

ETC



Qu'est-ce qui est « public » dans l'« art public »?

Jean-Philippe Uzel

Number 42, June–July–August 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/464ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Uzel, J.-P. (1998). Qu'est-ce qui est « public » dans l'« art public »? *ETC*, (42), 40–42.

QU'EST-CE QUI EST « PUBLIC » DANS L'« ART PUBLIC » ?

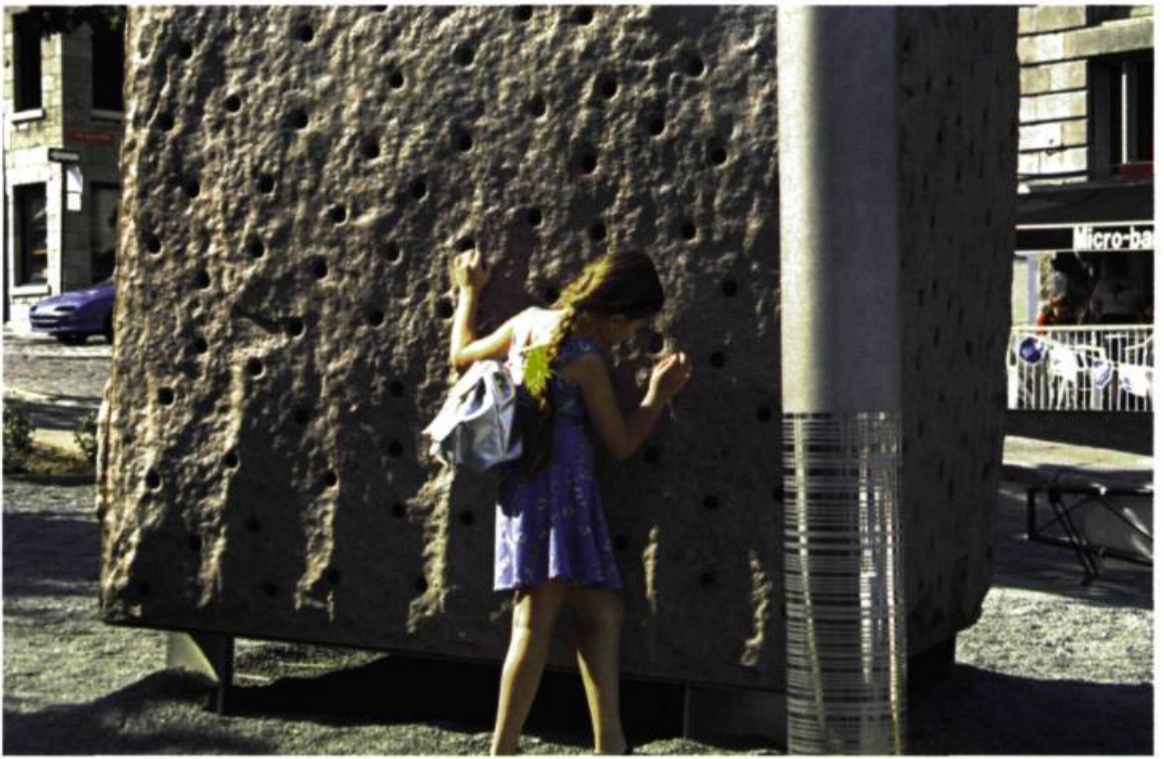


Gilbert Boyer, vue de l'intérieur de *Mémoire ardente*, 1994. Photo: Gilbert Boyer.

La décision unilatérale prise par la Ville de Montréal de relocaliser l'œuvre de Gilbert Boyer, *Mémoire ardente*, semble s'appuyer sur une conception étreinée, et finalement fautive, de l'art public. Ce geste, qui s'inscrit dans une longue tradition de mésintelligence entre l'administration (pas seulement municipale) et l'art public, nous invite à nous interroger sur la « publicité » de cet art dit « public ». Une première définition consiste à admettre qu'une œuvre devient publique lorsqu'elle sort de l'enceinte muséale pour se fondre dans l'environnement urbain. Il suffit qu'elle soit soit installée sur une place, dans un parc ou intégrée à l'architecture d'un bâtiment pour acquérir aussitôt un caractère public. Précisons que cette œuvre peut soit occuper l'espace de façon passive, à la façon des statues commémoratives, soit créer des renvois visuels et symboliques avec cet espace, et c'est le propre de beaucoup d'œuvres contemporaines dites *in situ* ou *site specific*.

Cette première définition, si elle n'est pas fautive, est cependant incomplète. En effet, l'« espace public », dans lequel intervient l'art public, ne saurait s'entendre au sens littéral « d'un lieu fréquenté par le public » mais doit être

pris dans son acception politique, c'est-à-dire comme un espace civique, un espace de discussion et de délibération où se décide le destin de la collectivité. Il est important de rappeler que les moments forts de l'espace public (sa naissance en Grèce, sa renaissance au siècle des Lumières) se sont toujours accompagnés d'un art très actif politiquement. Pour les Grecs du V^e siècle av. J.-C., qui ont pour la première fois expérimenté ce lieu où s'exerce librement la raison critique, l'art joue un rôle essentiel dans les affaires de la cité et parvient à orienter les décisions des citoyens au même titre que les débats politiques¹. Lorsque l'espace public réapparaît au XVIII^e siècle, c'est d'abord dans le domaine des arts et des lettres pour s'étendre, par la suite, au domaine politique et juridique². On comprend ainsi que l'art public, dans son rapport à l'espace public, n'est jamais neutre mais renvoie aux libertés publiques fondamentales³. Ce n'est d'ailleurs pas tout à fait un hasard si la vague de censure dans le domaine des arts, qui s'est abattue sur les États-Unis durant les années 90, a pris pour première cible une œuvre d'art public, *Titled Arc* de Richard Serra, démantelée en 1989 de son site d'origine — Federal Plaza à Manhattan⁴.



Gilbert Boyer, vue de l'intérieure de *Mémoire ardente*, 1994. Photo: Gilbert Boyer.

Il est cependant tout à l'honneur de la Ville de Montréal d'avoir tenu compte, en lançant son programme d'art public en 1989, de la dimension politique inhérente à tout art public digne de ce nom. Dans la brochure qui présentait les grandes orientations de ce nouveau programme, l'art public était défini à la fois comme un art qui « regroupe un ensemble d'œuvres d'art localisées dans des espaces urbains [...] dans des lieux à vocation récréative, commerciale ou administrative, ou encore dans des lieux de transit ou de rassemblement » mais insistait également sur « la fonction sociale » de l'art. Une référence était d'ailleurs faite au projet d'art public du 350^e anniversaire de Montréal qui devait incarner le « vouloir vivre ensemble » de cet événement — rappelons au passage qu'à l'occasion du 250^e anniversaire de la ville, une souscription populaire avait permis l'érection du monument de Maisonneuve, place d'Armes⁵. Le cahier des charges de l'œuvre commanditée par la Corporation des célébrations du 350^e anniversaire précisait d'ailleurs que la place Jacques-Cartier avait été retenue pour « le caractère civique du lieu ».

Mémoire ardente, de Gilbert Boyer, répondait parfaitement à cette attente « civique ». La tension que l'œuvre établissait entre le visible et l'invisible, la transparence et l'opacité, l'extérieur et l'intérieur renvoyait, en la questionnant, à l'articulation qui se trouve au cœur même de l'espace public, celle du public et du privé, celle qui nous fait passer du rang d'individu au rang de citoyen⁶. L'utilisation du langage, très présent dans le travail de Boyer, était un des maillons essentiels de ce dispositif. C'est en effet le langage qui assure notre rapport au monde et aux autres (l'espace public est avant tout un lieu de discussion) mais c'est aussi le langage, et tout particulièrement le langage poétique, qui nous permet d'exprimer notre intimité. C'est ainsi qu'en mêlant, au point de les confondre, expérience subjective et expérience collective, l'artiste était parvenu à créer un véritable « lieu de mémoire », un lieu où chacun était invité à rendre hommage à l'histoire de la cité, à s'identifier à une communauté de destin, tout

en se projetant dans l'avenir. Il y a fort à parier que les montréalais, malgré les premières réticences suscitées par l'esthétique contemporaine, avaient fini par comprendre et par apprécier cette œuvre qui leur parlait d'eux, de leur passé, de leur avenir.

Une question dès lors s'impose : comment en est-on arrivé à déplacer *Mémoire ardente* en mettant l'artiste et le public devant un fait accompli ? Cette décision semble d'autant plus étrange lorsqu'on se remémore les propos du maire Doré à l'occasion de l'inauguration de l'œuvre, propos qui semblaient ouvrir une nouvelle ère dans les rapports entre les artistes et les pouvoirs publics : « Désormais, c'est au public de juger. Nous on appuie les artistes. La modernité de l'art avec celle de la société. Ce n'est pas un défaut. Cela fait partie de la vie »⁷. On se souvient également de l'énergie avec laquelle Francyne Lord, commissaire à l'art public de la Ville de Montréal, avait expliqué et justifié dans divers médias, la pertinence du choix de *Mémoire ardente*⁸. En fait, l'explication est semble-t-il plus simple (et plus désolante) qu'il n'y paraît de prime abord : c'est le Service des parcs, des jardins et des espaces verts, et non celui de la culture, qui est à l'origine de cette relocalisation. Dans son projet de réaménagement de la place Jacques-Cartier, le Service des parcs a tout simplement « oublié » de prendre en compte *Mémoire ardente*. Cet oubli trahit malheureusement une conception fort étroite de l'art public : supposant qu'une œuvre d'art public n'a d'autre but que d'embellir l'espace urbain, un peu à la manière d'un arbre ou d'un massif de fleurs, on a dû penser que son déplacement sur un bout de trottoir éloigné de quelques centaines de mètre de son site d'origine, ne consistait qu'une modification mineure par rapport au projet de l'artiste. Ce faisant, non seulement la dimension politique, étroitement liée au « caractère civique » de la place Jacques Cartier, a été totalement évacuée mais la notion d'*in situ*, d'interaction entre l'œuvre, le lieu et le spectateur ne semble pas même avoir effleuré les responsables de la ville (voir dans le présent numéro l'arti-



Gilbert Boyer, vue de l'intérieure de *Mémoire ardente*, 1994. Photo: Gilbert Boyer.

cle de Véronique Rodriguez). Rappelons que c'est à partir de la notion de *site specific* (très proche de celle de *in situ*) que Richard Serra a engagé une bataille légale qui a duré plus de quatre années avec le gouvernement fédéral des États-Unis, son argument étant que *Titled Arc* ayant été créée spécifiquement pour un site, sa relocalisation entraînait *ipso facto* sa destruction⁹.

Au-delà de ce malentendu sur les enjeux véritables de l'art public, la relocalisation de *Mémoire ardente* a valeur de symbole. Et ceci à plusieurs niveaux. La Ville de Montréal a en effet un passé déplorable en matière d'art public, comme nous le rappelait l'œuvre de Mark Lewis, *Une odeur de désordre*, lors de l'exposition *Pour la suite du monde*, présentée au Musée d'art contemporain en 1992, qui recensait les cas d'iconoclasme à l'égard de l'art public montréalais. Le moment traumatique de cette fureur iconoclaste a certainement été la décision du maire Drapeau de démanteler l'exposition *Corridart*, dans la nuit précédant l'inauguration des Jeux Olympiques de 1976. Il faut en effet toujours se rappeler cette vérité quelque peu paradoxale que l'iconoclasme en matière d'art public n'est pas seulement l'œuvre de quelques vandales isolés, mais souvent, trop souvent, celle des pouvoirs publics qui sont à l'origine de la commande. Le lancement du programme d'art public de la Ville de Montréal en 1989 cherchait à rompre avec cette désastreuse tradition. La relocalisation de *Mémoire ardente* sonne le coup d'arrêt (espérons momentané) de cet esprit d'ouverture.

À un niveau plus large, cette décision s'apparente à un déni de citoyenneté dans un espace public déjà exsangue. Nous l'avons dit, *Mémoire ardente* était un « document » qui avait pour but de commémorer les festivités du 350^e anniversaire de la ville, mais était surtout un « monument » érigé en hommage à la spécificité culturelle d'une des plus anciennes cités du continent. Au moment où l'expansion mégalopolistique des villes nord-américaines les jettent dans une crise d'identité sans précédent, où le « vivre ensemble » de l'espace public s'apparente de plus

en plus à un « consommer ensemble », la Ville de Montréal, en envoyant valser le symbole de sa mémoire sur un bout de trottoir, nous invite au défaitisme. L'ironie, quelque peu amère, de l'histoire, vient du fait que le projet de réaménagement de la place Jacques-Cartier, qui a entraîné la relocalisation de *Mémoire ardente*, vise à faire ressortir les traces des vestiges archéologiques de la ville et donc à renouer avec... la mémoire.

JEAN-PHILIPPE UZEL

NOTES

- ¹ Christian Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- ² Jürgen Habermas, *L'Espace public*, Paris, Payot, 1978.
- ³ Précisons toutefois que certains artistes interviennent dans l'espace urbain sans pour autant faire de l'art public *stricto sensu* (on pense par exemple à Krzysztof Wodiczko ou plus près de nous à Massimo Guerrera et Pierre Allard); d'autre part, il est évident que la dimension politique de l'art ne saurait se limiter à l'art qui s'affranchit (ou aspire à le faire) de l'institution muséale, comme le donnent à penser plusieurs ouvrages récents dont le désormais célèbre *Subversion et subvention* (Gallimard, 1994) de Rainer Rochlitz.
- ⁴ Richard Serra, « Art and Censorship », dans W.J.T. Mitchell (éd.), *Art and the Public Sphere*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1992, pp. 226-233.
- ⁵ *Art public : Montréal*, brochure réalisée par la Commission d'initiative et de développement culturels et le Module des communications de la Ville de Montréal, 1989, p. 1 et 8.
- ⁶ Sur cette coupure public/privé, voir l'ouvrage de Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, The University of Chicago Press, 1958.
- ⁷ Jean Doré cité par Stéphane Aquin dans « La fierté a un cube », *Voir (Montréal)*, vol. 8, n° 26, 26 mai-1er juin 1994, p. 42.
- ⁸ L'œuvre avait déclenché un véritable tollé un mois avant son inauguration, lorsque certains journalistes, après avoir vu la photographie de la maquette de *Mémoire ardente*, s'en étaient donnés à cœur joie sur le thème du *peep show* et du morceau de gruyère. Depuis l'implantation du programme d'art public en 1989, celui-ci a subi les foudres de la presse grand public. Il suffit pour s'en assurer de relire l'article au titre évocateur « Chefs-d'œuvre ou fumisterie ? » signé par Hélène de Billy dans le numéro du 15 octobre 1991 de *L'Actualité*.
- ⁹ Richard Serra, *op. cit.*, p. 226.