Document généré le 16/09/2026 14:58

Espace Sculpture

L’approche de l’art public : les usages et les discours
Looking at the Uses and Discourses of Public Art

Christian Ruby

Numéro 60, été 2002

La sculpture vêtue/dévêtue
Clothed/Unclothed Sculpture

URI : https://id.erudit.org/iderudit/9300ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Ruby, C. (2002). L’approche de l’art public : les usages et les discours / Looking at the Uses and Discourses of Public Art. *Espace Sculpture*, (60), 31–35.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2002

Ce document est protégé par la loi sur le droit d’auteur. L’utilisation des services d’Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d’utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l’Université de Montréal, l’Université Laval et l’Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

CHRISTIAN RUBY

L'approche de L'ART PUBLIC : les usages et les discours
Looking at the Uses and DISCOURSES of Public Art

Docteur en philosophie et chargé de cours (Paris X-Nanterre), l'auteur a récemment publié *L'État esthétique : essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts* (Bruxelles, Labor, 2000), *L'Art public, un art de vivre en ville* (Bruxelles, La Lettre volée, 2001) et *La Résistance à l'art contemporain* (Bruxelles, Labor, 2002). À partir du cas de la France, il nous livre ici ses réflexions sur les grands principes qui devraient guider la recherche portant sur l'art public[1]. En contrepoint, nous proposons des images d'œuvres de Chantal Bélanger, Francine Larivée et Devora Neumark qui illustrent la présence de divers usages de l'art et types de discours dans l'espace public.

Trop souvent, quand il veut penser l'art public, le commentateur consulte avec peu d'attention le trésor immense que représentent, à côté des repérages empiriques et des photos d'œuvres ou des interviews d'artistes, ces autres usages et discours de reprise que constituent, par exemple, les discours d'inauguration des dépôts d'œuvres par les autorités locales ou nationales, les appropriations complices ou rebelles par les passants (bombages, lieux de rendez-vous, manifestations), la chronique mondaine, les romans qui réfèrent à des œuvres (par exemple, Jean Rolin dans son récent roman *La Clôture*), ainsi que les films dont les images peuvent glisser volontairement ou par hasard sur certaines œuvres (Éric Rohmer, *Paris-Nord*), voire les films à tendance apologétique (« Qui commande quoi ? Vingt ans de commande publique en France », La Cinq).

The author has a doctorate in philosophy and is a lecturer at Paris X-Nanterre. He has recently published *L'État esthétique : essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts* (Brussels, Labor, 2000), *L'Art public, un art de vivre en ville* (Brussels, La Lettre volée, 2001) and *La Résistance à l'art contemporain* (Brussels, Labor, 2002). He gives us his reflections on the major principles that ought to guide research concerning public art in France.[1] As a counterpoint to this, we are presenting images of Chantal Bélanger, Francine Larivée and Devora Neumark's works, which illustrate the various uses and discourses of art that take place in public spaces.

Too often, when thinking about public art, the commentator pays little or no attention to the huge treasure that is made up of these other uses and discourses about public art works. Beside empirical identification methods, photographs of the works and interviews with the artists, there are, for example, the local or national authorities' discourse for a work's inauguration, friendly or rebellious appropriations by passersby (spray-painting, meeting places, demonstrations), gossip columns, novels that refer to works (for example, Jean Rolin's recent novel *La Clôture*), films that show art works, intentionally or by chance (Éric Rohmer's *Paris-Nord*), and even films of an apologetic nature ("Qui commande quoi? Vingt ans de commande publique en France [Who has commissioned what? Twenty years of Public commissions in France]," La Cinq).

Chantal **Bélanger**

CHANTAL BÉLANGER, *Podium*, 2000. Îlot Fleurie, Québec. La sculpture en acier de 20 x 100 x 250 cm rappelle la structure de l'autoroute Dufferin avec ses graffitis, qui domine le paysage. Posée sur le sol dans un espace vert de l'îlot, l'œuvre est composée de quatre éléments : une étoile, une croix, une flaque d'eau et une roue d'engrenage. Lors du « Sommet des Amériques », tenu à Québec en avril 2001, des manifestants qui protestaient contre le processus d'édification de la « Zone de libre échange des Amériques » se sont réunis dans l'îlot de la basse-ville qui ainsi devenait un lieu d'accueil et de rassemblement, une aire de repos, un arrière-poste, une infirmerie, une cantine. *Le Podium* de Chantal Bélanger, parmi les œuvres d'art présentées, sera utilisé comme table par les manifestants. / The 0.2 x 1.0 x 2.5 m steel sculpture recalls the Dufferin Highway structure, covered with graffiti and dominating the landscape. Placed on the ground in a green space on the small island, the work is made up of four elements: a star, a cross, a pool of water, and a gear wheel. During the April 2000 "Summit of the Americas" in Quebec City, people protesting against the process of creating a "Free Trade Zone in the Americas" gathered on the small island in the Basse-ville. This became a meeting place and rallying point, a rest area, a retreat, a first aid station and canteen. Protesters used Chantal Bélanger's *Podium*, with other art works, as a table.
Photo : Yvan Binet.

Les raisons de ces négligences ne sont pas toujours claires. Tantôt ces reprises, qui font subir aux œuvres des changements d'échelle ou de perspective, sont conçues comme futiles ; tantôt, en neutralisant les œuvres, elles placent des obstacles sur la voie d'une véritable théorie de l'art public, qui se trouve réduite à une exploration brute des formes artistiques les plus valorisées. Et pourtant, une fois bien considérées, ces reprises incitent à observer, avec plus de perspicacité, les procédures concrètes dans le cours desquelles les pratiques artistiques sont façonnées et les transmutations subies par les œuvres — témoignant alors, tout ensemble, des vicissitudes de leur existence, de la construction de leur destinée et de la manière de faire de la politique spécifique à l'art public.

Soulever ce problème, c'est, par conséquent, être déjà entré dans les questions de méthode qui concernent la recherche et l'archivage portant sur l'art public. Or, celles-ci sont essentielles pour cerner la spécificité de l'objet « art public », et éviter de se satisfaire d'un vague propos sur « l'art », assorti d'une évaluation autoritaire ou d'une vague interprétation d'œuvres rencontrées par hasard. Et si par le mot « art » chacun croit savoir, en général, ce dont il est question, en revanche, l'usage de l'adjectif « public » demeure irréductiblement obscur dans la plupart des propos. Si on écarte la référence à des sources publiques de financement (État et collectivités territoriales), qui en France sert de critère définitoire du caractère public d'une œuvre, il reste d'autres usages possibles de cet adjectif, qui distinguent évidemment la pluralité des approches de telles pratiques : celles des publics (groupes de sensibilité ou groupes sociaux), des politiques, des artistes, des sociologues, des urbanistes, etc.

Tant qu'on ne prend pas en charge sérieusement ces éléments, l'art public n'a que la dignité un peu folklorique d'une série d'ouvrages

The reason for this neglect is not always clear. Such representations, which subject the work to changes in scale or perspective, are sometimes conceived as pointless; or they may neutralize the works, placing obstacles in the way of a real theory of public art, reducing it to a crude exploration of the most accepted artistic forms. And yet, when carefully considered, these occasions encourage more insightful observation of the down-to-earth procedures in which artistic practices are shaped and of the transmutations that the works are subjected to, testifying to the vicissitudes of their existence, to the shaping of their destiny, and even to ways of developing policies specific to public art.

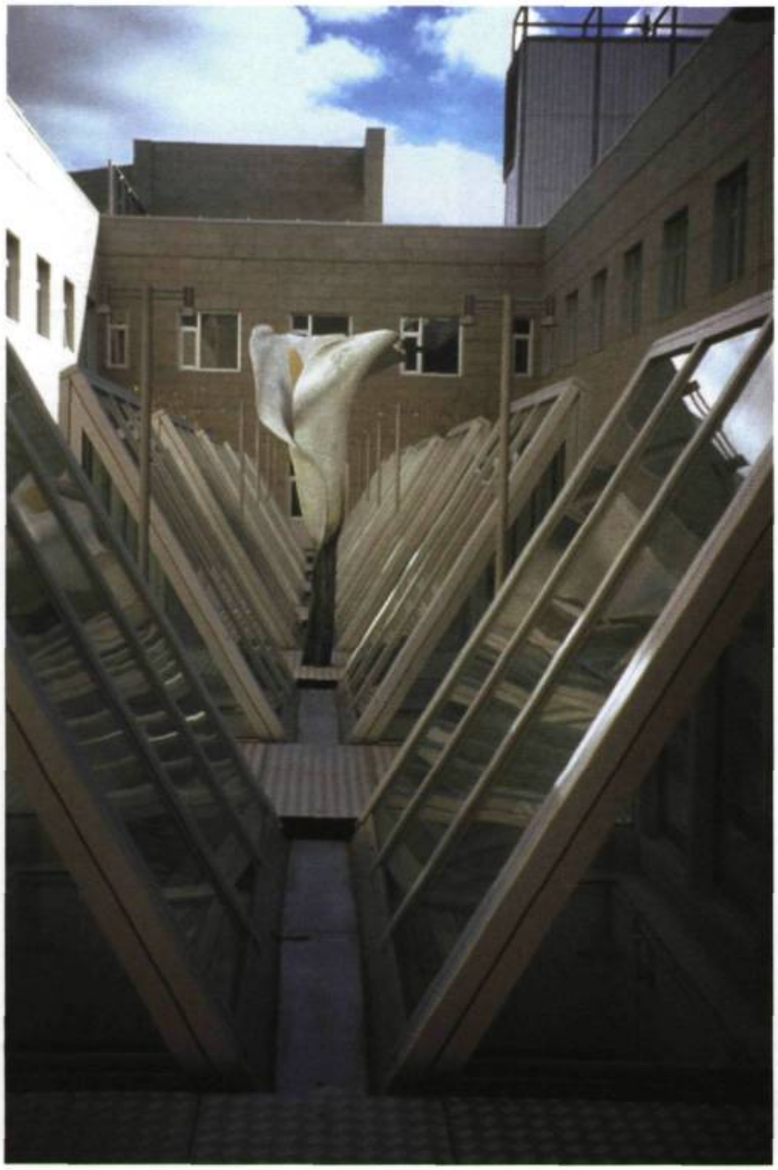
Raising this issue, therefore, inevitably involves us in questions of research and archival methods concerning public art. These are essential to define the specificity of the "public art" object, and to avoid being satisfied with vague remarks about "art" accompanied by an authoritarian evaluation or the imprecise interpretation of works encountered by chance. And although people may generally think they understand what is meant by the word "art", use of the adjective "public" remains implacably obscure in most cases. If we set aside references from sources of public funding (from the state and territorial communities), which in France is the criteria for defining the public nature of a work, there are other possible uses for the adjective that obviously distinguish the plurality of approaches to such practices: those of the public (sympathetic groups or social groups), politicians, artists, sociologists, urban planners, and so on.

As long as we do not pay serious attention to these elements, public art has only the rather quaint dignity of a series of works spread out in public places, on which we can vaguely count to produce the effects of an injunction, of a warning, of intense excitement or of suggestion. However, when analyzing the process of spatialization (the linking of an area through

Devora **Neumark**

DEVORA NEUMARK, *She loves me not, she loves me*, 12-13 octobre 2001. Place de la Paix, Montréal. L'artiste construit son intervention performative autour du jeu familier qui consiste à effeuiller la marguerite pour apaiser son inquiétude et s'assurer les sentiments d'autrui. Cette intervention s'inscrivait dans l'événement *Gestes d'artistes*, regroupant six créateurs québécois, et devait à l'origine se dérouler dans un parc de Lower Manhattan. L'attentat terroriste du 11 septembre et le bombardement de l'Afghanistan forcèrent les artistes à modifier leur action, et ils choisirent de poursuivre dans les rues de Montréal. En entretien avec Colette Sparkes, Neumark s'explique sur les motifs de son intervention et s'interroge sur les leçons à tirer de cette expérience relationnelle : « Throughout the two days, at home and on the street, I had to constantly adjust my own assumptions of generosity. Was it okay if someone took an entire bunch or did I really want them only to take one flower ? Was it okay if they came back for more bunches because they were trading them for beer ? To what degree was I willing to open this up ? How ready was I to let it be a public project, which means that the public gets to decide what it is ? One by one each person who came into this process, challenged me to ask : What degree of vulnerability, what degree of capacity to love was I going to allow myself, are we all going to allow ourselves ? » L'interrogation que met en forme la performance concerne les dispositions et les sentiments de chacun dans l'espace public ; elle met en scène le discours social sur l'art. Cette dimension se trouve exacerbée dans le cas des œuvres d'art public relationnelles dans lesquelles l'artiste offre un objet usuel ou un geste en partage ; la dynamique de la reprise, de l'appropriation, de l'inversion, du détournement est elle-même donnée en partage./ The artist based her performance on the well-known game of picking the petals off a daisy to soothe her anxieties and assure herself of other people's feelings for her. This performance was part of *Gestes d'artistes*, an event that brought together six Quebec artists and was originally to take place in a Lower Manhattan park. The 9/11 terrorist attack and the bombing of Afghanistan forced the artists to change their plans, so they decided to carry out their performances in the streets of Montreal. In an interview with Colette Sparkes, Neumark talks about her performance intentions and ponders over the lessons to be learned from this relational experiment: "Throughout the two days, at home and on the street, I had to constantly adjust my own assumptions of generosity. Was it okay if someone took an entire bunch or did I really want them only to take one flower? Was it okay if they came back for more bunches because they were trading them for beer? To what degree was I willing to open this up? How ready was I to let it be a public project, which means that the public gets to decide what it is? One by one each person who came into this process, challenged me to ask: What degree of vulnerability, what degree of capacity to love was I going to allow myself, are we all going to allow ourselves?" The interrogation given shape by the performance concerns the frame of mind and feelings of everyone in public space; it dramatizes the social discourse of art. This dimension is heightened in the case of public art works where a relationship is involved, as when the artist offers to share a common object or gesture: the dynamics of the occasion, of the appropriation, reversal and diversion is itself shared.

Photos : 1-3. Patrick Mailloux 2. Paul Litherland.



Francine **Larivée**

FRANCINE LARIVÉE, *Fleur solaire—efflorescence*, 1996. École des hautes études commerciales, Montréal. La fontaine de cuivre ouvré avec patine adopte la forme d'une fleur, un calla ou un lys arum. Du printemps jusqu'à l'automne, un brumisateur projette de façon intermittente un nuage d'eau à la base de la tige. L'œuvre prend place sur le toit de l'édifice et s'intègre à un jardin. Bien visible de l'intérieur des bureaux administratifs, l'œuvre a été récemment reprise dans une scène du film *Stardom* de Denys Arcand. Le film raconte dans un mode satyrique l'ascension et la chute d'une jeune femme qui devient mannequin vedette. Ce cas de « reprise cinématographique » donne une valeur métaphorique au travail de l'artiste dans un nouveau contexte dramatique. La présence de l'œuvre dans le champ de la caméra, à l'arrière-plan de l'acteur Thomas Gibson, contribue au contenu visuel et à l'effet que le réalisateur veut donner à la scène. Par ailleurs, lorsque l'image extraite du film est reprise à nouveau dans le présent contexte, elle joue de sa valeur documentaire pour renseigner sur la sculpture en situation, sur ses rapports avec les usagers ou les visiteurs de l'école et son jardin. / The fountain with its copper patina takes the form of a flower, a calla or arum lily. From spring until autumn, a spray mechanism intermittently emits a cloud of mist at the base of the stem. The work is located on the roof of the building, integrated into a garden. Very visible from inside the administration offices, the work was recently captured in a scene in Denys Arcand's film, *Stardom*. The film satirically tells about the rise and fall of a young woman who becomes a leading fashion model. This case of "capturing on film" gives a metaphorical value to the artist's work, putting it in a dramatic new context. The presence of the work behind actor Thomas Gibson contributes to the visual content and the effect the director wants to produce in the scene. Moreover, when the excerpted film image is presented in the present context, it shows documentary value, as it informs us of the sculpture's real-life relationship with users and visitors to the school and garden.
Photo : 1. Francine Larivée ; 2. Alliance Atlantis Communications.

essaimés dans les lieux publics, sur lesquels on compte vaguement pour produire des effets d'injonction, de mise en garde, d'exaltation ou de suggestion. Toutefois, lorsque l'analyse du procès de spatialisation (maillage d'un territoire par les œuvres, répartition des œuvres dans une ville) et de temporalisation (parcours organisés par les œuvres, temps d'investigation par le spectateur) est mise en branle, la signification de l'art public vient au jour relativement à la conscience que la cité a d'elle-même, au sens commun qu'elle veut exposer, et aux différentes formes de son unité telles qu'on peut en proposer les hypothèses.

Si chaque œuvre d'art vaut pour soi, les œuvres d'art public, quant à elles, sont non moins intimement inscrites dans un dispositif général — au demeurant instrumentalisable — visant à signifier, aux yeux de tous (parce que placées dans des lieux publics), quelque manière de mettre en ordre les affaires de la cité : une unité sociale imaginaire, des fractions du corps social, voire des dissensions. Voilà qui fait de l'art public un enjeu majeur des pratiques artistiques (avec monopoles possibles) ainsi que des choix des politiques ou des politiques publiques. À ce titre, il peut être pris aussi bien dans une tentative de dissolution des contradictions sociales au sein d'une idéalisation imposée de la cité (une sorte d'art public *standard*) que dans la constitution d'un jeu de subversion hérétique organisé en archipel, qui tendrait, au contraire, à rendre ces contradictions visibles grâce à l'action de différents groupes de pression décidés à ne pas se laisser intimider, en produisant des écarts.

En un mot, tant qu'on n'a pas croisé l'histoire spécifique aux pratiques et aux formes artistiques (positions et oppositions des œuvres sanctionnées, dispositions et convictions des artistes), la sémantique des sujets de l'art public, la syntaxe temporelle et spatiale de sa mise en place et de ses choix, le site et le rythme distingués de son usage, l'attitude du public (manières de regarder, de se tenir ou de garder le silence), enfin les discours qui le légitiment et le médiatisent, en muant souvent le souci commun des commanditaires en métonymie d'un sens commun universel — on parle sans doute beaucoup de l'art public, mais ce n'est qu'un pis-aller, parce qu'on ne se donne pas les moyens de saisir la forme d'inscription ou d'interrogation de la collectivité qu'il déploie en public. ∎

Cette chronique est conçue par le Centre d'information Artexte dans le cadre de son projet de construction d'une base de données en art public. Pour plus ample information sur le Projet Art public *et sur la* Base de données, *nous vous invitons à consulter le site web du Centre d'information Artexte :* ***www.artexte.ca/artpublic***

the art works, distribution of works throughout the city) and temporialization (course set out by the works, discovery time taken by the viewer), public art's significance becomes relative to the awareness the city has of itself. This is the overall meaning that it wants to present and the various forms of its unity on which we can make hypotheses.

While every work of art is valued in itself, public art works are just as intimately inscribed in a general mechanism—which can be given instrumental effect, by the way—that aims to signify to everyone (since these works are placed in public places) some way of putting the city's affairs in order: unity of social imagination, portions of the social body, even dissension. Public art is thus a major issue for art practices (with possible monopolies) as well as for political choices or public policies. As such, it can be just as easily understood as an attempt to dissolve social contradictions within an idealization imposed by the city—a kind of "standard" public art—or, as the composition of a heretical and scattered play of subversion, which, on the contrary, would tend to make these contradictions visible through the actions of various pressure groups that have decided not to be intimidated and have produced discrepancies.

In a word, if one has not brought together all aspects of the issue—the history specific to artistic forms and practices (positions and oppositions of approved works, artists' tendencies and convictions), the semantics of public art subjects, the temporal and spatial syntax of its placement and of its choices, the site and rhythm of its use, public attitude (ways of seeing, bearing oneself, keeping silent) and, finally, the discourses that legitimize and mediatize it (often transforming sponsors' concerns into a metonymy for universal common sense)—, one doubtless often speaks of public art, but that is only a stopgap measure, because one does not have the means to grasp the form of inscription or interrogation of the community that public art displays for all to see. ∎

This column was created by the Artexte Information Centre as part of its project to assemble a database on public art. For more information about Projet Art public and the database, we invite you to consult Artexte Information Centre's Web site: ***www.artexte.ca/publicart***

NOTE

1. Le lecteur qui voudrait se familiariser davantage avec les pratiques artistiques et les politiques françaises pourra en outre se rapporter aux articles de Sylvie Lagnier, « Sculpture et espace urbain en France », *Espace*, nos 48 et 49, 1999, et de Jean-Philippe Uzel, « L'art public à l'heure de la démocratie culturelle », *Espace*, n° 49, 1999 / Readers who would like to know more about art practices and politics in France can refer to articles written by Sylvie Lagnier, "Sculpture and Urban Spaces in France," *Espace*, no. 48 & 49, 1999, and Jean-Philippe Uzel, "Public Art in the Era of Cultural Democracy," *Espace*, no. 49, 1999.