

---

## Spectateur ou regardeur ? Remarques sur « l'art public »

*Spectator or observer? Remarks on the modes of existence of "public art"*

**Joëlle Zask**

---

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5782>

DOI : [10.4000/perspective.5782](https://doi.org/10.4000/perspective.5782)

ISSN : 2269-7721

**Éditeur**

Institut national d'histoire de l'art

**Édition imprimée**

Date de publication : 31 juillet 2015

Pagination : 7-9

ISBN : 978-2-917902-26-4

ISSN : 1777-7852

**Référence électronique**

Joëlle Zask, « Spectateur ou regardeur ? Remarques sur « l'art public » », *Perspective* [En ligne], 1 |

2015, mis en ligne le 31 janvier 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : [http://](http://journals.openedition.org/perspective/5782)

[journals.openedition.org/perspective/5782](http://journals.openedition.org/perspective/5782) ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.5782>

---

## Spectateur ou regardeur ? Remarques sur « l'art public »

Joëlle Zask

On pourrait penser que les œuvres d'art situées *dehors* qualifiées généralement de « publiques » (bien qu'elles soient parfois privées), sont plus proches de nous que celles qui sont situées dans les musées, plus accessibles et abordables, plus à même de fédérer un public participatif et de promouvoir une sorte d'égalité esthétique. Or ce n'est pas le cas. Si elles sont à l'extérieur, dans « l'espace public », elles ne sont pas nécessairement *parmi nous*. C'est ce « parmi nous » que je voudrais explorer en me situant à la croisée entre l'art (ici les sculptures dites publiques) et la politique. Je propose pour cela d'établir une distinction entre les sculptures situées dans l'environnement correspondant à un espace public qu'on peut appeler des « sculptures-espace public », et les « sculptures-lieu », à savoir les sculptures formant des *lieux* comme ce fut le cas de celles créées par Carl Andre, qui est l'auteur de cette expression<sup>1</sup>.

Les premières sont celles dont la localisation centrale sur piédestal isole non seulement la sculpture mais aussi les regardeurs les uns des autres au profit d'un rapport de célébration ou d'ostentation du pouvoir politique qui en est à la fois le commanditaire et le bénéficiaire symbolique, à l'instar d'un certain nombre de statues classiques qui jalonnent l'exercice de la monarchie absolue (statue de Louis XIV dans le jardin de Peyrou à Montpellier datant de 1665-1780), des statues des grands hommes qui se multiplient en France durant la Troisième République (monument à Léon Gambetta de Jean-Paul Aubé à Paris de 1884) aux sculptures des régimes totalitaires (*L'Ouvrier et la kolkhoziennne* de Vera Moukhina de 1937) qui contribuent à cette « esthétisation de la politique » que Walter Benjamin a mise en évidence<sup>2</sup>.

Si « parmi nous » implique une relation dans laquelle chacun compte pour un, à égalité, il est évident que ce dispositif vertical et hiérarchique – qui est aussi celui de « l'espace public » compris en tant qu'espace où les particularités des individus se dissolvent au profit de l'identité des citoyens – lui est contraire. Juchée sur son piédestal, tout comme la classique « volonté générale » ou le plus récent « sentiment national » surplombent la masse des individus qui y adhère, la sculpture est décontextualisée et coupée de son environnement. Sa localisation habituelle au centre d'un espace évidé – typiquement celui du rond-point – y contribue largement. L'individu, qui éventuellement la rencontre, est alors contraint de marquer un temps d'arrêt en déconnectant son appréciation esthétique de toute autre activité comme marcher ou discuter. Poser les yeux sur un objet centralisé est nécessairement l'esthétiser, c'est-à-dire isoler sa qualité esthétique d'éléments jugés impurs ou extérieurs telles l'histoire, la symbolique, la question du matériau, la technique utilisée, etc.

Ce dispositif est celui de la « spectacularisation ». Le regardeur est assigné au rôle de spectateur. Comme dans le domaine de la domination politique dont l'impact est ici considérable, le spectateur, s'il est libre de son jugement, se caractérise par le fait qu'il ne l'est ni du choix de l'objet dont il juge, ni du choix du point de vue qu'il adopte, et que l'objet contraint en raison même de son mode d'apparition autoritaire. En art comme en politique, le spectateur est donc un non-participant absolu. Il est à l'art ce que le sujet ou le citoyen, réduit à la fonction de juger ses gouvernants après coup et désinvesti du rôle actif d'inventer les politiques publiques et les formes politiques du futur, est à la politique.

Il y a deux bonnes raisons de mentionner ce système écrasant de l'art dit public, auquel le terme d'art « dans l'espace public » correspond mieux : d'une part, la critique n'en a pas été faite, si bien que la commande publique lui reste souvent inféodée, même involontairement. D'autre part, ce système n'est réservé ni à la statuaire classique ni à la sculpture publique traditionnelle : il existe en effet quantité d'œuvres contemporaines disposées de cette manière, parfois avec la complicité tacite de leur créateur en quête d'un sentiment de puissance, parfois en opposition à leur mode d'existence : pensons à *La Chaufferie avec cheminée* (1996) de Jean Dubuffet absurdement plantée devant le MAC/VAL à Vitry-sur-Seine au centre d'un vaste rond-point inaccessible ; au *Pot doré* (1991) de Jean-Pierre Raynaud longtemps juché sur un socle de plus de 10 mètres de haut devant le Centre Pompidou ; à *Point of View* (1996) de Tony Cragg oblitéré par sa localisation sur un rond-point planté de palmiers à l'entrée de Montpellier, etc. En outre, les autres arts (arts de la rue, graffiti, performances publiques, *street art*, fresques, etc.), en dépit de leurs prétentions participatives, confinent souvent les individus dans un rôle similaire : celui du spectateur consommateur, acclamatif ou médusé, comme en témoignent par exemple les parades quasi militaires de la compagnie de théâtre de rue Generik Vapeur.

Une œuvre réellement publique contribue à faire naître un *public* et un *lieu public*. D'abord le public : de quoi s'agit-il ? Bien que ce mot possède de nombreux sens, en art, il ne peut pas être identifié à une masse unanime d'individus uniformes reliés entre eux par le sentiment de leur « identité ». En effet, les œuvres par définition ne sont pas des événements qui provoquent la même réaction chez des personnes différentes ; bien au contraire, elles pluralisent leurs expériences et les approfondissent. D'ailleurs, une politique démocratique qui serait parvenue à s'affranchir de l'idée – fausse – que les citoyens sont d'autant plus parfaits qu'ils s'unissent étroitement dans un espace public neutre et aveugle aux différences, fonctionnerait idéalement de la même manière. Au sens politique du terme qui s'est imposé notamment en anglais, un public correspond à l'ensemble des citoyens qui se rencontrent, croisent leurs points de vue, comparent leurs expériences, identifient leurs intérêts communs et découvrent les moyens d'influer sur la politique de leurs représentants<sup>3</sup>. Servant de traits d'union entre « je » et « nous », les publics forment une *communauté* : leurs membres *communiquent* grâce à des notions partagées et établissent leurs points communs. Que les publics émergent à partir d'un jugement esthétique ou politique, ils sont dépourvus des caractéristiques d'unanimité, de passivité ou de réactivité attribuables aux *spectateurs*.

Quant aux *lieux publics*, ils sont, par opposition à un espace public, des lieux de réalisation du « nous » (être ensemble) qui sont au comportement des gens ce que l'opinion publique véritable est à leur pensée : ils pluralisent leurs usages et leur conduite tout en les coordonnant entre eux ou en assurant leur compatibilité. On peut utilement opposer, par exemple, certains jardins publics, une place romaine ou une promenade aux espaces vides difficilement traversables dont le baron Haussmann entailla les grandes villes françaises afin de les contrôler et les nettoyer, ou encore aux vastes esplanades destinées aux démonstrations de force et à l'ostentation du pouvoir qui ont accompagné et accompagnent encore les régimes totalitaires. Autant les premiers démultiplient les parcours et les usages des individus, autant les seconds contrôlent et unifient leur comportement.

Les « œuvres d'art-lieu » ne sont donc ni lointaines ni séparées. Qui plus est, elles questionnent l'habitude de tenir l'art pour tel. À l'instar du toit de la Cité Radieuse de Le Corbusier ou de la fontaine des Automates ou fontaine Stravinsky réalisée en 1983 par Jean Tinguely et Niki de Saint Phalle, pour citer ici des exemples connus, elles sont d'autant mieux accomplies que le plaisir qu'elles font naître, le sens que nous leur donnons et la conduite que nous adoptons à leur égard sont internes au processus complet de nos activités. Elles sont intégratrices des usagers aussi bien qu'intégrées dans leur environnement. Tinguely par exemple a observé durant toute une année la course du soleil et la direction du vent, la foule des enfants et la circulation des promeneurs. En reliant « la machine Beaubourg » (« monstruosité superbe, extraordinaire » disait-il) et l'église Saint-Merri, d'un style gothique flamboyant, il a convoqué Pierre Boulez et l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam), l'esprit jazz et carnavalesque, la personnalité de ce quartier de Paris, la musique d'Igor Stravinsky. La fontaine, composée d'une quinzaine d'éléments éparpillés et cinétiques, est comme le catalyseur et le point de rencontre de tendances disparates. De même, les aires de jeu qu'Isamu Noguchi a imaginées, et dont hélas une seule a été réalisée de son vivant (Atlanta, Piedmont Park, 1976), accompagnent les jeux des enfants qu'elles diversifient à l'extrême, les rendant plus formateurs, plus personnels et plus intenses.

Le « nous » dont il est ici question, et qui tient parfois aux traditions, parfois à la vision commune du futur, n'est pas un simple récipiendaire. Si certaines œuvres fortes et bien situées en raison de la multiplicité de leurs connexions spatio-temporelles favorisent le « je » et le « nous », la communauté constituée comme l'individu singulier ont une tâche à assumer. Par exemple, il n'y a aucune contradiction entre apprécier la fontaine aux Automates et s'asseoir sur son rebord pour s'y reposer. En revanche, il existe bien des jugements et des actes qui contredisent la sculpture et la nient, voire la détruisent. Afin d'être « parmi nous », il ne suffit pas que la sculpture impose sa fonctionnalité et actionne son lieu de séjour ; il faut aussi que, contrairement au spectateur, le public lui fasse une place, la respecte et la considère de manière à l'interpréter, à la documenter et à la transmettre. L'école où on apprend à dessiner, le cours où on compare des œuvres, les excursions pendant lesquelles les jeunes répertorient les sculptures *outdoor* et les entretiennent, les visites guidées ou commentées, tout cela est aussi indispensable à l'appréciation de l'art et à son maintien actif que l'éducation l'est à la démocratie.

1. Cette distinction est l'objet de mon ouvrage *Outdoor Art : la sculpture et ses lieux*, Paris, 2013. Carl Andre, *Cuts: Texts 1959-2004*, James Sampson Meyer éd., Cambridge, 2005, chapitre « Place », p. 190.

2. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art », dans *Œuvres III*, Paris, 2000, p. 111.

3. C'est sans doute John Dewey qui exprime le plus clairement cette conception fondamentalement participative du public. Voir John Dewey, *Le Public et ses problèmes* (1927), Paris, 2011.