



Les sculptures monumentales disposées en extérieur sont nombreuses sur les places et dans les parcs de toutes les villes du monde. Elles essaient de capturer le regard des passants et leur proposent une signification qui est le plus souvent de l'ordre de l'hagiographie : un héros national, un fait d'armes mémorable, un politicien célèbre, une divinité imposante voire un sportif fameux... Le mode opératoire commun à toutes ces sculptures a deux facettes. D'une part il invoque le monumentalisme, d'autre part il cherche le conformisme esthétique. Pour qu'une statue attrape les regards et s'impose à l'attention il faut en effet qu'elle soit grande, haute, visible de loin, placée en position centrale sur une place et au débouché d'une longue perspective. Pour que cette même statue véhicule un message « universel », compréhensible par tous de façon univoque, il faut, de plus, qu'elle utilise les codes esthétiques les plus simples et les plus directs. Schématiquement, ces statues sont d'autant plus immenses qu'elles n'ont à dire que des banalités, comme si le monumental se suffisait à lui-même pour signifier le pouvoir ou l'exemplarité...

Du politique dans l'art.

Le livre de Joëlle Zask, *Outdoor art, la sculpture et ses lieux*, commence par un chapitre intitulé « L'art public, ratage de la démocratie » et traite de la vanité esthétique, du vide conceptuel et de l'ostentation politique de ce type d'art public. Zask est philosophe à l'université de Provence et a travaillé sur les relations entre art et politique, selon une optique en partie inspirée par la philosophie pragmatique de Dewey. Elle souligne qu'il est assez classique de prendre des exemples dans des démocraties populaires ou dans des régimes totalitaires : les statues de Staline, de Mao, de Moubarak, de Kim Il-sung sont connues, et parfois abattues lorsque le régime change. Elle écrit aussi qu'il un peu plus

inhabituel, mais pas moins pertinent, de réserver la même critique aux statues du maréchal Foch au Trocadéro, de Jeanne d'Arc en divers lieux, de Vercingétorix à Gergovie. Il est véritablement original d'aborder sous le même angle critique les sculptures récentes mises en place par Georges Frêche à Montpellier (Mao, Roosevelt, Jaurès, Lénine, de Gaulle...) ou, sur des durées courtes, celles que Bernar Venet ou Jeff Koons installent dans le château et le parc de Versailles. Pour Joëlle Zask, l'enjeu ne se situe pas seulement dans la nature (totalitaire ou démocratique) du régime mais dans la volonté d'ostentation, qui est toujours directive :

le glissement du milieu à l'ouvert comme condition de l'apparaître est précisément ce qui fait problème pour l'art moderne et pour la théorie démocratique en même temps (p. 31)

et

Dans un pays démocratique on ne devrait en aucun cas identifier le public à un espace de visibilité et d'ostentation ; la notion d'espace public n'a en toute rigueur aucun sens (p. 43)

L'enjeu du livre est donc clairement défini : l'art en extérieur convoque un régime de visibilité qui doit être démocratique, pas normatif. La démocratie ne consiste pas à faire des statues monumentales de grands démocrates, elle consiste à laisser le *regardeur* s'approprier l'œuvre en lui attribuant un sens négocié avec le lieu, ses usages et ses voisins. La problématique est donc celle d'une relation entre espace extérieur, œuvre d'art en plein air et régime politique. Tout espace extérieur est négocié dans des interactions entre passants, milieu physique, mémoire historique, usages festifs, habituels ou dissidents... Il n'existe pas d'espace public par nature ou de fait, écrit l'auteure. Il y a au contraire un espace où s'expriment des opinions et des intérêts divergents, où se nouent des conflits et où s'inventent des mécanismes pour leur résolution. Bref, il n'y a jamais un public qui accepterait de recevoir un message de grandeur, sinon dans les totalitarismes. Et s'il n'y a pas de public, il n'y a pas davantage d'espace naturalisé pour lui sous forme d'espace public.

Du climatique dans l'art.

Après ce début vigoureusement critique, le reste du livre propose une réflexion sur des œuvres qui, elles, fonctionnent dans l'espace extérieur et ne véhiculent ni monumentalité, ni normativité, ni conformisme. Le chapitre 2, « Conditions d'existence outdoor », est un court (et très dense) traité d'esthétique pragmatique, inspiré en partie par les travaux de Dewey et Cometti, mais construit principalement à partir des expériences de l'auteure dans les sites qu'elle connaît. Elle commence par parler d'œuvres en extérieur qui demandent, au

bout d'un certain temps d'exposition au climat variable (pluie, gel, soleil...), une réelle maintenance et pas seulement un ravalement, ce qui implique un budget. Ces opérations engagent le statut (au sens ontologique) de la statue : le matériau d'origine peut être modifié, la couleur altérée, telle ou telle pièce doit être refaite... Cela implique « une conception négociée et coopérative du mode d'existence des sculptures dans des espaces communs » (p. 52). Plus généralement, cela constitue « une porte d'entrée privilégiée dans le domaine philosophique des questions relatives aux définitions de l'art et au mode d'existence des qualités esthétiques » (p. 53).

Ce problème, largement débattu actuellement, du réalisme ou du relativisme des propriétés esthétiques est beaucoup plus complexe pour une statue *outdoor* que pour un tableau *indoor*, car dans le cas de la statue, il arrive que l'artiste inclue des éléments naturels dans le fonctionnement de l'œuvre. Une fontaine d'Olafur Eliasson est pensée comme pouvant fonctionner comme œuvre même si l'eau est gelée et que la fonction de fontaine n'est plus valide. Une œuvre de Jan Dibbets change avec la marée, un mobile de Alexandre Calder s'agite avec le vent. Qui est alors l'auteur de la forme plastique ? Le jugement esthétique doit-il porter sur l'œuvre en tant qu'elle change ou sur son apparence moyenne, en lissant le détail de chaque mouvement ? Doit-on inventer une esthétique de la girouette qui serait « site and wind specific » (p. 53) ?

L'auteure ne prend pas explicitement parti dans la querelle « réalisme esthétique » *versus* « relativisme esthétique ». Classiquement mais subtilement, elle décale la question en proposant d'analyser le fonctionnement de la sculpture au travers d'un concept nouveau (en esthétique), qui est le processus d'intégration : ce qui fait l'œuvre n'est pas de l'ordre d'un donné immédiat, ce ne sont pas des propriétés artistiques ou esthétiques adhérentes à l'objet (ou pas seulement), ce sont des processus d'ajustement réciproques et progressifs entre la sculpture et le lieu.

Au départ une œuvre d'art existant dehors est par définition une proposition, un test, une expérience dont l'éventuel succès dépend de la façon dont se déroule au fur et à mesure l'histoire conjointe du lieu et de l'œuvre... (p. 69)

Le concept d'intégration, ainsi proposé, ne se réduit absolument pas à une contextualisation, ou à une idée d'œuvre « site specific ». Elle n'est pas conçue spécifiquement pour un lieu. Ce n'est pas une esthétique de l'harmonie entre le paysage plus ou moins sacralisé dans une figure stable d'une part, et la sculpture construite en correspondance, en ressemblance ou en accord avec le lieu d'autre part. L'œuvre est pensée comme œuvre autonome, existante et est placée, de façon réfléchie, en un lieu particulier afin qu'entre elle et le lieu se construise une relation non prédestinée, non

préconçue, mais nouvelle, changeante, inattendue. De ce fait, une œuvre intégrée ne peut pas fonctionner n'importe où, mais il n'est pas du tout impossible qu'elle puisse fonctionner en plusieurs lieux distincts. Il est possible de la déplacer, par exemple à la suite d'une restauration et d'un nouvel aménagement du site. Joëlle Zask construit donc, discrètement, une nouvelle définition de ce que certaines œuvres d'art *outdoor* sont : des processus de dialogue entre milieu et passants à partir d'une proposition plastique dont l'auteur ne maîtrise pas l'évolution.

Du scientifique dans l'art.

Le chapitre suivant traite du *Land Art*, qui est critiqué en remobilisant les arguments classiques : le *Land Art* comporte un certain naturalisme et une certaine attitude respectueuse envers le site qui, s'il est « non-site » au début (à savoir ni un musée, ni un lieu connu, ni même un emplacement précis), devient de toute façon un site *visitable* et identifié après l'intervention du *land artist*. Pour cette raison, tout le discours critique que tenaient les *land artists* contre les musées perd de sa pertinence : le spectateur doit toujours se déplacer là où l'œuvre se situe, il est convoqué par le *land artist* dans un lieu en extérieur comme il est convoqué par le musée dans un bâtiment urbain. L'auteure critique aussi des pratiques plus contemporaines (historiquement le *Land Art* se situe principalement entre 1965 et 1975), qui invitent le *regardeur* à se promener selon un itinéraire et à regarder selon certains angles de vue certains fragments de paysage.

L'encadrement du regard par un dispositif précis va donc de pair avec l'instrumentalisation du lieu lui-même par le type de regard porté sur lui. (p. 101)

À coup sûr, une telle critique va provoquer des discussions chez les scientifiques, et en particulier chez ceux qui travaillent dans les espaces protégés, dans les parcs et réserves valorisés par le tourisme. Le type de regard porté sur le paysage est en effet, dans ces sites, à la fois scientifique et touristique, c'est-à-dire esthétisant. L'enjeu est particulièrement significatif pour tous les acteurs du réseau des *geoparks*, ces sites géologiques ou géomorphologiques qui concentrent des lieux d'intérêt scientifique et de valeur esthétique reconnue. Le débat est intéressant, car la notion de site scientifique à valeur esthétique n'a rien de simple et il n'est pas du tout certain qu'elle soit politiquement neutre. En quoi un objet scientifique est-il esthétique ? Le fait de déclarer qu'une cluse (une combe, un chevauchement...) est belle revient en effet à instrumentaliser un objet scientifique dont le sens est théoriquement valide sur le très long terme pour le faire correspondre à un jugement esthétique culturellement construit et dont la validité est relative à une époque assez courte dans le temps. C'est par exemple le problème des œuvres de Goldsworthy le

long du chemin de découverte du *geopark* de la réserve géologique de Haute-Provence. La réflexion sur ces sujets doit se poursuivre, et ce chapitre du livre apporte une opinion un brin polémique (instrumentalisation par le regard), mais très stimulante. Joëlle Zask explique en effet que si la science se permet de définir un de ses objets d'étude comme objet d'art, alors la science fonctionne avec le même type de normativité que n'importe quel régime autoritaire. Il est certainement utile aux scientifiques de tenir compte de cette remarque.

Et si, dans un espace public, c'était le public qui était critique d'art ?

Les regardeurs ont en effet aussi leur mot à dire. Joëlle Zask distingue dans leurs comportements des effets de masse, de foule, de public et des actions individuelles. Une masse est un groupe qui agit d'une seule façon et pense de même. Une foule est un groupe dont les membres interagissent entre eux et peuvent changer d'avis. À la masse correspond l'art ostentatoire, à la foule l'art militant. Un public est une réunion de personnes pouvant avoir des avis différents. Selon Joëlle Zask, seul un public qui débat, qui argumente, peut à la longue attribuer à une œuvre *outdoor* le statut d'œuvre d'art. Le public est en effet le seul lieu collectif où peut s'exercer un jugement argumenté de « goût ».

Il faut cependant pour cela que le public soit libre de penser, de parler et de se déplacer dans l'ensemble de l'espace concerné par l'œuvre. Très finement, Joëlle Zask lie l'exercice du jugement de goût à la capacité à se déplacer, pour, au propre comme au figuré, changer de point de vue. Elle insiste même sur le fait qu'on pourrait « jouer » avec l'œuvre, c'est-à-dire avoir à son égard un type de considération qui est clairement distinct de celui que l'on montre devant une statue dans un musée.

Le dernier chapitre porte sur les œuvres *outdoor* qui concernent la mémoire et particulièrement les génocides, les violences de masse. Il est délicat d'avoir récusé l'art ostentatoire et l'art militant et d'exiger cependant une forme de respect pour l'art mémoriel. Joëlle Zask propose alors de distinguer l'art qui impose une mémoire collective à celui qui interroge une mémoire commune. La mémoire collective est ce que tous doivent penser et en ce sens, c'est une propagande. Une mémoire commune est une interrogation valable pour tous en tant que question, mais laissée à l'appréciation de chacun en tant que positionnement politique. Dans le cas précis des mémoriaux concernant l'extermination des Juifs, la question est de l'ordre du devoir, mais la réponse est floue. Il est du devoir de chacun de penser aux mécanismes qui ont rendu possible un tel crime afin de les condamner et d'éviter qu'ils ne reviennent, mais il faut aussi se poser la question de la

pertinence de l'œuvre qui pousse à ce devoir de mémoire. Il était, par exemple, reproché aux Juifs de ne pas être enracinés dans le pays où ils vivaient. Le mémorial, lui, est pourtant immobilisé dans un lieu fixe, unique, presque sacralisé. Un mémorial pourrait aussi être nomade, ou diasporique... ou éphémèrement lié à chaque lieu. Il n'est donc pas impossible qu'il y ait dans la dimension « œuvre d'art *outdoor* » du mémorial une forme relative d'ambiguïté.

La réflexion de Joëlle Zask sur l'art *outdoor* est donc extrêmement riche, féconde et questionnante. Elle est très subtilement argumentée et ne se complaît pas dans les chemins des consensus simples. Elle interroge les fondements mêmes de ce qui pose un espace comme public et de ce qui provoque les jugements au sujet des objets publics censés être signifiants. Toutes les images qui sont destinées à faire sens pour un ensemble de citoyens sont mises en cause. C'est salutaire.