

L'art dans l'espace public : un activisme

Paul Ardenne

Résumé

Cette conférence est l'occasion de dresser un inventaire raisonné des différentes formes d'intervention artistique en milieu urbain, notamment de nature contextuelle. L'artiste s'y saisit de la ville – et, donc, du public – pour insérer en celle-ci des créations pas forcément attendues, en général non programmées, qui sollicitent parfois sans ménagement l'attention des passants. On insistera ici sur les évolutions de ce genre d'art moins soucieux de représentation que de présentation, en pointant une de ses perversions postmodernes, qu'il convient d'analyser : la tentation, pour l'industrie culturelle, de changer ces formes d'art « en contexte réel » en une création intégrée, formule alibi prétendant jouer comme facteur de « reliance » et de restauration du lien social.

Biographie

Paul Ardenne est agrégé d'Histoire et docteur en Histoire de l'art et Sciences des arts. Maître de conférences à la Faculté des arts d'Amiens (France), on lui doit plusieurs études relatives à l'art et à son rapport au public : *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience* (avec Pascal Beausse et Laurent Goumarre, 1997), *L'Art dans son moment politique* (2000), *Un Art contextuel* (2002), *Working Men. Art contemporain et travail* (2008). Il a publié en 2009 aux éditions du regard *Art, le présent. La création plastique au tournant du XXI^e siècle*.

D'une manière exhaustive, cette conférence veut rendre compte des rapports entre art et territoire physique. L'accent sera mis sur les territoires humanisés, dont la ville, en priorité. Il y est question de la sortie de l'artiste, de sa graduelle conquête du territoire de la cité, de la manière dont il utilise celle-ci comme périmètre d'intervention, comme réservoir et comme argument artistiques. Avec des intentions multiples, comme on va le voir, entre volonté exploratoire, mise en forme d'un lien social et révélation des tensions caractéristiques du fait urbain.

Le rapport de l'artiste moderne puis contemporain au territoire est multiforme. Il est à l'image même, en l'occurrence, du territoire proprement dit, ce fragment d'espace qui peut être, en amont de l'intervention artistique, humanisé ou non, proche ou lointain, familier ou au contraire étranger, banalisé ou singulier, mutant, enfin – la première règle de la territorialité, à cet égard, étant son évolution, la territorialisation. Peu de territoires, aujourd'hui, demeurent longtemps stables dans leurs caractéristiques. Parce que le territoire climacique, celui du climax, de l'origine ou échappant à l'intervention de l'homme, n'existe pour ainsi dire pas ou plus à l'échelle planétaire, sauf lieux reculés et répulsifs. Parce que la dynamique et l'énergie humaines, amplifiées par ces phénomènes avérés que sont, aujourd'hui, la surpopulation et l'accroissement de la demande de biens et de la production générale restructurent continûment le territoire dans sa fonction, dans sa forme et dans l'usage que l'on en fait.

Entre ces territoires sans cesse re-territorialisés, la ville est de ceux qui suscitent chez l'artiste moderne puis contemporain une importante variété de postures, d'attitudes ou d'actes de présence. Dans son contexte, l'artiste endosse en toute logique adaptative ou volontariste plusieurs rôles, parfois combinés, de celui de l'occupant licite à celui de l'infiltré illicite, de celui de l'utilisateur enclin à se servir du territoire comme motif esthétique à celui de l'activiste sociopolitique.

Investir le territoire urbain

Entre les territoires humanisés, la ville se distingue bientôt par la plus forte attraction qu'elle exerce sur le monde de l'art, une mutation qu'entérine, dès avant le XX^e siècle, la modernité. L'univers pacifié de la campagne, longtemps, avait attiré les artistes œuvrant sur le motif (mode poussinienne du paysage romain, paysagistes flamands, école de Barbizon...). Le développement urbain qui accompagne, tout au long du XIX^e siècle, la révolution industrielle, périmé cette dilection. La ville devient alors un « chronotope » essentiel, hautement magnétique, de la création moderne.

En pleine extension spatiale, physiquement transformée (New York comme la « ville debout » que célèbre Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*, de Louis-Ferdinand Céline), transfigurée par les activités nouvelles de l'industrie et du commerce de masse, de plus en plus indéfinie aussi (ses limites reculent sans cesse, à l'origine des phénomènes de la conurbation, de la ville infinie), elle est comme l'*analogon* d'une création artistique moderne elle-même en butte aux démons de l'expansion, du débordement et de l'activisme. Les impressionnistes, ainsi, la célèbrent (Monet, *La rue Montorgueil pavoisée*, 1867), de même que les futuristes (Boccioni, *La ville qui monte*, 1913), les dadaïstes puis les surréalistes en font un théâtre pour des actions d'un genre nouveau, de type intervention ; le cinéma expressionniste l'élit comme un constituant décisif de l'« écran démoniaque » (Lotte Eisner, 1928), sinon comme un personnage à part entière (Fritz Lang, *Metropolis*, 1928). « Élément moteur de l'imaginaire moderniste, palimpseste mental consignnant ordre et chaos, organisation et entropie, bref, propriété naturelle de la culture occidentale, le milieu urbain semble en effet plus qu'aucun autre dévolu à l'art » (Ardenne, 2002).¹

Lieu d'une activité continue, la ville née de la révolution industrielle s'érige de concert au rang d'espace public par excellence, le périmètre *groovy* qui la définit étant dès lors appréhendé de deux façons par l'artiste qu'inspire la ville. D'une part, de façon de plus

¹ On profitera de cette auto-citation pour préciser que le présent texte reprend au plus près certaines études antérieures sur la question, notamment le cat. de l'exposition *Micropolitiques*, C.N.A.C. Magasin, Grenoble, 2000, *Un Art contextuel*, op. cit., (2001) *L'Image Corps, Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris : éditions du Regard, ch. « Le corps participatif », ainsi que *La Commande publique* (2008) Paris : éditions Flammarion (édition en cours à l'heure où ces lignes sont écrites), entre autres, notamment.

en plus obsolète, comme un spectacle, à la manière de la *Neue Sachlichkeit* allemande ou de la peinture réaliste d'un Edward Hopper au début du XX^e siècle – le regard s'exerce ici de façon traditionnelle, depuis le dehors, tandis qu'est reconduit le classique principe de l'art comme formule de représentation.

D'autre part, de façon cette fois plus expérimentale, comme l'occasion d'un échange, d'une rencontre en prise directe avec un public. Le fait même de la proximité physique de l'artiste à son objet d'étude, dans ce cas, fait passer au second plan la question de la représentation. Art public nouvelle manière, pour le moins, que celui qu'indexe ce second cas, qui rompt avec les usages en matière d'art public. L'art dit public, jusqu'à présent, relevait exclusivement de la décision ou de la commande officielle, et s'incarnait pour l'essentiel dans l'élévation de statues au milieu de squares ou le long d'avenues, sur un mode somptuaire, de célébration ou de propagande. Dorénavant, l'artiste sort en ville. Si le cadre territorial de l'action artistique demeure bien le même (la ville), la forme s'en modifie cette fois radicalement. Naissance de l'intervention artistique, du happening au dehors, dans ce vaste « atelier sans murs » (Jean-Marc Poinsot) qu'est l'univers de la rue. La deuxième *maniera*, par ordre d'apparition historique, d'art public que représente l'art d'intervention se qualifie par son goût de l'intrusion, par sa défiance envers le programme, par ses velléités de clandestinité. Elle concentre toutes les formes de création s'extrayant physiquement des lieux traditionnels d'exposition que sont musées et galeries : l'art qui investit la rue, qui en appelle directement aux spectateurs, soit par son exposition de plein air, soit parce qu'il réclame de ces derniers, dans l'espace public même, un geste, une participation. Daniel Buren, dès les années 1960, choisit de montrer son travail dans la rue : art public, sur le modèle de ce que Buren appellera la création *in situ*. Au début des années 1980, à New York, le collectif d'artistes Group Material (1979-1996) organise une exposition intitulée *The People's Choice*. Aux habitants d'un quartier de Manhattan (les résidents de l'East 13th Street,) est demandé de venir exposer aux yeux de tous un objet qui leur est cher, et ce, à même une place publique et tous au même moment. Art public, de nouveau, à la puissance deux, dans ce cas : l'exposition n'est pas claquemurée dans un centre fermé ; elle se fonde sur une adresse directe à un public mis à contribution, et naît de la participation de ce dernier.

Cette manière artistique autre d'appréhender l'espace public, en bonne logique, incite l'artiste à refuser toute directive, surtout de nature purement décorative, et à privilégier dans la foulée le geste libre. Les années 1960, celles de toutes les révoltes contre l'autorité (gauchisme, féminisme, *Summer of Love*, esprit de « Mai 68 »...), les banalisent sur fond d'expansion de l'art et de remise en cause systématique des pratiques artistiques conventionnelles. En 1969, Daniel Spoerri organise ainsi à Nuremberg ses *Kularings*, opérations de troc où il échange divers objets avec le public. Deux ans plus tard, Gordon Matta-Clark, à New York, distribue de l'air pur aux passants, tandis que Robert Filliou, estimant que Düsseldorf est « un meilleur endroit pour dormir » (un film de deux minutes est tiré de cet acte, qui donne son intitulé à l'œuvre), s'allonge au même moment sur un trottoir de la cité rhénane, le temps d'une courte sieste. Daniel Buren cité plus haut, à compter de 1968, s'adonne pour sa part à l'affichage sauvage dans le quartier parisien de l'Odéon puis, internationalement, à proximité des lieux abritant de grandes expositions, une pratique appelée à une postérité artistique intense : du Billboard Art sous toutes ses formes, où l'artiste placarde à même la rue images ou textes diversement compréhensibles, aux revues d'artistes collées comme des dazibaos sur les murs (le premier numéro de la revue francilienne *Allotopie*, encore, en 1998).

L'artiste qui répugne à l'officialité de l'art décoratif utilisera aussi l'espace public comme espace de libre appropriation physique, en s'adonnant à des performances réalisées de façon impromptue, sans avertissement. Ainsi, tous plantés dans une rue, qui à Nice, Dijon ou Paris, de Ben avec *Regardez-moi, cela suffit*, de Jochen Gerz avec *Exposition de Jochen Gerz à côté de sa reproduction photographique* (l'artiste, sur le mur auprès duquel il pose, a placardé sa photographie) ou encore de Didier Courbot avec *Bonjour, je m'appelle Didier*. Le Thaïlandais Manit Sriwanichpoom crée le *Pink Man*, personnage toujours vêtu d'un costume rose poussant devant lui un caddie rose (le rôle en est tenu par un ami de l'artiste, l'acteur-écrivain Sompong Thawee) : une figure bien réelle déambulant entre supermarchés et galeries marchandes de Bangkok pour y mettre en scène, à même ses lieux de prédilection, le consommateur *middle class*, ce produit social du boom thaïlandais

de la dernière décennie, figure à la fois emblématique et caricaturale. Et ainsi de suite, dans une liste impossible à clore.

Œuvrer à même le monde réel (du moins hors de l'atelier traditionnel), exposer hors du centre d'art ou du musée s'avèrent en fait inconcevable sans une profonde refonte de la notion même d'art, en ce sens : le primat dorénavant accordé à la présentation, contre la représentation. Comme a pu l'écrire le critique d'art Pierre Restany, « le statut platonicien de l'image n'a vraiment été contesté qu'à partir du moment où l'expansion de la culture urbaine nous a fait passer d'un art de la représentation à un art de l'appropriation du réel, c'est-à-dire de sa présentation ». Présenter l'art ailleurs, en fait, commande aussi de le présenter autrement. En 2003, Arno Piroud installe à Lyon, sur un toit, un court de tennis (*Tennis*). Le même Piroud, sur un autre toit, celui, cette fois, de garages pour automobiles, crée une piste de course à pied... Il explique ainsi son choix de l'espace public comme zone d'activisme :

La ville est source d'images, de formes, de mouvements et, par extension, d'idées. Alors tous les jours, tel un colporteur d'espace, j'arpente les trottoirs, la rue, le pavé. À pied, à vélo, en bus, en skate ou en auto, je déplace mon corps et mon regard d'un bout à l'autre de la cité. Cette ville dans tous ses états représente pour moi le lieu idéal d'inspiration et de création. La ville est devenue mon propre atelier.

Daniel Buren (2005), excellent théoricien des formes d'art dites en contexte réel – formes d'art qu'il a lui-même pratiquées en pionnier du genre –, le dit de façon claire :

Il est certain que l'art public, que le citoyen n'a d'autre choix que de subir, constitue bien un élément de "pollution", une qualité qu'il doit à sa sur-présence, à son autorité, à sa fréquente arrogance en termes de visibilité (...). Conservée vaille que vaille, l'œuvre d'art publique de caractère historique se découvre faussement vitalisée, elle apparaît moins comme un legs préservé du passé que comme l'élément d'une grammaire du présent urbain assujettie à la norme somptuaire ou touristique.

Et de continuer :

L'art dans la rue ? Pourquoi pas ! Mais [alors] totalement repensé, revu et corrigé. (...) Travailler pour la rue, c'est questionner plus de cent ans de production artistique pour le musée. C'est aussi, pour l'artiste, descendre de son piédestal, oser risquer et accepter l'humilité. C'est une nouvelle façon de penser et d'œuvrer.

S'agissant de cette nouvelle façon de penser l'œuvre d'art, et d'œuvrer, le strict principe de commande, en tendance, est obsolète. Il conviendra, à ce terme, à cette pratique, de substituer celui de demande. Une demande à laquelle l'œuvre créée *in situ* semble à même de répondre dans la mesure où elle s'adapte au lieu plus qu'elle ne s'y impose symboliquement. Daniel Buren (2005) écrira encore :

Les caractéristiques de l'œuvre *in situ* comme je les entends sont primordiales ici et sont les seules à pouvoir offrir quelque chance de succès à la mise en place d'une œuvre dans un espace urbain en ce qui concerne l'art d'aujourd'hui.

Le travail *in situ* est le seul qui puisse permettre de contourner, et de s'adapter à la fois et intelligemment aux contraintes inhérentes à chaque lieu (...), il peut dialoguer directement avec le passé, la mémoire, l'histoire du lieu (...), il ouvre le champ d'une possible transformation, du lieu justement.

Un exemple concret : le cas UNTEL

Par l'art *in situ*, qui prend place au cœur du site, pour reprendre les termes mêmes de Daniel Buren, le territoire évite d'être figé, d'être sédimenté par l'insertion, en son sein, d'une œuvre d'art qui en gèlerait ou en pacifierait l'apparence ou la nature. Le territoire urbain va se découvrir, au contraire, modifié par cette dernière. Parce que l'œuvre d'art conçue pour la rue, elle-même, revêt une forme spécifique, en interaction avec l'univers du dehors. Présenter, à même la rue, des tableaux tels qu'on les présenterait dans un musée, sur des cimaises – est-ce simplement sensé ? « L'œuvre d'art change le lieu où elle est installée, le lieu change l'œuvre d'art », dit encore Buren (1998). Dynamique à double effet, qui voit l'œuvre profilée *pour et par* son cadre d'expansion. L'intervention artistique,

pour règle, élit le ici et le maintenant, dont tout dépend : la forme de l'œuvre, sa légitimité, son impact, son opérationnalité concrète, sa portée symbolique, dépendent aussi de l'épreuve du contact direct. La préparation qui préside à son irruption dans la rue n'est pas forcément négligée : elle reste toutefois absolument incertaine de ses futurs effets. Comment savoir, de la sorte, de quelle manière l'œuvre sera perçue, reçue, vécue par les spectateurs qu'elle sollicite, *a priori* surpris par son caractère et sa facture inattendus ? La dimension aléatoire de l'art d'intervention en contexte urbain fait sa qualité propre, et son talon d'Achille, d'un même tenant. Son impact peut être maximal, ou bien nul, selon les circonstances. Où le critère d'expérience (de *experiri*, en latin, « faire l'essai de ») prend toute sa consistance, un critère pour l'occasion décisif, et incontournable, dont la réquisition va marquer bien des pratiques d'art urbain, depuis les marches situationnistes de type dérives jusqu'aux frasques de rue du collectif français UNTEL (1974-1980), devenues à juste titre mémorables, entre autres. Ses modes d'action : l'intervention, le happening, la provocation, l'incitation à la création collective. Ses lieux d'exercice : les galeries d'art, les salons mais aussi la rue, le territoire urbain proprement dit. Ses objectifs : susciter une réflexion ayant trait aux comportements personnels ou collectifs, ainsi qu'à l'aliénation sociale. Le terme UNTEL, nom de baptême du collectif, tourne à dessein le dos au sens manifeste, incertaine évocation de quelqu'un – « c'est un tel » – sans plus d'éclaircissement identitaire. Une qualification vague désignant le sujet privilégié d'UNTEL, à savoir l'anonyme, l'individu quelconque, nous-mêmes en somme. Quant à la méthode d'UNTEL, celle-ci est protéiforme : on bouge, on questionne, on colle des affiches, on organise des lectures publiques, on manifeste, on dessine à même la rue... Art de type « intermédia », comme on le dit alors². La destination attendue du geste artistique ? Faire effet. L'option choisie ? Aller au contact. Par exemple, dérouler 350 m de papier dans une rue piétonne, puis y griffonner avec qui le veut (*Trois cents cinquante mètres d'images*, 1977) ; débouler au sein du réel sans précaution préalable à l'instar de ces affiches représentant des chiens loups menaçants, collées sur le mur sans mobile apparent (*Images de la ville*, 1978), etc. Toutes les créations du groupe, peu ou prou, sont tributaires d'une logique d'interposition : il faut mettre quelque chose devant le spectateur qui, si possible, gêne et dérange. Ce quelque chose peut être un objet, une image ou les artistes eux-mêmes : trois excités mis en

² Le terme d'« intermédia » est forgé tandis qu'émerge le mouvement Fluxus, en 1961.

action comme œuvres vivantes, absolument impliqués. Artistes en action ? Oui, et de la manière la plus *pushy* qui soit. Car UNTEL s'impose : déambulation en vêtements grossiers tamponnés de l'épithète *Touriste*, un appareil photo en bandoulière ; position gymnique du poirier boulevard Saint-Michel, sous le regard des passants ; reconstitution d'une attaque à main armée (*Agression ?*) ; mime sur des socles, dans une rue piétonne, de postures inspirées de la statuaire classique, dont le fameux *Penseur* de Rodin... Ce type d'interposition, quoiqu'il frappe les sens, dépasse toutefois la perspective « spectaculariste ». Sa vocation est transgressive : brusquer le spectateur jusque dans ses périmètres de vie et de passage, l'amener à réfléchir aux interdits et aux conditionnements de masse. Lieu béni du groupe, le territoire de la ville offre à UNTEL un terrain d'expérimentation sans pareil. En font état des sessions d'art public systématiquement menées par le collectif à Mâcon ou Bordeaux, en plus de Paris. La ville comme objet d'art, donc, comme un milieu à explorer, où approfondir des liens et activer des contradictions – organiser un chahut dans une paisible rue piétonne, par exemple. Des mots tels qu'*appréhension* ou encore *intrusion*, désignant certaines créations du groupe, acquièrent pour la circonstance un sens logique. Dans *Appréhension du sol urbain ?*, les yeux bandés, les membres d'UNTEL rampent en pleine ville, le nez collé sur la chaussée, respirant l'asphalte comme un sanglier flaire des truffes. L'espace est à saisir, le territoire est à prendre.

Esthétique « prélèvementaire » que celle d'UNTEL, donc, ayant en vue le constat, le travail sur le concret. Mais aussi, ce faisant, s'emparant de la réalité et, conjointement, du lieu où celle-ci se donne cours. Annexer, le temps compté d'une activité circonstancielle, un peu du territoire collectif.

De l'implantation dans le territoire collectif à la rencontre avec la population

L'artiste qui intervient en milieu urbain – s'entend, hors des cadres de la permission institutionnelle – n'est pas sans s'emparer du lieu public. Il est d'abord question, comme disent les artistes québécois, qu'il y manœuvre à sa guise, et qu'il y fasse ce qu'il veut. L'apparition d'un art d'intervention au début du 20^e siècle n'est pas le fait du hasard. Elle correspond à un double sentiment. D'une part, que la création est à l'étroit dans l'atelier, un lieu de moins en moins représentatif d'une création moderne qui veut se saisir du monde réel, propice à occuper l'espace dans son entier, sans restriction. D'autre part, qu'un doute se doit d'être émis sur l'art des musées, réservé à une élite ou conditionné par des critères esthétiques complexes qui en interdisent le plus clair du temps l'accès culturel au grand public. D'un point de vue esthétique, non sans raison ni mobile, l'art d'intervention va se caractériser le plus souvent par des propositions qui, pour contrastantes et en porte-à-faux qu'elles soient, entendent bien demeurer le plus possible élémentaires, d'une lisibilité, sinon d'un sens, immédiats : happenings, processions, bannières, installations éphémères, public pris à parti, marquage graphique illicite de type *tag*, etc. La notion de contexte, du coup, s'avère fondamentale. L'intervention ne s'accomplit jamais au jugé, elle implique un principe de confrontation, elle vise l'agrégation ou la polémique, jamais le consentement tacite ou mou. La non-pérennité est aussi le lot des formes d'art public non programmé, dont le destin est de disparaître rapidement. En dérive un art qualifiable de contextuel, activiste et volatil, suscitant l'acquiescement ou l'ire des pouvoirs publics, qui laissent faire ou interdisent selon ce qu'il en est des rapports de force du moment.

Aspect central propre à qualifier l'art aux prises avec le territoire public : cet art engage toujours un rapport direct à la vie sociale. Recourir aux lieux publics, pour l'artiste, c'est inévitablement rencontrer la population, c'est la solliciter esthétiquement de façon raccourcie, sans en passer par le filtrage muséal. Le photographe Oliviero Toscani, qui utilise les panneaux publicitaires pour exposer ses images, le dit très bien, à propos de sa manière propre de procéder : « mon musée, c'est la rue ». Tout est bien ? Non, évidemment. Car l'artiste, jamais, n'est totalement libre d'user à sa guise de la rue et de

l'espace public. Pourquoi ? Parce qu'il s'agit d'un espace réglementé, dévolu à des activités spécifiques, activités qui peuvent gêner, venir contredire une présence artistique. Plus cet autre problème : l'artiste, dans l'espace public, n'est pas forcément souhaité, en tout cas pas de manière automatique. Il ne saurait suffire de revendiquer le droit d'utiliser l'espace public pour y apparaître d'emblée légitime. Traiter de l'art public, en cela, oblige à prendre en considération deux données au moins, l'une à l'autre articulées :

1 - la manière dont l'artiste investit physiquement l'espace public en y disposant ses oeuvres, dans la perspective de ce que l'on pourrait appeler une « muséographie du dehors ».

2 - la question du rapport de ce même artiste à l'univers public, un environnement en l'espèce physique (la rue, la ville, l'espace habité) mais aussi administré (sachant que cet espace n'est pas de libre accès, qu'il est l'objet de réglementations et, comme tel, inévitablement soumis à un réseau de contraintes en tous genres).

Le tout aboutissant à inscrire l'art public dans une logique politique. L'intrusion de plus en plus courante de l'artiste dans le tissu du monde réel pourrait en fait ne viser que l'exploration. Celle-ci se prolonge toutefois de préoccupations plus critiques, le plus souvent d'ordre politique : corriger l'esthétique publique, faire valoir une présence polémique, bref, accompagner les mutations urbaines tout en faisant valoir la dynamique même des mutations artistiques en cours. L'art change le réel et inversement. Réciprocité et catalyse, pour ce résultat jamais négligeable : l'intensification culturelle. L'art public contextuel, non officiel, n'exclut certes pas l'art public canonique, conditionnel et administré, lequel continue son chemin, main dans la main avec le pouvoir – tant que le pouvoir durera, en effet, et quels qu'en soient la nature ou l'objectif, il lui faudra en effet s'esthétiser, se désigner, se définir en termes signalétiques comme maître réel ou supposé de l'espace collectif, avec le concours des artistes consentant à cette tâche d'autolégitimation. En quoi l'art public contextuel et sauvage, *a priori* plus faible que son illustre prédécesseur, est-il cependant plus légitime que ce dernier ? Parce que la rue est par excellence un des lieux majeurs de la « reliance », de la socialisation en acte, autorisée à

meilleur compte par ce type d'action artistique nécessairement impliquée. Classique stratégie esthétique de l'accroche, débouchant sur un contact humain qui peut à l'occasion s'avérer fructueux, connexionniste.

Autre raison du succès de la formule artistique clandestine ou non attendue : son exploitation à plein de l'espace de vie. Administré et balisé, surcodé et propriétéarisé, l'espace de la vie concrète, la ville en premier lieu, est le type même du *locus* intégré, vouant l'usager à la soumission au pouvoir. Circulation permise ici et interdite là (axes routiers de statut varié et sélectif, piétonisation...), présence encouragée à tel endroit mais découragée autre part (esplanades ouvertes contre quartiers « digicodés » d'esprit *Gated Cities*), aménagements spécifiques aux fins d'attractivité conditionnée (jardins, squares, lieux culturels...), tout, dans l'espace public actuel, vient contredire la naïve prophétie d'un Debord selon laquelle, comme pouvait l'écrire avec exaltation l'auteur de *La Société du spectacle* voici bientôt un demi-siècle, « on construirait [bientôt] des villes pour dériver ».

L'art public opérant sans s'annoncer, à cet égard, n'est pas sans se constituer comme résistance au balisage généralisé de la ville contemporaine, à titre de poétique, aussi, du *libre usage* (comme le *sampling* dans la culture techno : l'artiste choisit son lieu d'intervention de même que le *sampler*, pour composer sons ou images, choisit sans plus de contrainte, en puisant dans l'immense réservoir des formes acquises et déjà en circulation, son propre échantillon). L'art public clandestin, de ce point de vue, doit être considéré comme d'essence allotopique (du grec *allo*, « autre », et *topos*, « lieu »). Il participe au façonnage de l'« espace autre », pour reprendre les termes de Roberto Martinez, concepteur de ce néologisme : une formule plastique qui vient requalifier la géographie esthético-sensible de la ville en la re-figurant, sans avenir durable du côté de l'intégration et de la mainmise sur l'espace mais se mouvant toutefois selon ses propres règles en celui-ci. *Les Spécialistes* (Paris, quartier Beaubourg, 2006), Julien Berthier, avec la collaboration de Simon Boudevin : à sept heures du matin, un samedi, ces deux artistes *pluguent* sur un mur aveugle une façade dans le style du code architectural du quartier.

Fausse extension d'un bâtiment préexistant, plus vraie que nature, avec porte, boîte aux lettres et sonnette, prenant place entre les entrées 1 et 3 sous le numéro 1bis...

Le monde concret dans lequel l'artiste opère et crée *in situ* est moins appelé à être maîtrisé par la création artistique (au sens où celle-ci s'y imposerait et, pour finir, s'y installerait à demeure de plein droit) qu'à appréhender comme périmètre de parcours où l'on crée de façon éphémère, en passant, à une échelle locale, selon un principe dialectique d'inscription-désinscription. Un lieu constituant en soi un espace flottant, sans cesse à redéfinir et à reconquérir où mettre en forme, politiquement parlant, de nouveaux rapports avec l'autorité. Comment cela ? En s'installant où bon semble à l'artiste, d'abord. En s'adressant directement, aussi, à l'usager de la rue, le passant, ce spectateur occasionnel entre tous. Se frotter en direct au spectateur dans les lieux mêmes où vit celui-ci est un acte idéologique anti-institutionnel : on est là hors du cercle fermé de structures telles que le centre d'art, la galerie ou le musée d'art contemporain. Exemples empruntés à la période récente, parmi une myriade d'autres : le Group Material cité plus haut, à New York, incite à plusieurs reprises des actions en faveur de la lutte contre le sida (*AIDS Timeline*), rejoignant au passage l'activisme révolutionnaire, au même moment, d'ACT UP, ou encore contre le racisme (*Atlanta: an Emergency Exhibition*). On retrouve ce type d'activisme interventionniste, voyant le public pris directement à partie, dans les modes d'action caractéristiques des collectifs Tim Rollins + KOS, Gran Fury ou encore, à un degré moindre, General Idea, actifs durant les années 1980-1990 : leur intention, autant que faire se peut, est aussi de court-circuiter les voies ordinaires de la médiation artistique, toujours peu ou prou sous contrôle. On en repère dans la foulée l'esprit revendicatif et correctif chez un Krzysztof Wodiczko, qui organise en ville des projections publiques pour sans-abri, avant de concevoir pour ces derniers, avec les services sociaux de New York, le *Homeless Vehicle* (1988), un véhicule adapté aux exigences de déplacement, de résidence et de protection des SDF new-yorkais ; chez le collectif danois N 55, à Copenhague, qui aménage et gère des espaces d'accueil pour sans-abri ; chez le collectif Superflex, qui agit sur le terrain humanitaire ; chez les canadiens d'ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable), sollicitant l'aide des autorités, connus pour organiser des opérations de

solidarité sociale en faveur des plus démunis (*État d'urgence*, Montréal, 1998, à l'occasion du cinquantenaire de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme) ; chez les français d'Échelle Inconnue, travaillant dans les banlieues défavorisées où ce collectif monte forums de discussion et ateliers collectifs ; *last but not least* chez un Michel Jeannès, d'une manière plus discrète mais non moins efficiente : cet artiste lyonnais, dans les années 1990, s'installe dans le quartier de la Duchère, notoire par le nombre élevé de communautés d'origine immigrée qui y résident, des communautés communiquant peu entre elles qu'il prend le temps de rencontrer, les réunissant autour du thème *a priori* incongru du bouton que l'on coût sur l'habit. Du bouton de la couturière, objet par excellence universel que toutes les cultures vestimentaires utilisent à leur manière parfois spécifique, cet artiste discret mais pugnace va faire ainsi le pôle de rencontres et d'échanges tandis que se crée, autour de ce liant social des plus inattendus (la *Zone d'intention poétique*, dit Jeannès), une nouvelle collectivité. Entre cent autres exemples, au demeurant : Olivier Darné, au début des années 2000, commence ainsi à équiper en ruches (en « butineurs urbains », dit-il) divers lieux de vie de la région parisienne, une proposition à laquelle il sait intéresser municipalités et institutions. Le miel produit par les abeilles, qui donne à sa manière particulière le goût de l'espace urbain, est récolté puis consommé avec les habitants, lors de banquets.

Cette inflexion à un art de situation est explicite, cet art-là resterait-il sans grand impact dans les faits : elle dit la lassitude du contrôle, le refus de la discipline institutionnelle, l'envie de se mouvoir librement dans le monde raté, la liberté. Les années 1990 lui donneront son signalement propre, celle d'une micropolitique. Qu'entendre par là ? L'artiste, dans sa manière de contacter autrui, ne fait pas acte d'autorité, il laisse le choix à son spectateur de se sentir ou non concerné par sa proposition, il agit sans développer de slogan : il promeut, ce faisant, un art « contactuel » doux. Il arrive même que l'artiste, retournant la situation hiérarchique, cesse d'être celui qu'une Lygia Clark appelait naguère le « propositior », et qu'il redonne la parole à ce spectateur occasionnel, pas forcément concerné *a priori*. Gillian Wearing, dans Londres, sollicite des passants en leur tendant du papier bristol et un *marker* : libre à eux d'y inscrire ce qu'ils veulent exprimer ;

puis elle les prend en photographie (*Indications de ce que vous voulez leur dire et non pas indications de ce que n'importe qui d'autre peut vous dire*, 1992-1993). Sylvie Blocher, au même moment, développe ses *Living Pictures*, dont le principe repose sur une interview : demander à des personnes approchées par la voie de médias locaux de dire ce qu'elles pensent de telle ou telle chose (le pouvoir, l'amour, la loi...), tout en les filmant (*Gens de Calais*). Cette procédure anti-autoritaire de restitution de la parole publique, Sylvie Blocher la reconduira bientôt dans le cadre de son collectif *Campement Urbain : Art / Community / Colaboration*, initié en 1997 avec l'architecte François Daune : une structure active en direction de communautés socialement stigmatisées (à Sevrans-Baudottes par exemple, en région parisienne, zone notoire d'exclusion sociale). Jochen Gerz, durant les années 1990 puis 2000, développera lui aussi divers projets de restitution de parole. Dans le cadre d'un *Monument aux vivants*, réalisé non loin de Bordeaux, à Biron, en 1996, il invite les habitants de cette bourgade du sud-ouest de la France à venir déposer sur le monument aux morts local l'exposé personnel des raisons pour lesquelles ceux-ci seraient ou non favorables à l'action guerrière. En 2000, le même Gerz réalise encore *Les Mots de Paris* : l'artiste, en face de la cathédrale Notre-Dame de Paris, fait installer un abri où peuvent s'asseoir des SDF (une exposition de la misère pas forcément goûtée des touristes, nombreux sur ce site). Doté d'un parvis recouvert de mentions de phrases empruntées à des sans-abri, que l'artiste a patiemment glanées, cet abri l'est aussi d'un dispositif de quête : le passant peut laisser quelque chose. En 2004, pour la ville anglaise de Coventry, Jochen Gerz concevra le *Future Monument*, dans un même esprit de polémique directe. Sur un obélisque de verre de cinq mètres de haut entouré de huit plaques de verre ont été gravées les mentions suivantes :

“TO OUR GERMAN FRIENDS

TO OUR BRITISH FRIENDS

TO OUR JAPANESE FRIENDS

TO OUR FRENCH FRIENDS

TO OUR SPANISH FRIENDS

TO OUR RUSSIAN FRIENDS

TO OUR AMERICAN FRIENDS TO OUR TURKISH FRIENDS”.³

³ « À nos amis allemands, anglais, japonais, français, espagnols, russes, américains, turcs ».

Cette proposition est le résultat d'une patiente enquête menée par l'artiste auprès de plusieurs milliers d'habitants de Coventry. À ces derniers, Jochen Gerz a demandé quels avaient été, pour eux, leurs pires ennemis dans le passé (*Who were the enemies of the past?*, trois mille réponses). Des ennemis que Gerz transforment pour l'occasion, sur ce monument placé en centre ville, en amis, en levant un tabou, selon ses dires : « *Le Future Monument* rend compte d'un tabou. Ce que vous ne vouliez pas exprimer vous est exprimé ».

Jouer avec le territoire, de cent façons

Infinité d'exemples montrant cette implication « directe » de l'artiste dans le tissu de la vie, jusqu'au cœur du social, en tous points du territoire urbanisé, sur un mode parfois surprenant, ou qui aura soin de cultiver l'entrechoc. Michael Blum, *L'homme de la rue* (1997) : cet artiste israélien pose dans la rue d'une ville, à ses pieds, un lourd sac à dos : dans ses mains, une pancarte où l'on peut lire cette mention d'inspiration marxiste : « Le capital est du travail volé ». Certains artistes, encore, s'adonnent au troc-art en espace public, tel le collectif Cambalache (on invite une population donnée, dans un endroit donné, à venir échanger des produits), quand d'autres y créent des comptoirs de vente, sur le modèle de l'étal de marché, à l'instar de Surasi Kusolwong (*Everything NT\$ 20*). Artiste danois dont l'œuvre interroge les limites de la communication sociale, Jens Haaning organise plusieurs manifestations mettant en tension autorité locale et culture immigrée. *Turkish Jokes* (1994-1995) : dans les rues du quartier turc d'Oslo, l'artiste diffuse des blagues en langue turque en se servant d'un mégaphone monté sur le toit d'une voiture. Réactions diverses, on le devine. Certains comprennent et en rient, d'autres n'entendent rien à cette hilarité soudaine. *Arabic Jokes* (1996), du même Jens Haaning : dans les rues de Genève et de Milan, l'artiste affiche le texte de blagues en langue arabe, incompréhensibles pour la majorité des citoyens – certains autochtones de souche croiront y déceler des déclarations politiques... L'américain Dan Peterman, à Chicago, réalise le *Chicago Compost Shelter* (1988), un prototype de véhicule d'accueil pour SDF. Cette installation de rue se compose d'un minibus Volkswagen recouvert de compost dont la décomposition produit de la chaleur – une œuvre marquant tout l'intérêt de Peterman pour

la récupération et le recyclage, dont l'artiste a déjà commencé alors à faire le principe même de son art.

Politique et démocratie

En termes politiques, cet art d'essence démocratique raccourcissant la distance entre artiste et spectateur, art réunifiant de concert les territoires symboliques, est l'indice d'une volonté d'agora (l'art comme être-ensemble, comme facteur transitif), outre celui d'une déhiérarchisation (mise à niveau artiste-spectateur). On y décèle également l'acceptation par l'artiste de l'action modeste, de faible impact, tournant le dos aux propositions de contenu universel. Ce glissement vers la micropolitique est significatif. Il suggère la fin de l'héroïsme de l'art politique, plus le goût de la relativité.

Agir ici et maintenant, sans se soucier du futur, voilà du coup de quoi accepter le présent pour ce qu'il est, à savoir le présent et rien d'autre. Agir comme on l'entend, sans chercher l'accord général sur le produit artistique, prémunit pour l'occasion contre la tentation des quêtes engageant l'humanité tout entière, pulsions trop ambitieuses de l'esprit moderne nées de son délire de soumission de l'Histoire. Singularité d'abord, au risque, assumé, de l'excentricité, par définition minoritaire (généralisée, elle devient la mode, un consensus sur le style de vie, autant dire sa propre négation). Cette évolution dans la manière de travailler est, en termes politiques, symptomatique. Elle entérine le déclin du principe d'adhésion à une idée « globale », le refus de l'encartage et de l'engagement dogmatique. Micropolitique peut-être, mais politique tout de même.

Le lien entre art et territoire habité.

Changer de territoire, pour l'artiste, c'est devoir faire évoluer sa position, sa méthode, voire son propos. De la géographie à la politique, en entérinant le principe d'une *géopolitique* de l'art avec ses règles propres. La labilité de la rue, espace de l'opinion qui court, qui se discute sans fin, qui n'a de cesse de se montrer dans toute sa plasticité, induit

en l'occurrence celle de l'art, un art se devant d'évoluer, s'il entend être en phase, vers l'anti-autoritarisme. La position autoritaire de l'artiste, le grand geste, dans ce territoire ainsi balisé – celui de la circulation, du passage, de l'éphémère – ont toutes les chances d'être emphatiques, trop peu fluides, trop déclaratifs.

Non que les artistes, sitôt qu'ils abordent un travail de rue, soient invariablement réfractaires à la grande échelle, ou à une forte visibilité de leur action. S'impliquer, pour certains d'entre eux, ce sera ainsi rejoindre les grands combats de l'époque, politiques ou humanitaires. Ce sera signifier, par rebond, combien le champ de l'art n'est pas fermé à toute collaboration d'envergure dans tel ou tel domaine – social, culturel, humanitaire – où une mobilisation est requise. La rue, si l'on entend développer et faire prospérer cette option, n'est pas forcément l'endroit le plus inadapté, en termes de prosélytisme. On misera dans ce cas sur ce qui fait la force du territoire ouvert que substantifie la rue : sa disponibilité spatiale. Une donnée qu'un artiste tel que le Suisse Thomas Hirschhorn, à plusieurs reprises, va exploiter, en implantant notamment dans l'espace public ses structures de type pavillon ouvert au public. Hirschhorn, notamment, se distinguera en 2004 par la présentation, à Aubervilliers, de son insolite *Musée précaire Albinet* – une proposition, cette fois, qui signale bien un changement d'échelle, du micro (la rencontre aléatoire) vers le partagé (la rencontre organisée, ici avec une communauté immigrée, à laquelle est proposée une confrontation avec des œuvres d'art moderne prêtées par le Centre Georges-Pompidou), ainsi qu'une mutation dans la manière d'utiliser le territoire collectif, appréhendé dans ce cas non comme espace de la fugacité mais de la *station* : un endroit où l'on passe, certes, mais où l'on s'arrête aussi, quand quelque chose vous y intéresse, vous y surprend ou vous déplaît à l'excès, ne serait-ce que pour manifester une désapprobation. L'exemple de reterritorialisation que consacre l'aventure du *Musée précaire Albinet* convie à faire état d'une donnée en croissance depuis les années 1990 : l'impulsion donnée par les institutions elles-mêmes à l'art contextuel de rue ou en espace public. Non que les artistes, cette fois, décident en tout de leur action – sa localisation, en particulier – c'est l'institution (un centre d'art, une manifestation-cadre) qui incite ceux-ci à s'adonner à l'art public, en le finançant, au passage. Pourquoi ce retournement institutionnel ? Parce que l'art public, à bon compte, peut servir d'alibi social. Parce qu'il

est par excellence, on l'a vu, cette forme de création la plus apte, pense-t-on, à retisser des liens sociaux dans les faits fréquemment distendus, voire inexistants dans la société désolidarisée qui est la nôtre, prônant plus que tout autre, par ses modèles de vie individualistes et ses aspirations à l'excellence élitiste, le principe de désunion.

Il faudrait dire un mot, sans doute, de l'actuelle complexité de la notion d'espace public et, au regard de l'activisme artistique et de ses pouvoirs réels ou supposés, de son véritable agir institutionnel, pour reprendre les termes de Jürgen Habermas. Qu'est-ce aujourd'hui, exactement, que l'espace public, en effet, tandis que la radio, la télévision et plus encore Internet font le siège de notre vie domestique, important tant et plus le monde extérieur et sa matière fournie jusque dans nos dedans territoriaux intimes ? Et que reste-t-il de l'espace dit public lorsque nous nous véhiculons de part le monde bardés de notre espace intime, ordinateur portable dont nous faisons notre bureau nomade et autres téléphones de type GSM nous permettant de ne jamais perdre le contact factuel avec notre environnement immédiat, en toute indifférence à ce qui se passe et à ce qui se dit autour de nous ? Quant à l'agir communicationnel, comment en estimer la valeur quand l'idéologie la plus pernicieuse qui soit est devenue celle de la communication, justement, dont un Mario Perniola (2005) a bien montré toute la dangerosité : toujours plus de messages, de moins en moins de contenu ; de plus en plus de matière communiquée, de moins en moins de messages solides et fiables. Souhaiter valoriser échange public et communication intensifiée, au regard d'un tel arrière-plan, pourrait bien être suspect avant d'être louable. L'institutionnalisation croissante de l'art vivant sous toutes ses formes, on le sait, est la conséquence du croît et des progrès de l'industrie culturelle. Pour le pire (la tutelle, le contrôle de l'élection artistique, le formatage esthétique) comme pour le meilleur (l'élargissement de la médiation, le soutien à la production des œuvres, la solidarité avvertie avec la création). Toute la question, pour la circonstance, est affaire d'éthique, une bonne réponse à l'évolution du pouvoir institutionnel vers la toute-puissance en passant nécessairement par la mise à distance, par l'institution de l'art elle-même, de la tentation de l'animation sociale et de la récupération politique. Est-ce simplement possible ? Une réponse tranchée, sur ce terrain miné, est pour le moins risquée, sauf à tomber dans la

caricature. L'institution – l'institution en général, comme celle de l'art – n'est pas un monolithe : elle a ses acteurs, humains et non pas mécaniques, et tous ne sont évidemment pas le diable. Ce qui n'empêche pas certaines opérations institutionnelles d'art public d'être suspectes d'instrumentalisation. La récupération, par l'officialité, de l'art public non officiel – qui donc, bientôt, devient officiel – relève de la logique politique : l'artiste, une fois mis au service de la noble cause de la « reliance » sociale, vient rétribuer en retour qui le promeut ou le finance – l'officialité elle-même, dans ce cas, de façon évidemment perverse. On ne peut que relever, sur ce point, l'extrême habileté de l'institution. Celle-ci n'hésitera pas, ainsi, à promouvoir à maintes reprises des créations en apparence subversives⁴ pour garantir le « spectacle » et, par extension, la dérive des affects sociaux violents vers la représentation (exhiber la violence peut nous éviter d'avoir à la subir de façon concrète). Il faut bien, à cette entrée (la récupération par l'officialité de l'art public prétendument « engagé »), dire quelques mots de réalisations ou d'opérations artistiques « de rue » incontestablement sujettes à caution, à la fois pilotées par l'autorité et trop consensuelles pour être délivrées de toute suspicion. On citera deux réalisations à cet égard significatives de Clara Halter, le *Mur de la Paix*, à Paris (esplanade du Champ de Mars ; avant deux autres réalisations de ce type, à Saint-Petersbourg et Hiroshima), ainsi que l'importante opération des *Tentes de la paix*, à Jérusalem, que caractérise leur caractère aussi consensuel qu'équivoquement positif. Réalisé durant les années 1990, le *Mur de la paix* prend la forme d'un édicule public sur lequel a été écrit, en de multiples langues, le mot paix. Tout un chacun, dans des petites fentes ménagées dans les parois de ce bâtiment, a le loisir de venir y glisser des mots en faveur de la paix (comme à Jérusalem, le long du mur des Lamentations). *Les Tentes de la paix* (17-25 mai 2006) reprennent le même principe, dans le cadre cette fois d'une installation éphémère établie Promenade de Talpiot, en surplomb de la Jérusalem historique. « L'œuvre est constituée d'une vingtaine de tentes et d'une toile de 160 mètres de longueur sur 70 mètres de largeur, imprimées du mot "paix" calligraphié par l'artiste dans plus de cinquante langues et dix-huit alphabets », peut-on lire dans un formulaire de présentation ; « à l'intérieur de chacune de ces tentes, un écran diffuse en direct les messages en faveur de la paix venus du monde entier et postés sur le site www.peacetents-clarahalter.jerusalem.muni.il ». Pour *successful* qu'elle ait été (un

⁴ Le principe « subversion, subvention » analysé, en particulier, par Rainer Roschlitz (1994).

grand nombre de villes décideront d'exposer ultérieurement en leur sein une ou plusieurs tentes⁵), cette proposition artistique n'en est pas moins sujette à caution, à l'égal du *Mur de la paix*, sitôt que l'on convoque non l'intention qui y a présidé mais la relative naïveté qui en émane. Faut-il le rappeler ?, une violente offensive de Tsahal contre le Hezbollah, au Liban sud, eut lieu à peine quelques semaines après cette manifestation, à quelques dizaines de kilomètres de là... L'art d'un côté, avec sa générosité et ses velléités de paix ; l'histoire et ses contraintes de l'autre, totalement indifférente à l'utopie artistique, suivant son propre rythme. Un complet décalage.

Une réponse, la présence polémique

Nul étonnement, au vu de l'ambiguïté entre art public institutionnalisé et basse politique consensualiste, à ce que maints artistes refusent la main tendue par l'institution. L'urgence, pour ceux-là, ce sera de se jeter de nouveau dans le territoire vrai du réel, non dans sa mise en scène complaisante aux fins intéressées. Revenir à la rue nue, à l'espace public brut.

Pour y marquer sa présence, par exemple, d'une manière élémentaire : c'est là la signature de l'énigmatique *Space Invader*, dont le logo en forme de pixellisation informatique prolifère dans maintes cités du monde actuel, sous la forme de céramiques scellées au ciment sur les murs, n'importe où et sans autre précision quant à leur existence publique. Ou pour y signifier un désaccord avec l'évolution du territoire vers la croissante privatisation qui le caractérise. Contre la prolifération des espaces fermés, par exemple : le collectif italien *Stalker*, à compter des années 1990, organise diverses opérations de type

⁵ Les *Tentes de la Paix* (Saison française en Israël, Association Française d'Action Artistique), ont bénéficié de nombreux appuis : conseils Généraux des Alpes-Maritimes, d'Alsace, d'Aquitaine, des Bouches du Rhône, des Hauts-de-Seine, et de la Région Midi-Pyrénées, des villes de Cannes, Lyon, Marseille, Mulhouse, Nancy, Paris et Rouen. Outre le soutien d'Air France, Agnès b., Ariel, le Baron David de Rothschild, le Congrès Juif Européen, the Jerusalem Foundation, Bio Mérieux, L'Oréal, Orange, Publicis Ariely, Publicis Consultants, Rétro FM, Strauss Elite Group et l'opérateur de téléphonie numérique Wanadoo, qui a soutenu publiquement l'opération sur sa *homepage*.

franchissements – on marche tout droit dans la ville, où l'on passe les obstacles, quels qu'ils soient, même s'ils relèvent de la propriété privée.

Contre l'invasion publicitaire, également : autre forme d'action brutale, là encore sans concession, que celle, à ce registre, des « antipub », qui culminera avec les années 1990 et le début des années 2000. Plus que du terrorisme poétique théorisé par Hakim Bay⁶, le mouvement artistique « antipub » est indissociable du courant dit « No Logo »⁷, qui essaime dans le monde globalisé au début des années 1990, un courant intégré bientôt au vaste organigramme des officines de combat altermondialistes. L'artiste « antipub » peut chercher à développer une esthétique singulière : ce n'est pas là, toutefois, son objectif premier. Son obsession, plutôt, c'est de « casser » l'esthétique publicitaire, dans une perspective de dénonciation. L'espace public, selon lui, se doit de rester public : il est évidemment anormal que la privatisation (celle qu'opèrent les entreprises, au moyen de la publicité) s'en empare comme d'un bien exploitable. Ce qu'exprime clairement ce communiqué émanant d'un collectif antipub, qui incite au devoir de « dénoncer et de condamner le manque d'espace prévu pour répondre à la publicité qui nous est massivement imposée » :

La difficulté de coller des affiches légalement dans l'espace public, pour communiquer un message en réaction aux dogmes néo-libéraux, entrave et bafoue la liberté d'expression de chacun. Il semble que l'on se retrouve donc dans un système où cette liberté n'appartient qu'à certaines puissances (...). Sous le joug d'un agresseur déguisé en sauveur (puisque la publicité prétend vendre du bonheur), tout citoyen, réduit à un simple consommateur, étouffé, oublie ce qu'il est, ce qu'il veut, mais sait ce qu'il n'a pas.⁸

⁶ Hakim Bay : « Les graffitis apportent une certaine grâce aux métros si laids et aux monuments publics si rigides... Le *Terrorisme poétique* peut encore servir dans les endroits publics : des poèmes gribouillés dans les toilettes des palais de justice, de petits fétiches abandonnés dans les parcs et les restaurants, des photocopies artistiques placées sous les essuie-glaces des pare-brises des voitures en stationnement (...), des émissions de radio pirates, du ciment humide... » .

⁷ Voir Klein, N. (2001).

⁸ Communiqué de R.A.P. Belgique, 8 décembre 2004, à 15h22, « Lutte antipub en général ».

En matière d'art antipub, des artistes tels que Costa ou Bau Geste ont joué un rôle pionnier (le premier est actif dès le début des années 1980), bientôt relayés par une myriade d'autres, souvent réunis en collectifs : *Adbusters* canadiens (« casseurs de pub »), dès 1989, à Vancouver ; le français Yvan Gradis, fondateur, en 1992, du R.A.P. (« Résistance à l'Aggression Publicitaire »), ZEVS, encore, connu pour ses *Visual Kidnappings* urbains (découpe d'affiches de grand format et demande de rançon à la firme concernée par l'affichage, si elle veut récupérer son bien...) et son recours occasionnel aux actions violentes (agression et détournements d'images publicitaires, re-peinture et souillure d'enseignes publiques, etc.). Les méthodes élues, qui visent l'efficacité avant la signature esthétique, sont celles du terrorisme graphique urbain. Dans cette attente, fortement motivée, militante : la reprise en mains du territoire par l'artiste, même au risque du malentendu social (toute violence est problématique, et à double tranchant), plutôt que le maintien équivoque dans un état de fausse paix. Un lien tendu, autrement dit. Et la preuve, en passant, qu'il n'est de territoire – à commencer par celui de la rue – que partagé, donc convoité, et disputé.

Références

Ardenne, P. (2002). *Un Art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion

Bay, H. *Terrorisme poétique*. Consulté à l'adresse <http://unhappy.free.fr/>

Buren, D. (2005). *À force de descendre dans la rue, l'art finira-t-il par y monter ?* Paris : Sens et Tonka

Klein, N. (2001). *No Logo : La Tyrannie des marques*. Actes Sud.

Perniola, M. (2005). *Contre la communication*, Paris : Léo Scheer.

Rochlitz, R. (1994). *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Paris : Gallimard