot** a réalisé une série de photographies, intitulée *Les migrants*, montrant des Afghans, clandestins, réfugiés dans le Xe arrondissement de Paris, dans un quartier nommé « le petit Kaboul ». Il est intéressant de convoquer cette série au regard de notre sujet puisqu'elle met en avant l'envers des aménagements de l'espace public. Au sein de celui-ci, des projets et des lois qui le régissent, une communauté invisible a pris place. Les photographies nous font découvrir des corps enveloppés dans des drapés, des couvertures ou des combinaisons en matière plastique ; des plissés baroques blancs, tels des gisants, sur le fond gris des trottoirs ; on ne voit rien des visages comme si les individus étaient effacés.

En 2009-2010, Mathieu Pernot a présenté, à Calais, une autre série, nommée *La jungle*, présentant cette fois des sacs de couchage.

Nicolas Bourriaud parle d' « esthétique de la précarité » - pas à propos de l'œuvre pré-citée, mais tout de même ! Ceci pour synthétiser le chapitre.

3) Urbanité

L'art de l'artiste et celui de l'architecte ont longtemps été confondus dans l'Histoire, leurs pratiques également. Par l'art et l'architecture, les villes sont des lieux de vie, de rencontres. Les villes sont des strates générationnelles, d'idées, de conflits et d'émotion. L'art a dessiné aussi bien Florence, Venise que New York...aujourd'hui Tokyo ou Mexico, mais à la fin des années quatre-vingt, en Europe, la ville s'est trouvée en recherche d'une « *urbanité*

nouvelle ». Après des années d'urbanisation considérable, après la période de la reconstruction d'après-guerre, après les « trente glorieuses », ces années d'expansion, il a fallu inventer une nouvelle manière de « vivre sa ville ».

Aujourd'hui, il s'agit plutôt de trouver des solutions à la sectorisation, à l'exode des habitants exclus économiquement par l'urbanisme de bureaux et d'activités tertiaires, aux centres-villes qui se dépeuplent, se paupérisent (gentrification / Berlin). Sauf à vouloir des centres-villes sous cloches à la Bilal et Christin.

Le mot d'*urbanité* n'est pas nouveau ; il reprend le sens qu'il avait au Moyen-âge qui voyait dans l'*urbanité* le gouvernement de la ville. Le mot avait ensuite disparu remplacé par celui d'urbanisme, à connotation moins politique et plus scientifique. Marginalisé, le terme d'« urbanité » prit alors au XVIIIe siècle le sens de « savoir-vivre », de civilité, voire d'affabilité. Son ré-emploi, à ce jour, exprime bien le fait qu'il faille retrouver une « amabilité » entre la ville et sa population, entre le cadre urbain et ses habitants.

Au début des années quatre-vingt, ces principes d'urbanité, de revendication d'une ville « vivable », se sont réveillés grâce à quelques intellectuels et architectes tels Jean Nouvel ou Daniel Libeskind. Privilégier la relation, tel était le maître-mot de ce nouvel état d'esprit des villes. Mais pour cela, la seule vertu démocratique ne suffit pas. Il a fallu mettre en place une réelle « pensée urbaine », relayée par des concepteurs, des bâtisseurs, des artistes ; il a fallu retrouver des émotions et sensations visuelles, sonores, tactiles. Il a fallu la volonté et le soutien des élus (Lyon, Lille, Strasbourg, Rennes, Montpellier...), la mise en œuvre de procédures.

L'art, lui aussi, a suivi cet esprit du temps et dès lors joué son rôle ; les artistes (Buren, Morellet, Takis, Downsborough, Varini...) se sont mis à penser cette urbanité nouvelle, le rapport retrouvé avec le site et le public.

C'est avec l'art contemporain qu'est monté en puissance un processus en faveur de **l'esthétique publique** et de la « civilité » des villes. Et cet « appétit d'art » s'est développé sur l'ensemble du territoire...m'autoriserai-je...jusqu'à « plus soif » ! On en a parfois assez des « œuvres d'art dans la ville »..

4) Espaces publics et leur esthétisation

L'espace public est le lieu où se manifestent les pouvoirs institutionnels ou privés, instaurant un certain mode de relation avec la population ; dans le domaine artistique, c'est flagrant.

A ce sujet, les travaux et les réflexions de l'artiste **Vito Acconci** sont incontournables. L'espace public, demeure pour lui, le lieu où l'artiste tente, mais sans jamais y parvenir, d'échapper à l'autorité de l'art⁴ (la commande publique). Pour lui, l'espace est *toujours* un espace institutionnel. Au début des années quatre-vingt-dix, l'artiste avait exposé à Grenoble des maquettes de propositions destinées à l'espace public et une œuvre comme *Mobile Linear*

⁴ Les débats autour du problème de l'autonomie de l'artiste face au commanditaire remontent peut-être à 1891, au moment de « l'affaire » du *Balzac* de Rodin.

city montrait ses incertitudes à l'égard de la notion même d'oeuvre publique et d'espaces publics. Ce qui gêne l'artiste italien avec cette notion, est l'aspect pérenne, donc, fixe, rigide, de l'oeuvre qui devient, inévitablement, un « monument ».

Voilà ce qu'écrit Acconci : « La mémoire de l'oeuvre publique s'inscrit dans une tradition de la domination. Le monument est plus grand qu'une personne. Il est placé sur un socle au-dessus des gens ».

Mobile Linear city offrait, en revanche, la possibilité d'un espace mobile, transportable.

L'espace public suggère des lieux publics qui sont autant de lieux de passage, de rencontres, de circulation. Ce qui n'est pas sans conséquences ; dans ces espaces, les usagers se croisent, font éventuellement connaissance, discutent, s'évitent, s'agressent. L'espace public est un espace construit *et* matériel, technologique (Hannah Arendt, dans *La Condition de l'homme moderne* (1958), dit que « le monde est un ouvrage d'art », un « produit de « l'ingéniosité humaine »); mais il est aussi à comprendre dans ses dimensions sociale et sensible à travers les pratiques des citadins. Le public s'interroge, commente, prend parti, photographie... Quelques fois, il « bouscule » l'oeuvre, jusqu'à la détériorer. Pour le meilleur, l'espace public peut aussi devenir un lieu d'expériences renouvelées, d'échanges où peuvent s'épanouir comme l'écrit Danielle Bellini : [...des formes individualisées de pensée, d'expression, d'émotions.]⁵

L'objet d'art urbain entre dans un territoire commun à *tous* (il est le fait de *tous*), qu'on se l'approprie ou qu'on le rejette, qu'on l'aime ou qu'on le déteste. L'oeuvre d'art dans la cité provoque des débats légitimes : « Combien ça coûte ? » « Qui a choisi ? » « Pourquoi ici et pas ailleurs ? Quelles sont les motivations des commanditaires ? Etc.

Car inviter l'artiste dans la ville n'est pas sans ambiguïté. Qu'attendons-nous de lui ? De l'animation ? Un rôle dans le développement urbain (tourisme) ? Vient-il revitaliser un lieu « vide » ? lui donner du *sens* ? Vient-il égayer l'espace ?

Le débat, ceci dit, peut créer du lien social, perturber les communautarismes, intriguer les médias locaux.

A Dijon, l'inauguration de la voie piétonne « rue de la Liberté » et des deux oeuvres qui y ont été implantées⁶ a donné lieu à une très importante manifestation culturelle et festive. Des milliers de personnes ont arpenté durant deux jours l'artère principale de la ville, participant d'une expérience commune à l'image des processions médiévales et des foules qui accompagnaient dans les rues la présentation et la déambulation des retables signés des Maîtres (Duccio / Simone Martini). Mais aussi le corbillard de Malévitch

L'esthétisation des espaces publics c'est-à-dire le processus d'*embellissement* de ces espaces apparaît depuis plusieurs années comme une modalité de l'aménagement et de l'action publique dans les villes. Cette esthétisation accompagne la montée en puissance de la

⁵ Danielle Bellini, « Une légère modification des indices du monde », in Arts et espaces publics, 2013, L'Harmattan, sous la dir. de Marc Veyrat.

⁶ Didier Marcel : « Jardin de poche » et Gloria Friedmann : « *Sempervirens* »

valorisation d'une économie urbaine dite « créative » ; elle revêt des formes multiples, planifiées ou spontanées, pérennes ou éphémères, relevant du processus et du principe de *projet-concept* comme le dit André Rouillé, rédacteur en chef de paris-art.com.

Se dégage ainsi la question des **pratiques**, celle des **productions artistiques** dans la ville (l'espace public comme support de ces pratiques) articulée à celle de « *l'expérience esthétique* » et sensible des habitants.

Le philosophe François Soulages explique qu'il y a deux sens au mot « esthétisation » : « *embellissement* » et « *sensualisation* ». *Embellissement* quand on vise le fait de rendre plus beau un espace public, par la photographie, la peinture, la sculpture, l'architecture, l'urbanisme, *sensualisation* quand intervient l'*aesthesis*, c'est-à-dire la mise en avant des sens, du corps.⁷ Une œuvre « pleine » englobe ce qu'elle représente mais aussi son espace et la relation qu'elle entretient avec son spectateur.

Plus loin dans le texte, concernant cette « esthétisation des villes », F. Soulages en souligne toutefois quelques dangers ou effets pervers : « L'approche patrimoniale des espaces, de l'urbanisme et de l'architecture : musées, quartiers-musées, villes-musées, pays-musées, est-ce cela le destin des espaces publics anciens esthétisés ? » - Espace- *image* ? (Kreuzberg à Berlin auquel s'est substitué aujourd'hui Neukölln, au sud est de la ville).

5) *le lieu, le contexte, l'in situ*

Le lieu, le contexte

Le *lieu* d'une œuvre d'art, en architecture, en sculpture, est son emplacement, son *site*. Si le site est un lieu préexistant à l'intervention artistique, il *informe* l'œuvre des caractéristiques qui lui sont propres : données physiques, géographiques, symboliques, etc. : l'œuvre prélevant, désignant ou indexant certaines d'entre elles. Quant à l'œuvre, elle, elle *fonde* le site.

On parle d'« inscription forte dans le site » ou d'« inscription plus légère » : niveau de prélèvement et de désignation.

Le lieu est vu avec l'œuvre et en constitue l'environnement (Brancusi – Târgu Jiu, 1938). Il commande les points de vue sur l'œuvre (sa désignation). En effet, par sa situation, son ancrage, le lieu désigne le spectateur, lui attribue une place, l'oblige à des déplacements, suggère de l'imaginaire, c'est à dire produit des effets sur lui : déambulation, appropriation, contamination, révélation, perturbation,, etc.

Ainsi, la notion de *lieu* touche-t-elle à la fois au découpage du visuel et au découpage sémantique puisque le signe artistique qu'elle implique dépasse largement le tableau et son cadre, la sculpture et son enveloppe.

⁷ François Soulages, L'esthétisation contemporaine de l'espace public contemporain, in *Arts et espaces publics*, sous la direction de Marc Veyrat, 2013, L'Harmattan.

Dans cette acception, le lieu est le **contexte** : l'inscription de la sculpture *dans un espace*, dans un « contexte ».

L'œuvre *in situ* ou contextuelle s'écarte, bien sûr, de l'*immanence* « minimale », de l'objectal, de l'idée d'« autonomie de l'art » par la mise en exergue des interrelations entre l'acte artistique et un environnement, une situation.

Le **contexte**, note le dictionnaire, désigne « l'ensemble des circonstances⁸ dans lesquelles s'insère un fait » ; sphère des productions humaines. Etymologiquement, c'est l'« assemblage », du bas latin *contextus*, de *contextere*, « tisser avec ». « Sous le terme « contextuel », on entendra - ajoute Paul Ardenne (*L'Art contextuel*) - l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffère de l'œuvre d'art au sens traditionnel : art d'intervention et art engagé de caractère activiste (happenings en espace public...), art investissant l'espace urbain ou le paysage (performance de rue, art paysager en situation...). Un « art dit « contextuel » opte donc pour la mise en rapport directe de l'œuvre et de la réalité, sans intermédiaire. Il regroupe toutes les créations qui s'ancrent dans les circonstances et se révèlent soucieuses de « tisser des liens avec la réalité. Encore un point : pour mesurer la portée du mot « contexte », il faut se souvenir qu'avant de s'y substituer, il est d'abord entré en concurrence avec le mot « environnement » que la génération des années soixante avait davantage prisé.

Les œuvres de D. Hammons ou de Cadere sont consubstantiels au « contexte » (dans un sens très opposé à Buren). L'œuvre d'**André Cadere** est on ne peut plus « nomade » et s'inscrit dans une contestation radicale du principe même d'institution muséale. L'artiste a imposé, au cours des années soixante-dix, ses barres de bois rond, constituées de segments colorés associés selon un système de permutations impliquant chaque fois une erreur. La forme cylindrique de ces objets, qui ne nécessitent pas la présence d'un mur pour être montrés, est totalement indépendante du musée ou de la galerie.

Invité par exemple du 12 au 17 mai 1975, à la Samangallery de Gênes, Cadere demande au responsable d'organiser des itinéraires tous les soirs, à partir de 18H, afin de présenter l'œuvre, une barre de bois rond, dans la ville, en marge de son installation dans l'espace proprement dit. Laurent Buffet montre que le travail *ex situ* de Cadere le place en opposition avec l'*in situ* de Buren (le conflit fut d'ailleurs réel) : « Si la démarche de Cadere met elle-même en crise les critères d'identification artistique, elle repose sur un principe de mobilité consistant à investir le lieu de l'autre sans jamais s'y établir... » écrit L. Buffet [...l'*ex situ*, par son indépendance radicale, fait porter le soupçon sur la dépendance matérielle et politique possible d'une œuvre, dès lors que celle-ci nécessite un lieu pour exister].

André Cadere fut filmé dans Paris par Alain Fleischer ; dans *Six filmstills*, on voit l'artiste déambuler dans une rue de Paris, une barre de bois sur l'épaule, la lenteur de la marche

⁸ Michel Verjux : « *Qui fait quoi et pour qui : où, quand, comment, avec quoi, pourquoi, pour quelles raisons, etc. ?* » (conférence au Mexique en 2005).

accentuant encore la présence corporelle de l'artiste et inscrivant l'objet dans une relation immédiate avec l'environnement spatial et temporel particulier.

Au terme « contextuel », beaucoup d'artistes (**Varini**) préfèrent l'expression « traits contextuels » : repérage d'une tonalité d'ensemble, puis de ce qui constitue physiquement et structurellement le lieu (la réalité physique particulière), enfin l'introduction d'une situation type (l'anamorphique chez Varini) qui puisse se retrouver ailleurs. Le « contexte » recoupe ainsi la question du milieu, de l'environnement, des circonstances dans lesquelles les choses apparaissent ou évoluent, mais aussi celle de l'identité, de la constitution, de la spécification de l'œuvre plastique concernée.

Dans l'œuvre de Varini (Buren, Downsborough, etc.), chaque œuvre est liée physiquement, existentiellement, pourrait-on dire, de façon contiguë à ce à quoi elle se réfère immédiatement, c'est à dire certaines des caractéristiques de son lieu d'apparition. L'œuvre type – les bandes pour Buren, par ex. - (que l'occurrence actualise dans tel ou tel lieu) peut être « déplacée », à condition que l'œuvre *occurrence* (*token* - singulier) respecte les descriptions, indications et prescriptions diverses imposées (mode d'emploi si on veut).

Les propositions énonciatives de Varini semblent « rejeter » l'architecture qui leur sert de support, ou du moins « ignorer » les murs, les espaces d'entre-deux, c'est-à-dire la tridimensionnalité de cet espace, pour finalement, n'exister que dans la bidimensionnalité d'un plan (pictural). L'artiste renonce aux formats traditionnels et choisit l'architecture ou la ville « comme toile » ; il transpose, certes, la peinture dans l'espace réel, mais, paradoxalement peut-être, à la suite des « modernes », il affirme en même temps la *planéité* de la peinture. Mondrian avançait que « l'architecture, malgré sa tridimensionnalité, devait être comprise comme une composition plate ». Varini semble reprendre cette idée en *intégrant* finalement l'architecture à sa peinture, et non l'inverse. Il projette des plans dans l'espace, inversant de la sorte la projection illusionniste de la perspective.

Or, simultanément, son œuvre attire l'attention non pas sur la peinture mais sur l'architecture et sur la ville ; elle interroge la réalité telle qu'elle est. Le *site* est alors bien le contenu premier de son œuvre.

L'objet de cette œuvre n'est pas de créer une illusion ni de représenter un espace en trompe-l'œil, ni même de cacher une image à la façon d'une anamorphose ; il est de *révéler* l'espace physique de l'architecture. L'image bidimensionnelle est comme envoyée dans l'espace tridimensionnel ; l'observateur, comme fasciné, pénètre alors à l'intérieur du plan dimensionnel ; le corps est *transporté* dans l'œuvre même. Le spectateur est *englobé* - les publicités tout autant, d'ailleurs -, puis, de retour dans l'espace réel, il se retrouve à nouveau confronté à des lignes fragmentées, dispersées dans tout l'espace. Dans le registre de l'anamorphose, on dit de l'objet vu en premier, qu'il opère comme un *souvenir*. Une œuvre de Felice Varini place le spectateur dans sa temporalité.

Le processus de fragmentation de l'image projetée est ce qui diffère du processus de déformation de l'anamorphose. Dans le processus anamorphique, l'image, projetée sur le support matérielle, est déformée ; chez Varini, l'image étant projetée sur plusieurs surfaces,

elle est d'entrée fragmentée par la réalité même de l'espace. On obtient des fragments, séparés les uns des autres, qui semblent pouvoir exister en eux-mêmes.

L'in situ

Daniel Buren est très explicite à ce propos : *l'in situ* est une des formes les plus caractéristiques d'intégration dans l'œuvre de sa « circonstance d'apparition » - et non l'inverse insiste J.M Poinot (*Quand l'œuvre a lieu*, col. MAMCO, Les Presses du réel, 2008). On se souvient que Buren dit avoir utilisé pour la première fois l'expression « in situ » à l'occasion de sa participation controversée à l'Exposition Internationale du Musée Guggenheim en 1971 – une grande toile présentée dans le musée et qui fut décrochée (par ses « amis » artistes minimalistes américains) : « La seule chose que je voulais dire avec cette pièce pouvait seulement être dite par la pièce elle-même, *in situ*. » (*Les Écrits*, 1965 – 1990).

La première utilisation de la locution « in situ » relative à une œuvre contemporaine semble due à la critique d'art Barbara Rose dans sa monographie sur Claes Oldenburg. Il s'agit d'une légende sous une photographie de l'œuvre *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*, ainsi libellée : « *Lipstick Monument in situ at Yale University* » (1969).

Il s'agissait alors d'évoquer comment la sculpture en question avait bel et bien été implantée *dans un endroit précis*. La critique d'art américaine précise ensuite que la sculpture d'Oldenburg a été implantée à côté d'un monument aux morts de la Première Guerre mondiale, d'un drapeau américain et d'une bibliothèque de livres rares. *In situ* veut alors « simplement » signifier que l'œuvre a été placée dans son lieu de destination. Ce qui n'empêche pas les strates d'interprétation : « monument » contre la guerre du Vietnam, clin-d'oeil aux filles qui viennent d'obtenir le droit d'intégrer l'université à Yale. Quand Barbara Rose emploie l'expression *in situ* à propos de l'œuvre d'Oldenburg, elle ne suppose aucune exigence quant à une relation fortement et pleinement « contextualisée » au site.

Pour Buren il en va tout autrement : ce n'est pas le cadre, le site ou le contexte qui contiennent l'œuvre mais bien celle-ci qui inclut les fragments du site dans lequel elle est implantée. J.M Poinot : [...en fait, l'œuvre *in situ* prélève dans le réel qui l'environne des éléments aussi divers que le cadre architectural et naturel ou les traces et marques d'événements et d'activités. Une des manifestations de la manière dont opère l'œuvre *in situ* sur le réel, apparaît avec l'effet particulier que l'œuvre ou la prestation produit, en retour, sur ce réel dont elle a prélevé un élément].

Nous n'irons pas plus avant sur le sujet, mais souvenons-nous que l'œuvre de Buren s'inscrit alors dans une démarche critique envers ce qui s'apparenterait à la fiction de « l'autonomie de l'art », un art de l'immanence, « décontextué », un art du non-lieu pour reprendre l'expression de Bernard Marcadé. Nous entendons là aussi une critique de l'art minimal dont les fondements, quant à la question de l'espace, ont été évoqués tout à l'heure.

6) investir la rue

En 1972, l'artiste **Keith Arnatt** s'immobilise en divers lieux de Londres (*Trouser Word Piece*) avec une pancarte entre les mains : « I'm A Real Artist ». Dans ces mêmes années, Ben « s'expose » dans les rues de Nice : « Regardez-moi, cela suffit ». A Dijon, Jochen Gerz, se positionne debout dans une rue, son portrait affiché sur un mur : *Exposition de Jochen Gerz devant sa reproduction photographique*. Esther Ferrer, quant à elle, s'assoit sur une chaise au milieu d'une chaussée, interdisant la libre circulation des véhicules. Le groupe *Untel* agit, lui aussi, de la sorte ; en 1975, il réalise une action dans une rue de Bordeaux, « *Appréhension du sol urbain* », au cours de laquelle les trois artistes rampent au milieu des passants. En 1978, à Chalon-sur-Saône, ils mettent en scène *Socle*, une performance durant laquelle ils prennent des poses sur des socles transportables installés dans une rue piétonne.

De 1997 à 1999, l'artiste **Didier Courbot** investit lui aussi le territoire urbain ; il se plante quelque part dans une rue avec un carton en main : « *Bonjour, je m'appelle Didier* ».

Adrian Piper débute, à partir des années 70, à New York, une série de performances intitulée *Catalysis*. Elle suggère, par ce titre, la réception de l'œuvre comme paramètre artistique. Les œuvres de Piper agissent en effet comme médiation entre l'artiste et le spectateur (passants, commerçants, etc.)

Dans *Catalysis III*, par exemple, l'artiste a recouvert ses vêtements avec une peinture blanche collante et s'est déplacé dans les rues bondées portant autour du cou une pancarte « peinture fraîche ». Dans *Catalysis VI*, elle a acheté des ballons Mickey remplis d'hélium, puis les a accrochés à son nez, à ses oreilles, à ses dents et à ses mèches de cheveux. Adrian Piper s'est ensuite promenée, ainsi parée, dans Central Park et dans le hall de l'hôtel Piazza ou dans le métro.

David Hammons considère la rue comme son atelier et son unique matériau ; dès 1974, il réalise des actions dans la ville de New-York. L'une de ses plus fameuses performances est intitulée *Bliz-aard Ball Sale* (1983) ; l'artiste vend des boules de neige alignées sur un tapis à même le sol à côté de sans-abri proposant divers objets trouvés. Aucune personnalité du monde de l'art ne fut conviée à cette action ; seul, un ami photographe de Hammons, a mémorisé l'œuvre. Dans ce cas, la plupart des passants ignoraient qu'ils passaient devant une œuvre d'art ; cela renforçait, par ailleurs, le statut d'engagement critique de l'œuvre échappant de fait à l'autorité du système du marché. David Hammons crée des « arrangements » d'objets ; son œuvre appartient pleinement au champ de la sculpture mais en même temps, comme le dit Nicolas Bourriaud. « elle contribue à fonder une iconographie du monde précaire ».

Le travail de David Hammons montre le corps de l'artiste au travail au cœur de la cité. Les boules de neige ainsi fabriquées à la chaîne sont une empreinte de ce corps revendiquant des droits ; c'est une dimension importante de la performance. L'œuvre montre de manière à peine métaphorique le contenu du roman *Invisible Man* de Ralph Ellison, qui, dès les années 1950, disait la difficulté de l'homme noir à exister au sein de la société américaine. Comme le

répète David Hammons, il est un « ambassadeur de Harlem, de la communauté afro-américaine », et ce, même s'il se dit encore davantage « nomade », de « nulle part ».

Entre 1995 et 1998, l'artiste a réalisé une autre performance, *Path Free*, durant laquelle il tapait avec son pied dans un bidon de fer en traversant une rue et en marchant sur un trottoir, pour mesurer combien désinvolture et insouciance, lenteur (figure du flâneur) vont *a contrario* du monde tel qu'il va, dans ses flux permanents.

Reste ce qui nous intéresse ici au premier chef : la rue, les terrains vagues, les quartiers chauds des villes où s'accumulent les signes de distinction de classe, de races, de cultures. C'est là, dans ce nomadisme urbain, que l'artiste puise son inspiration. Citons son œuvre fameuse : « *Central Park west* », une bicyclette à laquelle est attaché le panneau désignant Central Park west et où sont suspendus sur des cintres quelques vêtements noirs un peu bohème, sans oublier une bande magnétique diffusant un morceau de John Coltrane. Une pièce marquante des relations que Hammons entretient avec New-York. A chaque fois, « Éviter l'homme riche » répète l'artiste.

David Hammons a sa place dans notre propos – non seulement parce qu'il est un grand artiste – mais surtout parce que son univers de prédilection est la rue. C'est là qu'il puise l'inspiration de son travail, dans les espaces sociaux : rues, terrains vagues, quartiers chauds de la ville, où s'accumulent la misère, les angoisses mais aussi les expressions les plus innovantes et les moins conventionnelles des communautés noires : « Je suis un ambassadeur de Harlem, un ambassadeur bénévole de la communauté afro-américaine » revendique l'artiste.⁹

⁹ Entretien avec David Hammons par Robert Storr dans *artpress* N° 183, septembre 1993.