

## Formes d'interventions artistiques dans l'espace public

---

### Stratégies d'intervention dans l'espace public: la révélation

Dans son ouvrage "L'espace public", Thierry Paquot en distingue deux aspects, l'un (au singulier) se rapportant à la dimension politique de la sphère publique, comme lieu du débat, du partage des opinions et des informations, l'autre (au pluriel) concernant les lieux physiques accessibles au public, impliquant une certaine liberté de mouvement. On comprend donc que l'un comme l'autre a à voir avec la possibilité d'une circulation, d'un échange, de l'établissement de relations, physiques ou symboliques. Thierry Paquot parle ainsi de l'espace public et des espaces publics comme des *territoires réels et virtuels de la communication*<sup>1</sup>.

Je voudrais m'intéresser ici à certains artistes qui travaillent dans l'espace public, et questionner leurs démarches à partir de l'idée de révélation, qu'elle soit intentionnelle dans la transmission d'un message, ou moins directe dans le rapport engagé avec le spectateur et/ou le monde.

En effet, si la révélation est un phénomène qui consiste à rendre visible ce qui était invisible, à rendre manifeste ce qui était caché dans le but de déclencher une prise de conscience, on peut la comparer à une opération de communication, un décodage de signe déjà présent.

D'un point de vue religieux, la révélation comme manifestation divine comporte quatre éléments : un acte, un sujet agissant, un objet communiqué, et un destinataire. <sup>2</sup> L'acte est l'évènement, le geste, la parole qui se produit et dévoile ce qui était caché. Le sujet agissant est le médiateur de cet acte par lequel le secret est levé, et que l'objet de la révélation apparaît. Et enfin, il n'y a révélation qu'à la condition qu'un destinataire reçoive ce message.

Ces éléments fonctionnent alors selon un schéma que l'on peut comparer à ceux établis dans les années 50 dans les théories de la communication, suivant la transmission d'un message.

Dans ce premier schéma (Figure 1) d'après Weaver et Shannon, l'émetteur, grâce à un codage, envoie un message à un récepteur qui le reçoit et effectue le décodage, ici dans un contexte perturbé de bruits. Ce schéma linéaire illustre les étapes du parcours du message jusqu'à son destinataire, sans toutefois s'occuper de ce qui se passe après sa réception. Le modèle de Norbert Wiener (Figure 2) complète ce schéma et met en évidence l'interaction réciproque qui existe entre les éléments d'un

---

<sup>1</sup> PAQUOT Thierry, *L'Espace public*, La Découverte, coll. « Repères », Paris, 2009, p7

<sup>2</sup> Laurent Gagnebin, *Qu'est-ce que la révélation ?*

système. L'action d'un élément sur un autre entraîne en retour une réponse du second vers le premier (rétroaction ou "feedback").

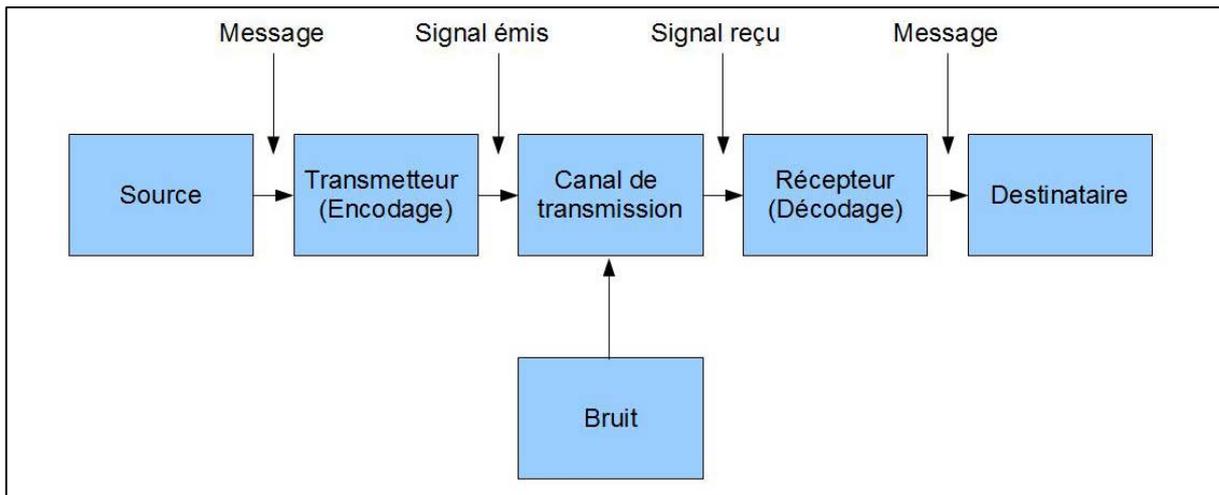


Figure 1 : Modèle de la transmission de la communication. D'après Weaver et Shannon, 1949

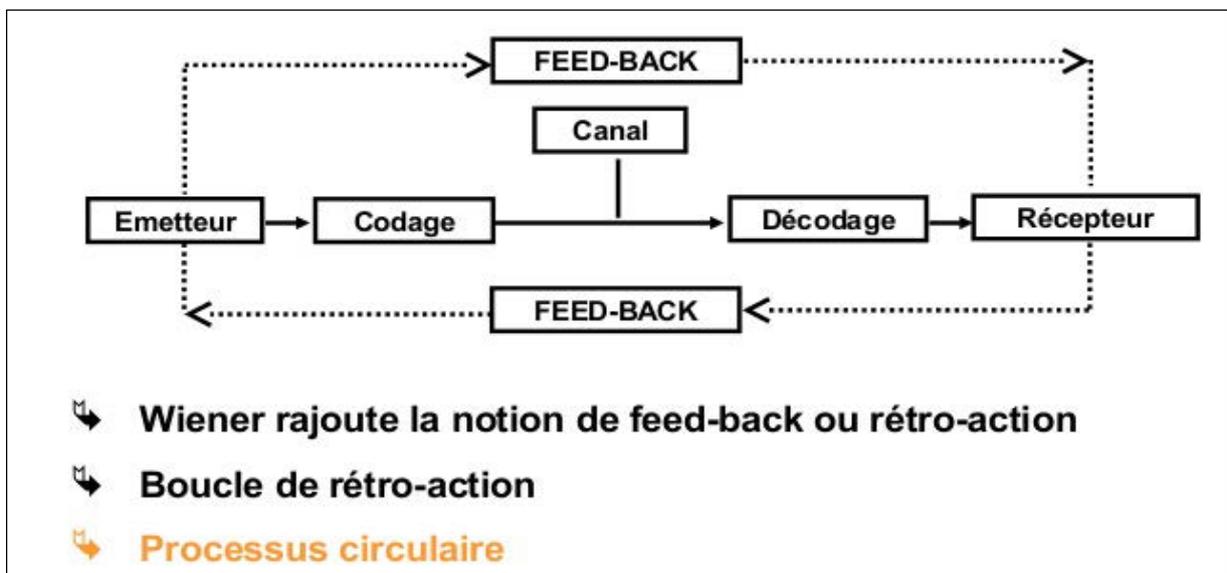


Figure 2 : Modèle de Norbert Wiener

Thierry Paquot cite une formule du sociologue Harold Lasswell (1902-1978) qui résume ces opérations par cinq questions: "*Qui dit quoi, par quel canal, à qui, avec quels effets?*" (Figure 3), questions qui peuvent également s'appliquer à une révélation, comme transmission d'un message par l'intermédiaire d'un acte et d'un sujet à un destinataire.

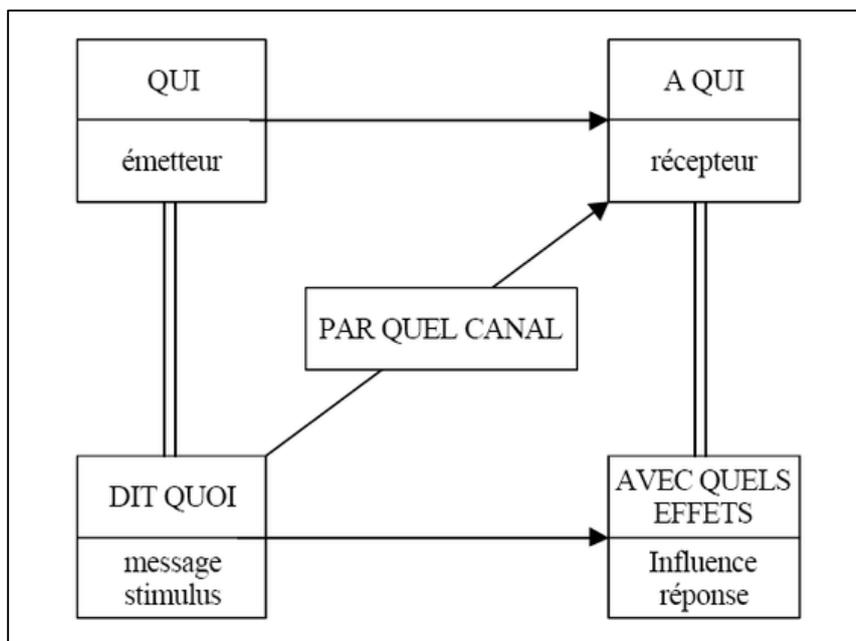


Figure 3 : Les cinq questions de Harold Lasswell

Si l'espace public est un espace communicationnel, comment ces questions liées à la communication peuvent-elles éclairer les pratiques artistiques dans l'espace public?

Que peut-on questionner de l'œuvre à partir d'une stratégie de la révélation? Comment le regard ou la perception du spectateur sont-ils sollicités? Quelles sont les conditions de surgissement du sens ? La nature du message change-t-elle selon les situations? Quels sont les enjeux vis-à-vis de l'espace public selon les différents cas ? Comment l'œuvre se présente-t-elle, visible ou invisible, présente ou absente? Où est l'œuvre?

En poussant l'analogie avec un modèle de communication, on pourrait alors imaginer un circuit comprenant les éléments suivants : un contexte (ici en lien avec l'espace public), une situation existante à partir desquels l'artiste intervient, l'artiste lui-même dans le rôle de l'émetteur, qui transmet un signal, soit ici sa production, objet ou performance, dans le but de transmettre un message, de dire quelque chose, de partager... Enfin, tout ceci est supposé arriver jusqu'au spectateur / récepteur, avec éventuellement un effet produit sur lui ou sur le contexte à travers lui. La place de l'œuvre se trouve ici, à priori de manière assez évidente dans l'acte, la production de l'artiste, mais il reste à voir si c'est toujours le cas dans les différents exemples abordés. De la même façon, suivant les relations que nous allons établir entre ces éléments, il faudra voir si les liens entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur en sont modifiés.

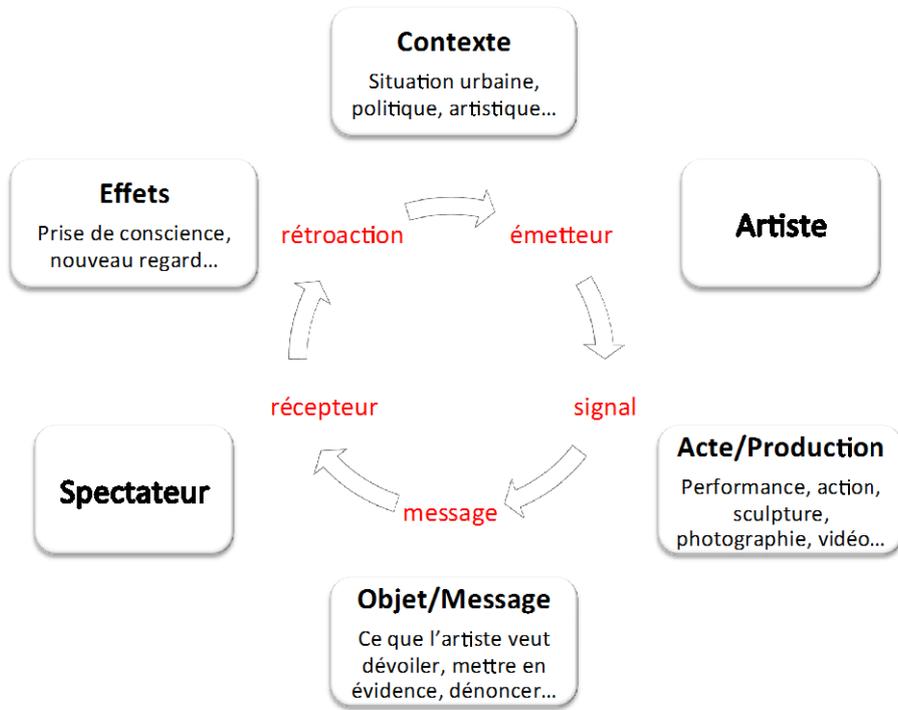


Figure 4 : Un art de la révélation?

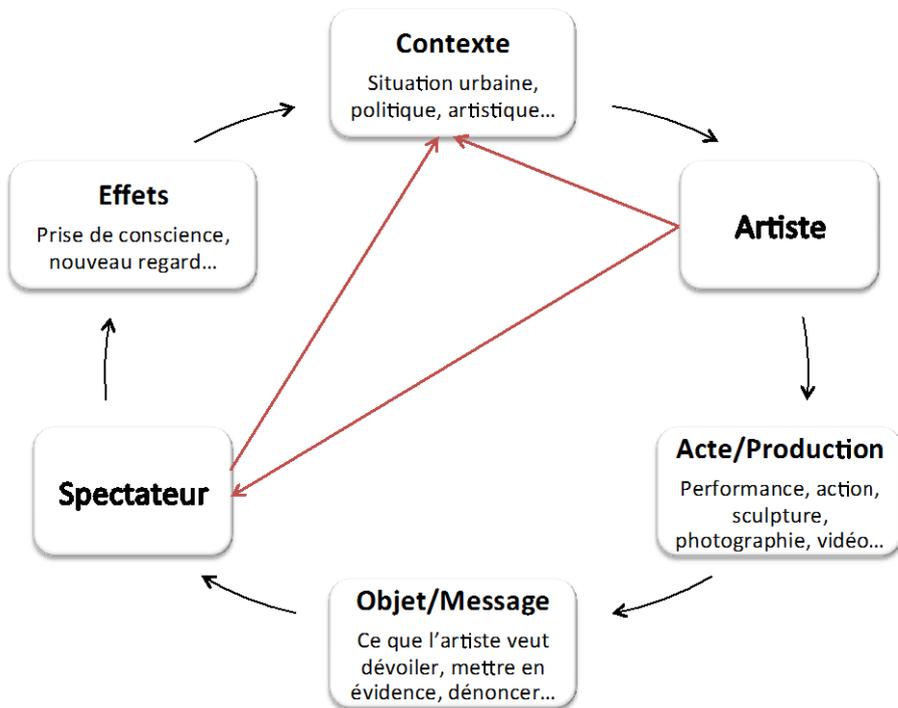


Figure 5 : L'artiste comme messenger

## 1. L'artiste comme messenger

Dans un premier schéma possible, la révélation se fait à travers une action visible et intentionnelle de l'artiste. Elle est de l'ordre de la dénonciation, du questionnement politique ou social par exemple, son objectif est de mettre en évidence des phénomènes occultés, des fonctionnements, mécanismes, qui régissent la ville, l'espace public, comme la vidéosurveillance, la corruption, les flux de circulations... L'artiste cherche donc à s'adresser directement au spectateur pour lui faire passer un message. Son action/oeuvre est alors un signe, indice de ce qu'il veut révéler.

A la fin des années 90, l'artiste néerlandaise Désirée Palmen utilise le camouflage pour attirer l'attention des gens, notamment sur l'implantation massive des caméras de surveillance en ville. Par cette stratégie, elle cherche à mettre en évidence la disparition de l'individu qui doit se fondre dans les règles et les normes pour ne pas se faire remarquer, l'intrusion dans la vie privée, mais aussi la disparition anonyme et physique de certaines personnes comme les sans-abris qui se fondent dans le paysage urbain et qu'on ne voit plus. De cette façon, Désirée Palmen fait paradoxalement apparaître un dispositif de surveillance en mettant en scène le processus de disparition. Elle tend à devenir imperceptible en voulant s'y soustraire.

*Streetwise* est une série de photographies (2002) réalisées à partir de performances de camouflage, qui mettent en scène cette disparition depuis l'angle de vue de caméras de surveillances dans la rue. L'artiste prend en photo le lieu et un figurant, puis peint ou imprime la photo sur un costume, et enfin retourne sur le site pour la prise de vue. Les personnages sont soit des figurants, soit l'artiste elle-même, et les photographies sont souvent réalisées avec un photographe professionnel.

Dans le contexte urbain du début des années 2000, Désirée Palmen cherche donc à déclencher une prise de conscience chez les passants qui assistent à la performance de camouflage, comme chez les spectateurs qui vont se retrouver confrontés aux photographies, et à révéler ainsi un dispositif de surveillance. En disparaissant pour le rendre visible, elle joue avec ce dispositif et le retourne contre lui-même, au lieu d'en être le jouet. L'acte, signal du message, ou l'oeuvre, pourrait se trouver donc à la fois dans les performances critiques réalisées *in situ* comme dans les photographies qui témoignent de ces performances.

Cependant, il me semble que la production finale de l'artiste se trouve davantage dans les photographies, puisqu'elles sont prises du point de vue de la caméra de surveillance, et qu'il n'y a que de ce point précis que le camouflage fonctionne. Lors de la performance, les passants ne "voient" pas la disparition, tandis que la photographie, ou la vidéo, fait réellement la démonstration de son propos.



**Figure 6 : Desiree Palmen, Zebra, 2002**



**Figure 7 : Desiree Palmen, Universal pavement suit 2, 2002**

La révélation ne se situe pas toujours du côté de la dénonciation, mais peut aussi concerner des phénomènes sensibles liés à la pratique de l'espace urbain. On a vu que l'espace public et les espaces publics ont à voir avec la circulation, et c'est précisément ce que l'artiste iranien Shahram Entekhabi rendu visible avec le dispositif qu'il a mis en place sur le pont Rahaussteg à Luzerne en Suisse en 2011. En tendant de la bande de chantier rouge et blanche en travers du pont sur toute la longueur, il crée un dispositif qui vise à interroger la circulation des corps dans l'espace. Il perturbe ainsi le flux existant, pour mettre en évidence un parcours habituel, qui conduit d'un point à un autre, auquel on ne prête plus forcément attention. Avec cette installation, l'artiste s'adresse plus particulièrement

aux passants qui vont emprunter le pont et qui vont expérimenter cette perturbation, dans le but de leur faire prendre conscience du corps dans l'espace et de sa circulation. Au-delà de la documentation vidéo et des photographies, l'œuvre se situe réellement dans la performance réalisée par les passants, dont on peut supposer qu'ils ne porteront plus le même regard sur le pont, ni sur leur manière de traverser.



Figure 8 : *Shahram Entekhabi, No exit Luzern*

Dans ces deux démarches, les artistes partent de l'observation de l'espace public pour créer des performances dans le but de révéler quelque chose aux spectateurs / passants qui y assistent (quelque chose sur le monde ou sur eux-mêmes – sur les habitudes qui finissent par aveugler), ou au public des lieux d'arts qui verront ensuite les photographies ou vidéos qui documents ces intervention. Dans le cas de Désirée Palmen, l'œuvre se trouve donc plutôt du côté de la documentation tandis que chez Shahram Entekhabi, c'est la mise en situation qui fait l'œuvre.

## 2. L'œuvre dissimulée

Dans ce deuxième modèle, il s'agit de comprendre comment fonctionnent ces relations s'il n'y a pas de message à transmettre à un destinataire. L'artiste peut aussi travailler de façon à ce que son intervention soit sinon invisible, du moins discrète, anonyme. La révélation ne se place pas au niveau du contenu de l'œuvre, mais dans la façon dont elle va se manifester auprès des spectateurs, dont elle va se rendre visible, dont elle va capter leur attention et leur perception, de l'ordre de l'apparition, du surgissement. L'artiste intervient dans l'espace public comme s'il en privatisait un fragment, pour son propre usage, mais sans nécessairement perturber ou déranger cet espace. Quelle est alors l'intention de l'artiste vis-à-vis du spectateur?

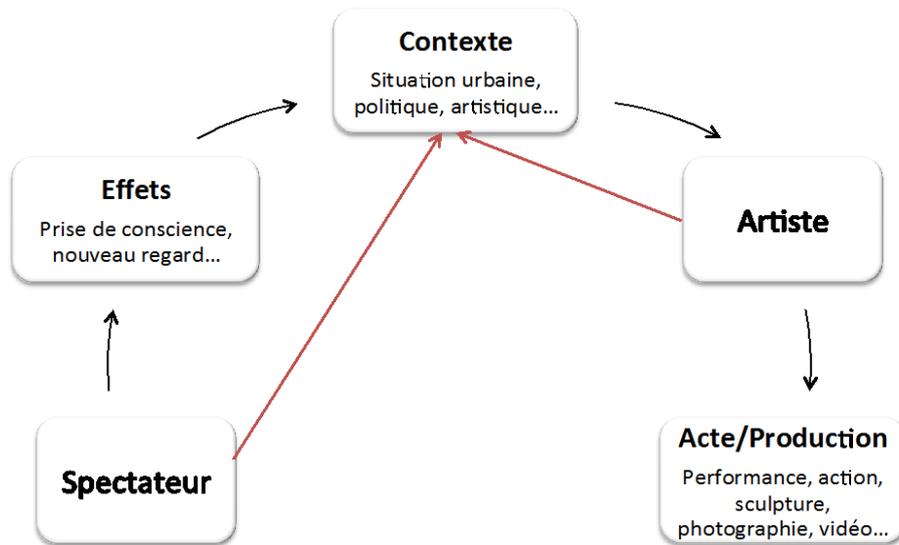


Figure 9 : L'oeuvre dissimulée

Dans les années 80, Tadashi Kawamata commence à travailler sur ses Field Works dans différentes villes. Il s'agit de petites structures, composées avec les matériaux trouvés dans la rue, là où il décide d'intervenir. Kawamata construit des assemblages précaires qui se fondent dans leur environnement, qui ne s'imposent pas au regard des passants. Ces structures sont prévues délibérément pour être éphémères, elles se désagrègent progressivement et disparaissent. On ne les distingue à priori pas de ce qui peut exister dans un espace urbain, de résidus, de matériaux abandonnés... Catherine Grout parle ainsi de participation au mouvement de la ville, en évoquant l'entropie, comme si ces structures concentraient *"en elles les mouvements qui agitent la ville aussi bien au niveau des éléments (terre, vent, air, eau) que des actions des hommes."*<sup>3</sup>

L'artiste travaille bien ici toujours à partir d'un contexte, d'un constat sur une situation qui l'inspire dans ce cas pour faire son assemblage. Il ne semble pas s'adresser directement à un public, puisqu'à part les gens qui pourraient l'observer en train de travailler, il n'y a aucune certitude que l'œuvre soit vue ultérieurement, avant qu'elle ne disparaisse. En cela, Kawamata n'impose rien aux spectateurs, mais propose plutôt une présence au monde, une possibilité de rencontre dans l'espace public, *"lorsque l'apparaître est un moment commun auquel participent l'œuvre, le monde et nous-même."*<sup>4</sup> Contrairement à Kawamata, qui en tout cas à cette époque, agissait spontanément, sans que son intervention soit l'objet d'une commande, l'exemple suivant a été réalisé à l'occasion de la 2ème Biennale d'Art Contemporain à Enghien-les-Bains en 1998. L'artiste slovène Bogomir Ecker, dans ce cadre, avait fait un repérage des lieux potentiels d'intervention et de la ville, à la recherche d'endroits inactifs, vides, insignifiants. Son intervention *Territory B* (Figure 12) se trouve ici dans un espace au bout d'une zone de stationnement le long d'un trottoir.

<sup>3</sup> GROUT Catherine, *Pour une réalité publique de l'art*, L'Harmattan, Paris, 2000, p33

<sup>4</sup> *Ibid.* p46



**Figure 10 : Tadashi Kawamata, Field Work**



**Figure 11 : Tadashi Kawamata, Field Work in Chicago, 1990**



**Figure 12 : Bogomir Ecker, Territory B, Enghien-les-Bains, 1998**

Bogomir Ecker le choisit alors justement pour son aspect indéterminé, incongru, libre d'accueillir n'importe quel évènement. Il y installe un simple cylindre en aluminium, avec un percement circulaire sur la face supérieure. L'objet n'est pas très grand, et posé au sol, il n'attire donc pas l'attention de loin. Il est entouré de barrières blanches posées de travers, et en partie effondrées. Ce cylindre ne ressemble cependant à rien de connu ou d'identifiable, il n'a visiblement aucun usage. C'est un objet étrange, mais pas tout à fait assez pour créer une réelle perturbation dans l'espace qu'il occupe.

Bogomir Ecker propose ainsi au public de la Biennale, mais aussi aux passants qui ne seraient pas au courant, un objet presque invisible, qui ressemble à un élément de mobilier urbain, sans fonction apparente. Il rajoute de l'indétermination dans un espace lui-même indéterminé, comme une légère anomalie qui questionne l'espace dans lequel elle se situe par son incongruité. Le nom Territory B semble suggérer une multiplicité de territoires, au moins un territoire A, et pourquoi pas un territoire C, etc...<sup>5</sup> On pourrait alors imaginer qu'il suggère un monde parallèle dans lequel cet objet aurait une identité, une fonction, ou bien d'autres situations possibles de l'œuvre. Tout comme la face A et la face B d'un disque, cet objet pourrait être l'envers d'un autre?

Comme chez Kawamata, l'artiste n'impose pas son œuvre aux spectateurs, tout comme il n'impose pas de signification ou de message particulier. En se plaçant entre l'intervention artistique, la sculpture et le mobilier urbain, il provoque un questionnement sur la nature de l'objet et sur son rapport avec son environnement.

On peut dire alors que l'œuvre agit sur le spectateur par un processus de défamiliarisation, produisant un léger décalage avec le monde réel, perçu ou non selon la réceptivité et l'ouverture des passants / spectateurs.

### **3. Apparition : l'œuvre trouvée**

Révéler, c'est aussi faire apparaître l'image latente en photographie, une image invisible, en devenir, qui existe sur un film qui a été exposé et pas encore développé. En d'autres termes, est latent ce qui est présent mais qui ne se manifeste pas, ce qui est susceptible d'apparaître à un certain moment.

L'intervention artistique consiste alors à regarder et à trouver.

Genpei Akasegawa est un artiste et écrivain japonais, qui participa aux mouvements avant-gardistes japonais des années 60, et fonda avec d'autres artistes dans les années 80 la ROJO Society - Road observation society, dont les activités sont orientées vers l'arpentage et l'observation des villes, à la recherche d'éléments mystérieux, inhabituels, déplacés, etc...

---

<sup>5</sup> *Ibid.* p13

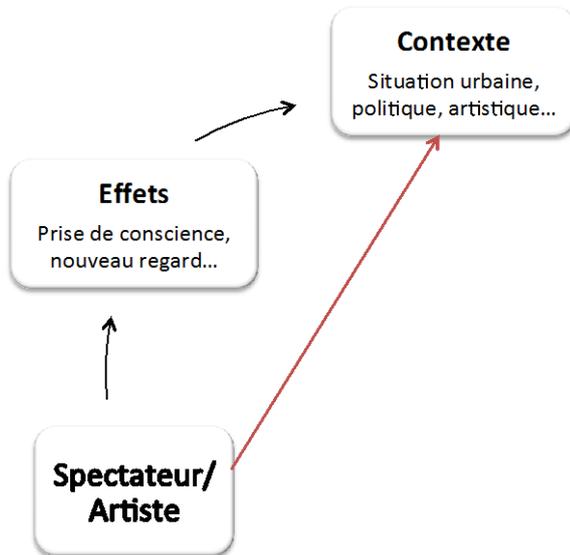


Figure 13 : Apparition, oeuvre trouvée

Dans les années 70, il s'aperçut par hasard qu'un escalier (Figure 14) devant lequel il passait tous les jours ne menait en fait nulle part. Non seulement il ne servait à rien, mais Akasegawa réalisa qu'il était également entretenu - une des barres avait été remplacée.

Il élaborait son concept d'Hyperart à partir de cette expérience, en donnant cette définition : "*Hyperart is a defunct and useless object attached to someone's property and aesthetically maintained.*"<sup>6</sup> Thomasson était le nom d'un joueur de Base-ball américain, venu jouer au Japon, qui n'a plus marqué aucun point à partir de ce moment-là, raison pour laquelle Akasegawa se servit de son nom pour désigner un objet devenu inutile. Chaque découverte était alors documentée par des photos, racontée, et publiée sous forme d'article dans un magazine, incitant ainsi les lecteurs à en trouver d'autres.

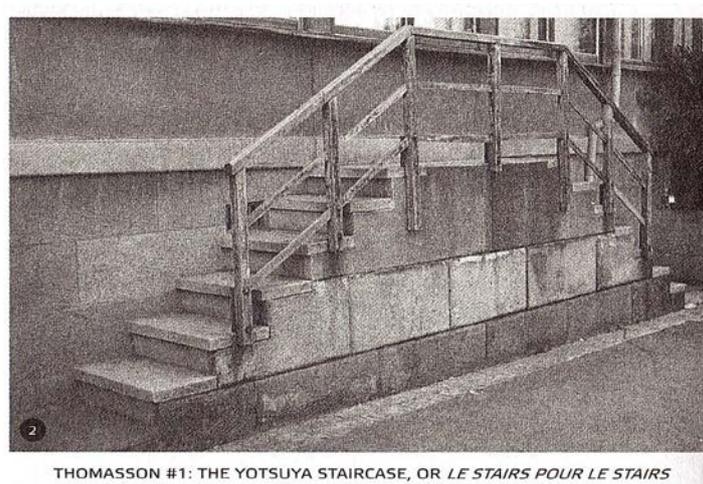
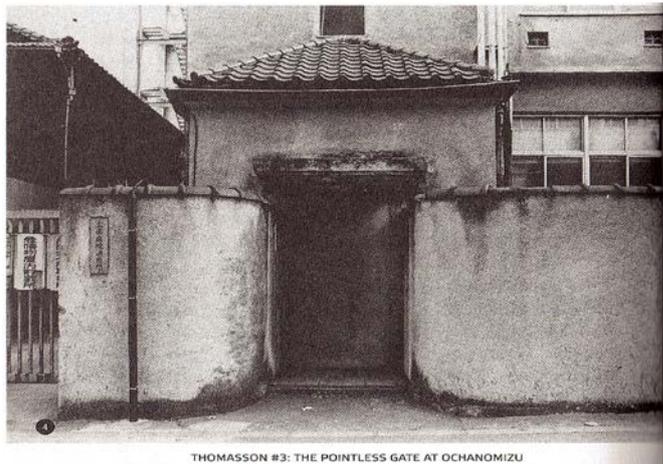
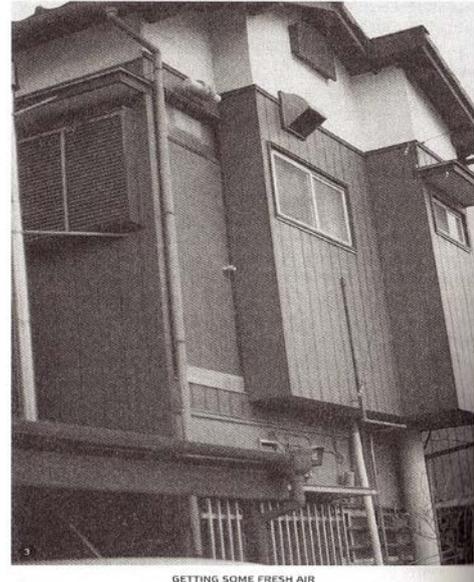


Figure 14 : Le 1er Thomasson

<sup>6</sup> AKASEGAWA Genpei, *HYPERART: THOMASSON*, traduction Matthew Fargo, Kaya Press, New York, 2009, p.17



THOMASSON #3: THE POINTLESS GATE AT OCHANOMIZU



GETTING SOME FRESH AIR

**Figure 15 : Les portes inutiles**

Tous ces articles furent regroupés dans un livre, *Hyperart : Thomasson*, en 1987. A l'occasion de la publication en 2009 d'une version traduite en anglais, l'éditeur a mis en ligne un blog destiné aux lecteurs, permettant d'enregistrer de nouvelles découvertes, en indiquant l'objet, le lieu, la date, les caractéristiques, adaptant ainsi l'idée de départ sur internet. (Figure 16 & Figure 17)

L'artiste ne se pose pas en créateur unique d'une œuvre, mais il initie plutôt une démarche, encourageant les gens à faire leurs propres recherches. A partir de ses observations sur la ville et de ses trouvailles, il transmet une certaine manière de percevoir la ville, un certain regard sensible et ouvert à porter sur son environnement, afin que se dévoile ce qui était caché ou invisible auparavant. Comme il le dit lui-même dans son livre, l'Hyperart est en quelque sorte un art accidentel, généré par la ville elle-même. Œuvres latentes, cachées, furtives, elles sont déjà là, mais il faut les voir, les regarder pour les sortir de leur anonymat. Ce qui fait art, au-delà de la documentation photographique, de la collection d'anomalies urbaines, serait donc avant tout l'acte de voir l'objet, une attitude esthétique face au monde. Il n'y a plus de rapport artiste actif / spectateur passif, mais une sensibilité commune, une façon d'être présent au monde, un imaginaire partagé.

## Hyperart Thomasson Report Sheet

超芸術探査本部 東京等千代田区神田神保町2-20第2富士ビル3F美術校内  
FORM HT001-RS00001B - ON FILE

登録番号 Report Number	GT0000190	受付年月日 Date Received	2013-04-17 07:38:35
発見場所 Location	Strasbourg, FRANCE	発見年月日 Date Discovered	2010
発見者氏名 Discoverer(s)	Mathieu C	物件の表題 Title of Discovery	The heaven stairway



物件の状況 (形質・その他)  
Condition of Instance (notable traits, context, etc.)

It appeared to me first as beautiful object, even if it's a simple reinforced concrete stairway. Was it part of an ancient building ? Why would someone keep a stairway as a monument ? And especially as an isolated item ? A heavy-handed allusion of a stairway to heaven... ? Whatever it be, this object raises questions...  
You can find it on the Winston Churchill avenue, next to the UGC "ciné-cité". The stairway used to be a pedestrian access to the former W.Churchill road bridge, that was turned down in 2006 because of the tramway expansion. The stairway remained as a memory.

Figure 16 : Exemple d'entrée sur le blog

## Hyperart Thomasson Report Sheet

超芸術探査本部 東京等千代田区神田神保町2-20第2富士ビル3F美術校内  
FORM HT001-RS00001B - ON FILE

登録番号 Report Number	GT0000178	受付年月日 Date Received	2010-04-23 11:20:47
発見場所 Location	Couhard, Autun, Burgundy, France	発見年月日 Date Discovered	April 20th 2010
発見者氏名 Discoverer(s)	Claude Desbois	物件の表題 Title of Discovery	Short stairs



物件の状況 (形質・その他)  
Condition of Instance (notable traits, context, etc.)

Apparently, somebody built a small platform to extend the flat part of a double stair, rendering useless one of the half of the stairs. Not as pure as the Yotsuya Kaidan, but still thomassonic, imho.

Figure 17 : Exemple d'entrée sur le blog

#### 4. Conclusion

Les pratiques artistiques dans l'espace public jouent avec ses codes et son fonctionnement, dans ses aspects relationnels et communicationnels. Les deux premiers exemples questionnent ces usages de manière très concrète, que ce soit par une démonstration formelle, ou en activant la participation du public, qui reste cependant, sinon passif, en tout cas soumis aux propositions de l'artiste. On peut, de plus, douter des effets de l'œuvre sur le spectateur: quels sont les effets attendus et réels de la révélation des dispositifs mis en évidence dans l'espace public, comme la surveillance? Le public ainsi averti est-il plus attentif, plus lucide, ou bien cela le conforte-il dans ce qu'il sait déjà?

Nous avons aussi étudié des formes d'interventions où la place de l'artiste s'efface progressivement, en même temps que l'aspect pratique de l'espace public. Il semblerait que plus on tend vers une intervention minimale et vers la perception de l'inutile et du résiduel comme les objets de Genpei Akasegawa, plus l'expérience personnelle du spectateur est engagée. Celui-ci a d'autant plus de liberté de projection et d'imagination que l'objet est indéterminé.

Ces trois types de démarches que nous avons tenté de définir impliquent ainsi différemment le spectateur et sa relation au monde, dans une progression vers un rapport émancipé. Plus on s'éloigne du schéma de communication standard, plus l'expérience sensible prend de l'importance. L'attention du spectateur est monopolisée de plusieurs façons : elle est forcée dans le premier cas, quand il s'agit de faire prendre conscience de quelque chose, pour être laissée de plus en plus libre et autonome, ouverte à une perception sensible du réel. Le spectateur et l'artiste se confondent alors en un sujet à l'imaginaire ouvert, disponible face au monde.

#### Bibliographie

AKASEGAWA Genpei, *HYPERART: THOMASSON*, trad. Matthew Fargo, Kaya Press, New York, 2009

ARDENNE Paul, *Un art contextuel*, Flammarion, 2002

GROUT Catherine, *Pour une réalité publique de l'art*, L'Harmattan, Paris, 2000

PAQUOT Thierry, *L'Espace public*, La Découverte, coll. « Repères », 2009

RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008

*Arts et espaces publics*, sous la direction de Marc Veyrat, L'Harmattan, Paris, 2013

*Parasite(s), une stratégie de création*, sous la dir. de P. Borrel et M. Hohlfledt, L'Harmattan, 2010

*Désirée Palmen, Streetwise*; <http://www.desireepalmen.nl/streetwise.php>

*Shahram Entekhabi, No exit Luzern*; <http://www.entekhabi.org>

*Tadashi Kawamata*: <http://www.cca.qc.ca/fr/collection/1324-tadashi-kawamata-field-work>

*Bogomir Ecker* : <http://www.bogomir-ecker.de>

*Hyperart - Thomassons*: <http://thomasson.kaya.com/about.php>