

Nouvelles perspectives en sciences sociales



L'art *outdoor* comme facteur de modification de l'espace-temps urbain Outdoor Art as a Modification Factor for Urban Space-Time

Laurence Iselin

Volume 13, numéro 2, mai 2018

Sur le thème : Villes hypermobiles, entre régulations sociales et construction de soi

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1051113ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1051113ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Prise de parole

ISSN

1712-8307 (imprimé)

1918-7475 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Iselin, L. (2018). L'art *outdoor* comme facteur de modification de l'espace-temps urbain. *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, 13(2), 111–143.
<https://doi.org/10.7202/1051113ar>

Résumé de l'article

Cet article propose une analyse philosophique des implications de l'implantation d'œuvres d'art dans l'espace-temps urbain, par opposition à leur devenir au sein de l'espace muséal. En effet, le musée est un espace où nous plaçons des objets à l'abri de la corruption du temps. De ce point de vue, l'œuvre d'art peut se définir comme un objet qui dure (Arendt, 1972). Notre hypothèse consiste donc à soutenir que les œuvres d'art se définissent par une temporalité propre, ce qui, lorsqu'elles sont implantées dans l'espace public urbain, entraîne des modifications de sa temporalité et de ses usages. Après avoir déterminé la temporalité propre à l'œuvre d'art, nous examinons dans quelle mesure l'implantation d'œuvres d'art dans l'espace urbain modifie cet espace lui-même ainsi que l'expérience et les usages que nous en faisons. Enfin, nous nous demandons si le développement de l'art dans l'espace urbain n'occasionne pas un changement de paradigme, la notion d'accessibilité laissant place à celle de participation.

L'art *outdoor* comme facteur de modification de l'espace-temps urbain

LAURENCE ISELIN
Université de Provence

L'accent est souvent mis, lorsqu'il est question de l'espace muséal, sur sa fonction d'exposition, au détriment d'une fonction sans doute finalement plus révélatrice : celle de conservation¹. Or, le musée est avant tout un espace où nous plaçons des objets à l'abri de la corruption du temps. De ce point de vue, l'œuvre d'art se définit comme un objet qui dure². Ici, l'espace muséal est un instrument de contrôle du temps, qui permet de garantir la durabilité des choses du monde. À l'inverse, on le sait, le temps de la vie quotidienne, celui du travail et des loisirs, se

¹ En dépit de la hausse significative du nombre d'expositions temporaires et du voyage des collections, dont on pourrait (faussement il me semble) inférer une précarisation du statut de l'œuvre et/ou de la fonction de conservation des musées, il reste que cette mobilité n'entache pas le soin que les institutions muséales attachent à ces œuvres ainsi qu'à leur conservation : il suffit d'être attentif aux contraintes liées au transport de ces œuvres, à leur restauration, à leur installation ou encore aux conditions dans lesquelles elles sont exposées pour s'en convaincre.

² Hannah Arendt, *La crise de la culture, Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1972 [éd. Anglaise, 1954], p. 268-269. Arendt distingue ici les objets du monde selon le critère de leur durabilité : les objets de consommation, qui ont une durée excédant « à peine le temps nécessaire à les préparer », les objets d'usage, que nous usons en les utilisant au quotidien mais qui possèdent toutefois une certaine permanence, et les œuvres d'art qui jouissent d'une « immortalité potentielle ».

caractérise soit par la consommation instantanée des objets du monde, soit par leur usage, donc leur usure³, ce qui dessine un

³ De notre point de vue, cette distinction vaut également pour les objets altérés, qu'il s'agisse d'objets du quotidien appartenant à des musées d'histoire – ainsi abstraits de leur caractère purement fonctionnel –, d'objets d'art ou même d'ouvrages architecturaux. Deux faits semblent à prendre en compte. D'un côté, lorsque l'objet a été trouvé altéré, c'est-à-dire usé, et que nous ne pouvons dire avec certitude quel était son état initial, il s'agit pour les institutions de le conserver dans cet état d'altération alors donné comme premier, cela dans un souci d'authenticité. Ainsi, c'est le cas par exemple de la Vénus de Milo, conservée au Louvre, à laquelle personne ne songe sérieusement à ajouter un bras. Si toutefois il est possible, grâce à des documents historiques par exemple, de connaître avec certitude l'état initial de l'objet ou du monument, il s'agit alors, selon la « Charte internationale de la conservation des monuments et des sites » de 1964, dite « Charte de Venise » (disponible sur le site de l'ICOMOS), de faire en sorte que les éléments destinés à remplacer les parties manquantes [...] [s'intègrent] harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire » (article 12). D'un autre côté, une fois considéré cet état premier, original, la restauration s'applique donc à l'identique à tout objet ou monument, qu'il soit altéré ou non, afin de conserver cet état connu comme étant l'état initial – lorsque l'état initial réel n'est pas connu et ne peut être reconstitué à partir de sources fiables, c'est alors le dernier état connu avec certitude qui sert de référence. Cette conception de la restauration répond à ce qui est stipulé dans la Charte de Venise, dont l'article 9 indique que la restauration « se fonde sur le respect de la substance ancienne et de documents authentiques », qu'elle « s'arrête là où commence l'hypothèse » et que « tout travail de complément reconnu indispensable pour des raisons esthétiques ou techniques [...] portera la marque de notre temps ». C'est notamment le cas pour nombre de bâtiments célèbres, tels que le Parthénon, dont la restauration a été conduite dans le respect de ces normes. C'est pourquoi, paradoxalement en apparence, nous pouvons affirmer que les institutions muséales tendent à abstraire les objets du processus de consommation et d'usure tandis que, de fait, des objets usés y sont conservés : c'est que ces objets ont bien été abstraits du processus d'usure mais cela bien après le moment de leur production. Il faut ajouter que la restauration elle-même, notamment d'objets du quotidien ou de ruines, peut opérer comme un critère qui nous renseigne sur ce qui est considéré comme ayant ou non une valeur esthétique et/ou historique. Par exemple, un bâtiment que l'on détruit est, par ce fait même, renvoyé à une fonction purement utilitaire, tandis qu'une restauration – lorsque toutefois elle ne répond pas uniquement à des exigences économiques – peut être considérée comme le signe que la valeur de ce bâtiment n'est pas considérée comme étant purement fonctionnelle, mais également historique et/ou esthétique. On note par exemple la restauration des façades de la *Cité Radieuse* de Le Corbusier à Marseille tandis que des bâtiments de la Cité de la Castellane, construits environ une décennie

hiatus entre la durée de l'œuvre et le temps de la vie quotidienne. Cette opposition de deux temporalités est redoublée par leurs caractérisations en termes d'activités : le temps de l'art serait du temps libre, le musée constituant ainsi une capsule atemporelle⁴ dans le temps utilitaire caractéristique de l'espace urbain. Comment comprendre dès lors le statut des œuvres d'art implantées dans l'espace public urbain?

Notre hypothèse consiste à soutenir que les œuvres d'art se définissent par une temporalité propre, celle de la durée⁵, ce qui, lorsqu'elles sont implantées dans l'espace public urbain, entraîne des modifications de la temporalité et des usages de l'espace urbain. Nous proposerons une analyse philosophique de la question. Après avoir déterminé la temporalité propre à l'œuvre d'art, nous tenterons de déterminer dans quelle mesure l'implantation d'œuvres d'art dans l'espace urbain modifie cet espace lui-même ainsi que l'expérience et les usages que nous en faisons. Enfin, nous nous demanderons si le développement de l'art dans l'espace urbain n'occasionne pas un changement de paradigme, la notion d'accessibilité laissant place à celle de participation.

plus tard, toujours à Marseille, ont été démolis. C'est donc que la première, toujours habitée, est considérée comme ayant non seulement une valeur utilitaire mais également esthétique, tandis que la seconde se réduisait à son utilité. Bien entendu, ces pratiques se doublent généralement d'un classement explicite de ces œuvres, notamment au patrimoine mondial de L'UNESCO, ainsi que c'est le cas pour la *Cité Radieuse*. Ainsi, la volonté humaine de mettre certains objets ou monuments à l'abri des processus de corruption et d'usure inhérents au passage du temps semble bien être une marque de leur valeur artistique, puisque même les œuvres issues du land art ou les performances a priori éphémères sont fréquemment conservées indirectement, par le recours à des documents photographiques ou à des vidéos par exemple (même si des contre-exemples existent, voir par exemple Tino Sehgal, artiste qui refuse toute trace de ses performances).

⁴ Celle du *White cube*, que l'on retrouve dans l'ouvrage de Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringier, 2012 [éd. anglaise, 1976].

⁵ La durée renvoie d'une part à une forme de persistance, de longévité, et d'autre part à un aspect subjectif du temps, vécu, qui s'éprouve dans l'écart avec un temps objectivement mesurable.

1. La temporalité des œuvres d'art

Pour comprendre quel peut être le rapport entre le temps urbain et le temps de l'art, il faut avant tout saisir quel est le caractère propre de ce dernier. L'art, lorsqu'il ne se manifeste pas dans l'espace public urbain, prend place dans des espaces dédiés : galeries, musées. Or, le musée, avant d'être un espace d'exposition, est d'abord cet espace qui sélectionne et conserve les œuvres, qui, loin de produire le temps, l'arrête, le suspend, extrait les œuvres du continuum temporel, bref, cherche à créer les conditions d'une forme d'atemporalité⁶.

Cette spécificité de l'espace muséal répond à une particularité des œuvres d'art qui les distingue des autres objets du monde : leur « immortalité potentielle⁷ ». Mais cette particularité des

⁶ Il faut cependant distinguer le cas des musées et celui des galeries. En effet, quand les musées prennent en charge la pérennisation des œuvres, et les inscrivent fréquemment dans une histoire longue, celle de l'histoire de l'art, à travers des scénographies éducatives et des intervenants en médiation culturelle, les galeries vont plus loin dans cette recherche d'atemporalité. On retrouve cette notion associée au *White cube*, dans l'ouvrage de Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie* (op. cit.). Selon l'auteur, « Cet espace est un ghetto, un îlot de survie, un proto-musée directement branché sur l'intemporel, une panoplie, une attitude, un lieu sans lieu, une réaction au culte désuet du mur-rideau, une chambre magique, un concentré d'esprit [...] » (p. 110) qui se caractérise par « son obsession de la clôture ». On peut comprendre cette dernière à la fois comme clôture vis-à-vis du monde extérieur et de ceux qui ne possèdent pas ses codes : c'est dire que cette clôture est non seulement spatiale, mais aussi idéologique. Elle met ainsi en valeur l'extrême spécialisation de l'art consacrée par ce white cube. Celle-ci est due, comme l'explique l'auteur, au fait que « la galerie retranche de l'œuvre d'art tous les signaux interférant avec le fait qu'il s'agit d'« art ». L'œuvre est isolée de tout ce qui pourrait nuire à son auto-évaluation. ». La conséquence de cette spécialisation est évidemment un renforcement de sa clôture mais aussi une impossibilité de multiplication des usages de ce lieu. Et, en effet, la galerie est d'abord un espace de présentation d'objets destinés à la vente, ce qui explique en partie leur mode de présentation ainsi que la relative fermeture de ces espaces conçus comme des magasins haut de gamme plutôt que comme de véritables espaces publics. À l'inverse, comme nous le discuterons plus loin, l'implantation d'œuvres d'art dans l'espace public urbain peut prendre le contrepied des caractéristiques des espaces de l'art plus conventionnels, puisqu'elle nécessite un espace ouvert – à tous comme aux échanges avec l'extérieur – et pluriel.

⁷ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, op. cit., p. 268.

œuvres d'art est due, non pas à quelque spécificité d'ordre matériel, mais au rapport que nous entretenons à elle : un rapport de mise à distance, de retrait. En effet, selon Hannah Arendt, elles sont « délibérément écartées du processus de consommation et isolées des sphères de la nécessité humaine⁸ » car, n'ayant pas « de fonction dans le processus vital de la société », « à proprement parler, elles ne sont pas fabriquées pour les hommes, mais pour le monde, qui est destiné à survivre [...] au va-et-vient des générations⁹ ». Ainsi, les œuvres d'art sont la partie visible de ce qui subsiste à ce « va-et-vient des générations », c'est-à-dire la culture d'une société donnée. Elles sont le blason de cette culture tout autant, semble-t-il, que sa condition d'existence durable.

Il est par ailleurs intéressant de noter qu'Arendt relève l'existence d'une dernière catégorie d'objets du monde : il s'agit des « produits de l'action, comme les événements, les actes et les mots¹⁰ », dont la durée varie en fonction de leur prise en compte et en charge par « la mémoire de l'homme, qui les tisse en récits¹¹ », et « par ses facultés de fabrication¹² » permettant de les fixer, on imagine, dans une mémoire externe. Ce dernier point soulève tout à la fois l'importance de l'existence d'une culture, d'une tradition qui les transmet de génération en génération et la possibilité de penser, au sein de la théorie arendtienne, l'existence d'œuvres d'art par nature transitoires (les performances par exemple), qui seraient pourtant inscrites dans la durée par la transmission de récits et d'archives.

Mais ce mouvement de conservation des œuvres d'art n'est pas aléatoire, les objets ne sont pas purement stockés mais collectionnés. Collectionner, c'est déjà inscrire les œuvres dans une histoire de l'art, c'est alors collecter le temps qui se stratifie.

⁸ *Ibid.*, p. 268.

⁹ *Ibid.*, p. 268.

¹⁰ *Ibid.*, p. 268.

¹¹ *Ibid.*, p. 268.

¹² *Ibid.*, p. 268.

Déjà se dessine une double fonction de l'espace muséal : d'une part abriter, protéger, et d'autre part, donner les conditions à l'habiter, qui sont celles d'une historicité. Ainsi que le remarque Arendt :

La vie humaine comme telle requiert un monde dans l'exacte mesure où elle a besoin d'une maison sur la terre pour la durée de son séjour ici. Certes, tout aménagement que font les hommes pour se pourvoir d'un abri et mettre un toit sur leur tête – même les tentes des tribus nomades – peut servir de maison sur la terre pour ceux qui se trouvent en vie à ce moment-là. Mais cela n'implique en aucun cas que de tels aménagements engendrent un monde, isolent une culture. Cette maison terrestre ne devient un monde, au sens propre du terme, que lorsque la totalité des objets fabriqués est organisée au point de résister au procès de consommation nécessaire à la vie des gens qui y demeurent, et ainsi, de leur survivre¹³.

Ainsi, le simple abri permet la survie temporaire, alors que l'habiter, en ce qu'il institue un monde qui nous survivra (et c'est en cela que se fonde son caractère historique) déborde la survie quotidienne et fait émerger la possibilité d'une action libre¹⁴. Le

¹³ *Ibid.*, p. 268-269.

¹⁴ Cette idée renvoie à une conception classique de la liberté suivant laquelle est libre une action qui est désintéressée, c'est-à-dire qui est à elle-même sa propre fin et non pas un moyen subordonné à une fin qui lui est extérieure. Ici, l'action libre s'entend comme une action qui n'est pas subordonnée à la stricte survie de l'individu, qui n'est pas un simple moyen en vue de cette fin. En effet, une action visant la survie relève d'une attitude de consommation, et impose aux objets une durée de vie extrêmement courte, insuffisante pour que ces objets nous survivent et « engendrent un monde, isolent une culture ». Cette conception de la liberté est longuement développée par Hannah Arendt dans le chapitre IV (« Qu'est-ce que la liberté? »), de son ouvrage *La crise de la culture*, *op. cit.* En effet, elle y définit « la liberté envisagée dans ses rapports avec la politique » (p. 196) en spécifiant que, dans la Grèce antique, « pour être libre, l'homme doit s'être libéré des nécessités de la vie » (p. 192) car « l'action, pour être libre, doit être d'une part libre de motif et d'autre part de son but visé comme effet prévisible » (p. 197), sans quoi elle serait purement utilitaire, un strict moyen en vue d'une fin. Ainsi, « les hommes libres [étaient] ceux qui n'étaient ni esclaves, soumis à la contrainte par autrui, ni travailleurs conduits et pressés par les nécessités de la vie » (p. 200). C'est pourquoi l'art, conçu comme emblème de ce qui constitue le monde, à savoir la culture qui va nous survivre, d'une part, se comprend ici comme condition de déploiement de l'action politique, synonyme pour les citoyens grecs d'action libre et, d'autre part, se doit d'être préservé de la sphère des nécessités,

musée est ainsi un instrument qui permet de faire fi du temps de la vie quotidienne, principalement celui de la survie (ainsi que l'a fait remarquer Marx, par la consommation qui permet la reproduction de sa propre force de travail) au profit du temps proprement historique : l'abri est une esquisse de l'habitation, il en est une ébauche. Abriter, et être abrité, est une condition nécessaire mais non suffisante pour habiter l'espace qui devient, ce faisant, monde.

La maison, qui est l'archétype de toute habitation, correspond aussi à ce double rapport au temps : elle est ce refuge où arrêter le temps – « faire une pause », se reposer – tout autant que l'instrument de l'inscription de l'individu dans un temps plus long, souvent celui d'une histoire personnelle et/ou familiale, à travers par exemple une maison de famille, des objets conservés d'année en année ou même de génération en génération et qui racontent cette histoire.

L'espace public, spécialement l'espace urbain des grandes métropoles, au contraire, est ce qui ressemble le moins à un abri : c'est un espace qui désoriente par sa complexité, impressionne par ses dimensions et, surtout, rejette hors de ses limites ceux qui voudraient s'y abriter, par exemple les SDF contre lesquels la ville se protège en aménageant les bancs publics de telle sorte qu'il soit impossible de s'y coucher¹⁵. Loin de la distinction entre centre

« car ce monde qui est le nôtre, par cela même qu'il existait avant nous et qu'il est destiné à nous survivre, ne peut simplement prétendre se soucier essentiellement des vies individuelles et des intérêts qui leur sont liés [...] en politique, ce n'est pas la vie mais le monde qui est en jeu » (p. 203).

¹⁵ Dans une tribune publiée le 30 Janvier 2014 dans le quotidien *Libération*, intitulée « Faire le Paris de l'hospitalité », les quatre auteurs, Sébastien Thiéry, politologue, Jacques Bérès, humanitaire, Merrill Sineus, architecte et Yoann Sportouch, urbaniste dénoncent par exemple cette architecture hostile mise en place à Paris, qui empêche les usages détournés du mobilier urbain: « Les gestes urbanistiques escamotent le citadin comme spectateur d'un décor où il devrait se conformer à l'ambiance décidée pour lui. Elle produit une violence protéiforme à l'encontre du passant, du flâneur, de l'errant; elle est devenue productrice d'exclusion et de marginalisation à large échelle. Nous faisons l'expérience de la rue non plus comme un espace de rencontres, mais comme un univers où s'expriment la peur et la méfiance, où la violence faite à l'expression de chacun se fait de plus en plus forte ». Ils ajoutent que cette architecture hostile, cible, de surcroît, les populations les plus vulnérables :

et périphérie, les limites de l'espace urbain conçu comme espace public, espace du dehors, c'est précisément le dedans : la maison. C'est par leur capacité identique à infléchir le cours du temps par le biais de la préservation d'un espace que le musée et la maison instituent ce faisant un espace où vivre, où habiter.

Ainsi, le temps de l'art est un temps potentiellement infini¹⁶, toujours reconduit par le souci de préservation, ce qui fait de l'œuvre d'art un objet qui se caractérise par sa durabilité¹⁷:

Le seul critère authentique et qui ne dépende pas de la société pour juger ces choses spécifiquement culturelles est leur permanence relative, et même leur éventuelle immortalité. Seul ce qui dure à travers les siècles peut finalement revendiquer d'être un objet culturel¹⁸.

À l'inverse, l'objet du quotidien, utilitaire, est un objet qui a une durée de vie plus limitée : on en fait usage ou on le

« Le déploiement d'une ville hostile visant à rendre le territoire urbain le plus inhospitalier possible : innovations architecturales agressives, mobilier urbain individualisé et inconfortable, design violent résolument incivil. Dans le métro, aux abords des vitrines, ou des établissements bancaires, tout est fait pour empêcher les personnes en déshérence de se reposer ou, pire encore, de dormir. Les rues, trottoirs, rebords et murets fourmillent de déplorables exemples : arceaux métallisés sur bancs autrefois publics, grilles grandiloquentes, compositions minérales ciselées, arbustes à la densité calculée, inventions pointues, tranchantes et encombrantes à même de décourager et d'éloigner les sans-abris ».

¹⁶ Potentiellement car cette préservation dépend de notre capacité à restaurer ce qui nous apparaît comme devant être préservé de la corruption du temps.

¹⁷ Il est juste cependant de souligner qu'en dehors du critère esthétique, le critère historique peut valoir : il est fréquent de souhaiter préserver ce qui est jugé comme possédant une valeur historique irréductible. Toutefois, ces deux critères sont bien souvent interdépendants : une œuvre d'art peut faire date dans l'histoire tout comme un lieu historique peut exercer un attrait esthétique. La raison me semble en être que ces deux valeurs, historique et esthétique, relèvent ensemble de la culture au sens le plus large et courant du terme, comme ensemble de savoirs, savoir-faire, traditions, coutumes etc. propres à un groupe. Dans ce cadre, les objets ou lieux « témoins » d'événements historiques importants ainsi que les œuvres d'art ont une place privilégiée car ils symbolisent une culture, en sont comme les blasons.

¹⁸ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, op. cit., p. 260. Est-ce à dire qu'un poème non édité ou un tableau oublié dans une cave ne sont pas des œuvres d'art? On touche ici à une limite de la définition donnée par Arendt, définition certes opératoire dans le cadre d'un art contrôlé et préservé institutionnellement, mais qui va, on le verra, s'avérer inadéquate en dehors de ce cadre particulier.

consomme. Ainsi, c'est parce qu'elle est inutile au processus vital que l'œuvre nous survit. Et c'est parce qu'elle est inutile que nous nous tenons, face à elle, en retrait¹⁹. Ce retrait qui apparaît comme condition à la survie de l'œuvre (en nous tenant hors de son espace propre²⁰, nous lui laissons une place lui permettant

¹⁹ Bien entendu, ce retrait est encouragé par un auto-contrôle, fruit de notre éducation, ainsi que par un contrôle extérieur (les cordons, les gardiens de musée, etc.). Pour autant, il reste que ces mesures incitant au retrait répondent, d'une part, à l'absence de fonctionnalité des œuvres (c'est ce que mettent en exergue les ready-made, la Fontaine de Duchamp n'étant plus, une fois installée dans un musée, un lieu d'aisance) et, d'autre part, à la nécessité de préservation (que resterait-il de la *Joconde* si chacun des visiteurs, au lieu de chercher son regard, la touchait?). Bien entendu, ce rapport contemplatif à l'œuvre est critiquable, même s'il est factuellement admis par ces postures de retrait qui restent la norme dominante. Certaines œuvres, ainsi que certaines scénographies d'exposition interrogent évidemment la possibilité d'entretenir avec les œuvres un rapport différent : ludique, immersif, participatif... Chacun de ces procédés questionne le statut de l'œuvre, voire même le redéfinit à travers le type de rapport induit. Par exemple, les scénographies thématiques, qui, voulant reconduire les codes des œuvres dans l'aménagement de l'espace afin de créer une continuité thématique entre l'œuvre et l'espace d'exposition (à des fins pédagogiques, souvent), construisent un espace immersif et provoquent l'absorption de l'œuvre et du visiteur dans le contexte. Autre exemple, les scénographies participatives, mettant en place des aménagements supposant l'interaction du visiteur avec l'espace d'exposition, tendent à trouver un compromis entre la stricte contemplation et l'absorption du visiteur dans l'espace scénographié. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article « Les espaces d'exposition scénographiés : les enjeux des nouveaux modes de spatialisation des publics dans les espaces de l'art », *SociologieS*, Dossiers, *Penser l'espace en sociologie*, mis en ligne le 16 juin 2016, <http://sociologies.revues.org/5642>.

²⁰ L'espace propre de l'œuvre peut se comprendre non seulement comme la portion précise de l'espace qu'elle occupe – là où elle est, nous ne sommes pas –, mais aussi comme l'espace qu'elle peut requérir pour sa juste perception. Par exemple, le travail de Felice Varini ne nécessite pas seulement un support architectural – sans quoi elle n'occuperait guère plus d'espace au sens strict que ce support lui-même, déjà donné – mais également la possibilité de prendre une distance suffisante pour envisager l'ensemble de l'œuvre du point de vue auquel l'artiste nous invite: l'appréhension de l'œuvre réclame donc une juste distance par rapport à elle, et un espace – plus étendu qu'elle – suffisant pour pouvoir la percevoir dans son ensemble. Par ailleurs, les notices accompagnant les œuvres stipulent régulièrement des contraintes concernant l'accrochage, par exemple le respect d'une certaine distance entre telle œuvre et une autre. L'artiste considère, ce faisant, que l'œuvre a besoin, pour être appréhendée, d'être par exemple plus ou moins rapprochée ou

de durer) semble pour Arendt garantir notre liberté face à elle. Dans une perspective phénoménologique²¹, elle fait en effet du caractère non fonctionnel de l'œuvre la garantie de son apparaître pur, c'est-à-dire de la possibilité de porter sur elle un regard qui ne soit pas purement utilitaire²².

Que dire alors de l'art *outdoor*²³, soumis aux conditions de l'espace urbain, c'est-à-dire aux épreuves des dégradations du temps – au double sens de *time* et *weather* –, voire des dégradations

éloignée d'une autre. Ce type de pratique nous renseigne également sur ce que l'on pourrait appeler l'espace propre à une œuvre.

21 Voir notamment, Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975 [1934] : « Auxiliaire de l'action, elle [la perception] isole, dans l'ensemble de la réalité, ce qui nous intéresse; elle nous montre moins les choses mêmes que le parti que nous en pouvons tirer » (p. 152) et Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945 : « mon corps [...] [est un] système d'actions possibles, un corps virtuel dont le "lieu" phénoménal est défini par sa tâche et par sa situation. Mon corps est là où il a quelque chose à faire » (p. 288-289).

22 Le fait qu'une œuvre d'art peut avoir une utilité – pratique, économique, sociale ou encore politique – est manifeste, cependant elle ne peut se réduire à cette utilité. Voir Hannah Arendt, *La crise de la culture*, *op. cit.* : « Pour devenir conscients de l'apparaître, nous devons d'abord être libres d'établir une certaine distance entre nous et l'objet [...]. Cette distance ne peut s'instaurer que si nous sommes en position de nous oublier nous-mêmes, et les soucis, les intérêts, les urgences de notre vie, en sorte de ne pas nous saisir de ce que nous admirons, mais de le laisser être comme il est, dans son apparaître. Cette attitude de joie désintéressée [...] peut être expérimentée seulement après qu'on a pourvu aux besoins de l'organisme vivant quand, délivrés des nécessités de la vie, les hommes peuvent être libres pour le monde » (p. 269-270).

23 Le terme est de Joëlle Zask, qui en préfère l'emploi à celui du terme « public », dans la mesure où, entre autres raisons, « l'art qui est placé à l'extérieur est parfois public, parfois privé », c'est-à-dire résultant de commandes et/ou de financements privés. Par *outdoor*, il faut entendre que les œuvres ne sont pas simplement situées en extérieur mais « sont véritablement dehors sont qualifiées par le fait d'être dehors. Contrairement aux œuvres situées dans des lieux fermés, *indoor*, c'est-à-dire derrière la porte qui se ferme sur elles et sur les gens qui viennent les voir, contrairement en particulier à celles qui sont placées dans ces espaces neutralisés que Brian O'Doherty a désignés par l'expression de « cube blanc », elles sont en interaction avec des situations où l'on fait autre chose que regarder des œuvres d'art, et où se trouvent toutes sortes d'éléments, intégrables et inintégrables, prévisibles et intempêtesifs » (Joëlle Zask, *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux*, Paris, La Découverte, 2013, p. 6).

délibérées des passants, mais aussi aux usages que ceux-ci font des œuvres et des espaces où elles sont situées, sachant que l'interdiction de toucher les œuvres ou de les détourner en les utilisant (pour m'y asseoir ou jouer avec par exemple) ne peut *de facto* pas s'appliquer hors des musées? Le temps de l'art *outdoor*, qui s'inscrit dans l'espace urbain, est-il identique à celui de l'art conventionnellement installé dans les espaces muséaux?

2. La modification de la temporalité de l'espace urbain par les œuvres d'art

L'espace urbain est avant tout un espace, et non un lieu, de passage. On le traverse rapidement pour se rendre sur son lieu de travail, ou rentrer chez soi, mais on le goûte peu, on s'y installe moins fréquemment. Quant au tempo auquel nous vivons l'espace urbain, il est rapide, caractérisé par le rythme soutenu du travail, des communications connectées et de la consommation. La rupture que crée le regard artistique sur la ville apparaît donc comme un moyen de modifier le cours des choses. Ce regard permet de cesser de suivre le rythme des échanges commerciaux et des trajets utilitaires, de proposer un point de vue différent sur ces espaces urbains parfois traversés avec indifférence.

L'artiste peut manipuler l'espace-temps propre à l'urbain²⁴. Il peut notamment se saisir de la circulation urbaine, dans les cas

²⁴ Voir par exemple « The Metro Project » de Chris Forsyth qui propose de renouveler notre regard sur les stations de métro de Montréal, Berlin, Munich, Prague ou encore Stockholm. L'artiste propose des clichés de ces stations qui ont deux particularités notables : d'une part, les usagers sont absents de ces espaces publics, d'autre part, elles s'appuient sur un travail autour de la couleur et des formes géométriques. On remarque ainsi chez l'artiste la volonté d'abandonner un regard utilitaire sur ces lieux au profit d'un regard esthétique, démarche similaire, par exemple, à celle de Duchamp proposant de poser un regard non fonctionnel sur sa Fontaine (1917). Il s'agit de prendre pour matériaux artistiques des lieux ou objets si utilitaires qu'ils paraissent déconsidérés d'un point de vue esthétique et de conduire le spectateur à porter sur eux un nouveau regard. On peut noter toutefois que, si Duchamp avait besoin de la médiation de l'espace muséal pour opérer ce changement de regard, Chris Forsyth expose plus rarement et utilise davantage l'espace virtuel (voir son site internet <https://www.chrismforsyth.com/>). Par ailleurs, si le métro et l'urinoir sont bien tous deux fonctionnels, l'architecture relève tout autant de l'aménagement fonctionnel que de l'art, ce qui ne semble

où elle est vécue comme une contrainte, pour en faire une promenade libre : c'est le jeu de certaines performances. Il substitue alors à un déplacement fonctionnel, une flânerie qui, loin d'être un simple moyen, devient une fin en soi. Ainsi, il peut ainsi restructurer la perception de l'espace, proposer d'autres usages et regards sur l'espace urbain, par l'instauration d'une autre temporalité : une durée choisie et vécue comme telle et non un temps subi.

Alys en a fourni de nombreux exemples, avec son exposition nomade, *Walking a painting* (2002), faisant confluer temporalité artistique et temporalité urbaine en promenant chaque jour une œuvre qui, tous les soirs, rejoignait le MOCA de Los Angeles pour en être à nouveau sortie le lendemain; avec *The Loser / The Winner*, trajet reliant deux musées durant lequel son pull bleu, se détricotant à mesure de sa promenade, laissait pour les passants la trace d'une promenade possible; ou encore avec le célèbre *Trucque* (1999) (troc) grâce auquel, échangeant sa paire de lunettes avec des passants sortant du métro contre plusieurs objets successifs – jouet, peluche, chapeau, chemise, etc. –, il mit en lumière tout en les détournant, les flux massifs et répétitifs des déplacements urbains. Ainsi, Alys instaure son propre tempo, opère dans la ville à un rythme propre. Il œuvre

Là où la logique de la consommation et le formatage par la loi du marché sont défailants : dans le temps lui-même, dans son écoulement disponible dont l'exploration appartient, par excellence, à celle ou celui qui ne le consomme pas mais qui prend son temps, se laisse prendre, absorber par lui pour, aux yeux de la société, le perdre²⁵.

Par ses performances, Alys crée ainsi dans les flux rapides et souvent fonctionnels de l'urbain une discontinuité temporelle

pas être *a priori* le cas concernant un objet manufacturé comme un urinoir. Ainsi, Forsyth tenterait-il de redécouvrir la dimension esthétique des métros tandis que le geste de Duchamp serait celui d'une pure découverte. Enfin, il s'agit, non de substituer à l'usage des stations de métro leur pure contemplation mais de diversifier le rapport des usagers à ces lieux, de leur suggérer, à travers l'œuvre photographique, un double usage non seulement utilitaire mais aussi esthétique de leurs déplacements.

²⁵ Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^{ème} siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 95.

dans laquelle les passants peuvent s'engager pour se faire promeneurs et pratiquer la ville à d'autres rythmes. Mais si ce type de performance permet de parcourir l'espace urbain à un autre rythme ponctuellement, on peut se demander s'il existe un moyen de modifier plus durablement nos pratiques de la ville.

3. L'art *outdoor* comme possibilité de transformer l'espace en lieu par la durée

Mais la distorsion de l'espace-temps urbain peut aussi s'opérer par l'ancrage fixe d'une œuvre dans un espace, et c'est l'autre dimension de l'art *outdoor*. En effet, la perturbation de l'espace-temps urbain peut résulter de la création d'un point d'ancrage dans l'espace, par des sculptures ou des installations par exemple, pour y réinstaurer une durée. En effet, en instituant un point d'ancrage dans un lieu de passage, dans lequel on se déplace plus qu'on ne stationne²⁶ (la rue), l'œuvre crée une rupture spatio-temporelle en donnant au passant l'occasion de se faire visiteur. Comment fonctionne ce point d'ancrage? En quoi est-il nécessaire pour vivre la ville selon d'autres modalités?

Jusqu'ici, nous avons considéré le temps propre de l'urbain comme le temps de ses rues, de son dehors, mais la ville, loin de se confondre avec ses rues, est aussi faite de ses espaces clos, habitations ou lieux de travail par exemple, qui, dans les villes, apparaissent plus qu'ailleurs comme des figures de contraste par rapport au dehors. En effet, la ville apparaît aujourd'hui non comme un ensemble cohérent et homogène, mais comme un système de pleins et de vides, les pleins correspondant schématiquement aux espaces sédentaires, habités, et les vides aux espaces nomades, traversés, mouvants. Cette conception de la ville diffuse est celle d'une ville pratiquée de façon duelle, ainsi que le rappelle Francesco Careri :

Les habitants de cette ville, les « diffus », étaient des gens qui vivaient hors des règles civiles et urbaines les plus élémentaires, habitant le seul espace privé de la maison et de l'automobile, et concevant comme seul

²⁶ Même si, bien entendu, cela reste caricatural : on y stationne également, mais moins que l'on ne s'y déplace.

espace public les centres commerciaux, les auto-grills, les stations-service et les gares, détruisant ainsi tout l'espace conçu pour leur vie sociale. [À l'inverse,] Les vides de l'archipel constituent le dernier lieu où il est possible de se perdre à travers la ville, le dernier lieu où on peut se sentir hors de tout contrôle dans des espaces dilatés et étrangers.²⁷

Pourtant, si l'on suit cette conception clivante du vécu urbain, il faut bien admettre que les citoyens s'engagent dès lors dans une vie elle-même clivée. Or, l'expérience, ainsi que la définit John Dewey (pour qui d'ailleurs il n'y a entre toute expérience et l'expérience esthétique qu'une différence de degré, non de nature) est une interaction entre l'individu et son environnement, dans le cadre de laquelle l'individu cherche à construire un équilibre qui doit être sans cesse renouvelé à mesure que changent les conditions de son expérience ainsi que les buts qu'il se propose d'atteindre²⁸. Or, cette interaction permanente qu'est l'expérience, pour être menée à son terme de façon satisfaisante, a besoin d'être continue, bien qu'elle puisse bien entendu subir des variations. Bien plus, la capacité de l'individu à s'épanouir dans ses expériences quotidiennes dépend de sa capacité à mobiliser ses expériences passées afin de les réinvestir dans ses expériences présentes; c'est ce que l'on appelle d'ailleurs couramment : « avoir de l'expérience ». Vivre bien, c'est donc pouvoir s'inscrire dans cette double continuité : celle d'une expérience présente menée à son terme, et celle, plus longue, de l'ensemble des expériences menées à l'échelle d'une vie, sédimentées les unes aux autres. Ainsi, explique Zask :

Un individu qui ne fait aucune expérience, ou dont les expériences sont décousues, répétitives, ou dépourvues de tout enseignement, ne peut constituer une individualité. C'est (au choix, selon les circonstances) un

²⁷ Francesco Careri, *Walkscapes : la marche comme pratique esthétique*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 178.

²⁸ John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2005 [éd. anglaise, 1934] : « Parce que le monde réel, celui dans lequel nous vivons, est fait d'une combinaison de mouvements et de points culminants, de ruptures et d'unions reformées, l'expérience de l'être vivant est susceptible de posséder des qualités esthétiques. L'être vivant perd et rétablit de façon récurrente l'équilibre qui existe entre lui et son environnement » (p. 51). Encore faut-il qu'il soit dans des conditions telles qu'il est possible pour lui de reconquérir cet équilibre : ces conditions peuvent être offertes par l'art *outdoor*.

fou, une victime, un exploité, un exclu, bref, une figure de l'aliénation. Afin qu'une expérience soit convertie en un matériau pour une expérience future, il faut qu'elle agisse effectivement sur les conditions, qu'elle les transforme concrètement, qu'elle change quelque chose à la situation. [...] L'individualité s'organise par la rétention du temps qui passe, par ce qui dans l'expérience passée continue de changer, de se prêter à de nouvelles expériences, et d'accroître le sens des expériences présentes.²⁹

Cette double continuité est le signe que deux temporalités (celle de mon quotidien, au présent, et celle, plus longue, à l'échelle de ma vie entière) ont à s'inscrire l'une dans l'autre puisque seul « un ancrage historique permet que mes expériences soient reliées de sorte que je puisse m'approfondir comme personne³⁰ ». Ainsi, afin que mon expérience quotidienne de la ville soit plus riche, il faudrait qu'elle perde son aspect fragmentaire lié aux ruptures entre le dehors et le dedans, à la dichotomie entre ces deux temporalités et que je sois capable d'y restaurer une forme de continuité : c'est ce à quoi peuvent répondre des performances artistiques telles que celles d'Alys, en ce qu'elles proposent au passant de se ressaisir, nous l'avons vu, de ses conditions de déplacement, et d'en faire une expérience à part entière. Cette continuité pourrait être renforcée par le fait que mes expériences soient reliées à l'échelle de ma vie toute entière, et l'art peut apporter également cette durée.

Mais comment l'art peut-il être vecteur d'une historicité dès lors que, placé dehors, il est précisément extrait des conditions garantissant sa durabilité et son inscription dans l'histoire?

D'abord, une œuvre s'inscrit toujours elle-même dans une histoire, cela à plusieurs titres. Premièrement, elle s'inscrit dans l'histoire des arts elle-même, connue par l'artiste (si on laisse de côté le cas particulier de l'art brut) qui se trouve dans un rapport intime à elle, par les usages qu'il en fait : usages parfois explicités par des phénomènes d'intertextualité, mais souvent implicites en ce que l'artiste a intégré, dans sa pratique elle-même, ce rapport

²⁹ Joëlle Zask, *Art et démocratie. Peuples de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 151.

³⁰ *Ibid.*, p. 151.

à l'art qui l'a précédé, dans des mouvements successifs de mimétisme et de reprise, de critiques et de refontes. Ainsi dans chaque œuvre se joue en premier lieu le rapport d'un artiste à la tradition. C'est d'ailleurs ce qui, remarque Zask, fait fondamentalement la différence entre l'original et la copie³¹: le fait que l'original prenne place dans une histoire, possède en elle-même une forme d'historicité.

Ensuite, l'œuvre s'inscrit en second lieu dans l'histoire personnelle de chaque artiste, est le fruit d'un travail au long cours qui se déploie le plus souvent sur plusieurs décennies.

Enfin, et c'est le cas particulier de l'art qui prend place dans les espaces publics urbains, l'œuvre peut s'inscrire dans l'histoire propre à un lieu. Alors que, dans un musée, ces deux premières stratifications historiques (inscription dans l'histoire de l'art et inscription dans l'histoire individuelle d'un artiste) trouvent leur aboutissement dans une perpétuation du temps sans cesse reconduite vers l'immortalité (en suivant la grille de lecture d'Arendt), dans le cas de l'art *outdoor*, elles sont reconduites dans l'intégration à l'histoire urbaine.

Cette temporalité de l'urbain que l'art permet de faire redécouvrir, ce n'est pas ce temps rapide d'une ville vivant au rythme de flux de déplacements et de marchandises. C'est bien au contraire le temps de l'histoire, seul à être capable de construire un lieu alors que le temps des déplacements successifs et des

³¹ *Ibid.* : « La pièce est une stratification d'histoires qui sont elles-mêmes, chacune à sa façon, stratification d'histoires. Si la pièce ne se résume pas à l'ensemble des stratifications historiques par laquelle [sic] on peut l'analyser, dans une grande mesure, elle les assume : elle procède de leur connaissance, elle se situe par rapport à elles, elle prend place dans le temps, et la place qu'elle prend, elle la revendique. C'est la une raison importante pour laquelle l'original vaut plus que la copie. Même si, comme le prétendent souvent les visiteurs pressés, "mon enfant pourrait en faire autant", ce qu'il ferait n'aurait aucune valeur, parce que cela n'appartiendrait à aucune trajectoire temporelle partageable. Par conséquent, si une personne qui refait (involontairement ou pas) du Moore n'a pas la valeur d'un Moore, ce n'est pas parce qu'il y a moins d'être ou d'authenticité dans la copie que dans le modèle, c'est parce que la copie ne s'insère dans aucune démarche, dans aucun temps, dans aucune durée » (p. 158).

distances n'est apte qu'à distribuer des points dans un espace³². C'est la reconnaissance de l'histoire passée d'un lieu, de l'intérêt particulier qu'il peut avoir pour ses habitants, des souvenirs qui s'y sont sédimentés qui peut faire qu'une œuvre s'y intègre.

Par exemple, les projets *Inside out* ou *We Are Heroes* de JR, dont la plus fameuse manifestation reste ces portraits d'habitantes de l'une des plus dangereuses favelas de Rio (Morro de Providencia), affichés sur les façades des habitations, manifestent la manière dont l'art peut être synonyme de réinstauration de l'habiter. En effet, la dimension participative du projet rencontre le besoin des habitant(e)s de se ressaisir de leur lieu de vie, géré indûment par les trafiquants en tous genres³³ et, par là-même, de permettre à ce lieu de faire sens à leurs yeux. Par l'art, ce lieu peut apparaître aux yeux de tous comme le lieu qu'ils connaissent et aiment, dans lequel ils vivent, dont ils ont la mémoire et dont ils sont les visages. L'art en un mot possède ici la capacité à redéfinir un lieu en l'intégrant dans une histoire.

On retrouve ce même mouvement dans l'ensemble des projets de JR, notamment dans la version berlinoise de ce projet mettant en scène des personnes âgées qui ont vécu la destruction puis la reconstruction de Berlin : face à l'image de ces individus qui sont la mémoire vive de l'histoire de la ville, les jeunes eux-mêmes peuvent avoir prise sur cette histoire qu'ils n'ont pas vécue. Ainsi,

³² Le lieu ici est entendu comme *spatium*, par opposition à l'*extensio* qui désigne un espace purement mathématique. Voir Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace*, Paris, Payot et Rivages, 2009, notamment p. 20 : « L'espace possède des lieux distincts et [...] des intervalles. Plus tard – dans la physique moderne depuis Galilée et Newton – l'espace perd la distinction et l'assignation des lieux et des directions possibles en lui. Il devient extension tri-dimensionnelle uniforme pour le mouvement de points de masse qui n'ont pas de lieu distinct assigné mais qui peuvent être en tout endroit de l'espace ».

³³ Les trafiquants n'habitent-ils pas également les quartiers en question? Certes, les trafiquants sont aussi des habitants du quartier, mais habiter un lieu doit être distingué du fait de se l'approprier indûment en en excluant les autres : en tant qu'ils y résident, ils en sont les habitants, mais en tant qu'ils y imposent des contraintes illégitimes – de circulation, de stationnement etc. – ils empêchent les autres habitants de faire usage de leur lieu de vie.

l'art assure la continuité de l'histoire en un lieu donné, il est alors le vecteur d'une histoire partagée.

C'est ainsi la capacité des artistes à prendre en compte le passé d'un espace (qui leur est donné comme le contexte dans lequel s'inscrit leur œuvre) qui est garante de l'intégration de l'œuvre dans cet espace ainsi que de la possibilité de faire de cet espace un lieu qui fait sens. Dans un registre totalement différent de celui de JR, soulignons par exemple *Les belles danses* de Jean-Michel Othoniel, pièce qui prend place dans le bosquet du théâtre d'eau de Versailles. Il s'agit d'une œuvre au statut rare, car permanent, pour laquelle l'artiste a tiré son inspiration du passé de Versailles. Reprenant ses « colliers » d'immenses perles de verres qui rendent ses œuvres si reconnaissables, il s'est inspiré des carnets de l'un des chorégraphes de Louis XIV pour leur donner la forme des esquisses de chorégraphies contenues dans ce carnet, chorégraphies qui étaient précisément dansées à ce même endroit il y a plusieurs siècles. Le tout (matériaux précieux : verre de Murano, feuilles d'or, ainsi que la dimension chorégraphique) entre donc en résonance avec l'histoire de Versailles, et en fait une œuvre qui entre en dialogue avec le lieu pour en fertiliser le sens.

D'un autre côté, c'est la proposition de nouveaux usages d'un lieu, aptes à l'intégrer dans le continuum expérientiel de ses habitants, qui peut en faire l'occasion de nouveaux intérêts et de nouveaux souvenirs. Par exemple, Jean-Michel Othoniel a également créé la bouche de métro de la Place Colette à Paris, et rapporte que « cette pièce a généré ses propres histoires. L'une d'elles, c'est que si une jeune femme enceinte la touche, elle aura une fille ». Ainsi, une œuvre *outdoor* en dialogue avec l'espace où elle prend place peut redonner sens à un espace purement utilitaire tel qu'une bouche de métro³⁴.

Ces deux aspects irréductibles l'un à l'autre (à savoir la prise en compte de l'histoire du lieu de l'œuvre et la possibilité de la rattacher au temps à venir) peuvent à eux deux remplacer le temps subi de l'urbain (le temps fragmenté d'un espace fragmenté)

³⁴ On voit donc que l'œuvre peut avoir un usage, mais ne s'y réduit pas.

par une temporalité qui fait sens, et redonne la possibilité d'habiter l'espace public. L'art *outdoor*, en construisant un dialogue avec le lieu, peut s'inscrire dans l'histoire collective des habitants. Les œuvres bien intégrées au lieu ont en effet elles-mêmes une « action intégratrice³⁵ ». Joëlle Zask en donne comme exemple la fontaine des automates place Igor Stravinsky, œuvre « empreinte de pluralité » en ce qu'« une dizaine d'éléments contrastés y sont éparpillés³⁶ » :

Les contrastes entre les éléments, qui tiennent à leurs mouvements variés, aux divers rapports à l'eau agitée et propulsée, aux couleurs utilisées, à l'usage du noir et de matériaux les uns miroitants, les autres d'une matité complète, aux sons émis, se répercutent sur l'ensemble de la place Stravinsky. Aussi bien par leurs formes que par leurs mouvements, les sculptures sont indépendantes les unes des autres sans être indifférentes. Leur coexistence rend possible celle des divers bâtiments disparates bordant la place, notamment le centre Beaubourg et l'église Saint-Merri qui appartiennent à des époques et des registres éloignés, et fait apparaître un lieu doté d'une unité³⁷.

Cela repose selon l'auteur sur le fait que l'œuvre soit en dialogue avec ses conditions de vie en extérieur, sur une dialectique entre une œuvre et un lieu. D'une part, remarque-t-elle, l'histoire de ce lieu est une histoire d'art : on y trouve le centre Pompidou et une église gothique située sur une place en hommage à Stravinsky. D'autre part, ajoute Joëlle Zask, ce lieu est d'abord le lieu d'une pluralité en ce que l'église gothique et Beaubourg cohabitent. Ainsi, une œuvre plurielle y répond : elle a été faite à deux, par Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely, mais aussi en faisant varier les matériaux et les usages de ces matériaux. C'est donc parce que le style des artistes se caractérise d'emblée par une ouverture à la pluralité et un souci d'intégration de la sculpture au lieu que les usages de cette sculpture par les publics peuvent être pluriels³⁸.

³⁵ Joëlle Zask, *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux*, op. cit., p. 112.

³⁶ *Ibid.*, p. 113.

³⁷ *Ibid.*, p. 113.

³⁸ Sur la distinction entre style et usage, voir Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 [1980] : « Le style spécifie "une structure linguistique qui manifeste sur le plan symbolique [...]"

En effet, « l'ensemble offre aussi des voies d'appréciation, d'utilisation, d'interprétation, extrêmement variées » puisqu'aucune attitude n'est prescrite : « ni l'attitude savante et informée, ni l'attitude respectueuse requise pour magnifier les fonctions symboliques de l'art, ni l'attitude contemplative qu'on attend des "vrais" amateurs d'art, et ainsi de suite³⁹ ». Il est donc naturel que les usages en soient différenciés : œuvre d'art pour les amateurs, aire de jeu pour les enfants, lieu de rendez-vous pour les amoureux ou les amis, lieu d'errance ou de repos pour les SDF.

L'œuvre n'exclut personne car elle n'a pas été conçue pour un public en particulier, n'exclut aucun usage mais propose au contraire des usages multiples, d'où sa vertu intégratrice. Il n'y a donc pas de sélection *a priori* des publics, ce qui n'est pourtant pas le cas de toute œuvre d'art *outdoor*. En effet, le fait qu'une œuvre se situe en extérieur n'implique pas *a priori* que tous sont égaux devant l'arrêt, encore faut-il que les usages et les lectures en soient pluriels pour que tous puissent virtuellement s'y arrêter.

Grâce à ce dialogue de l'œuvre avec un contexte, mais aussi grâce à un renoncement à l'univocité⁴⁰ de l'œuvre – pluralité d'usages, pluralité de sens – l'art est donc un outil permettant de créer un lieu, un « ici » qui, comme le remarque Michel de Certeau constitue un point d'ancrage « indicatif d'une appropriation

la manière d'être au monde fondamentale d'un homme"; il connote un singulier. L'*usage* définit le phénomène social par lequel un système de communication se manifeste en fait; il renvoie à une norme. Le style et l'usage visent tous deux une "manière de faire" (de parler, de marcher, etc.) mais l'un comme traitement singulier du symbolique, l'autre comme élément d'un code. Ils se croisent pour former un style de l'usage, manière d'être et manière de faire » (p. 151).

³⁹

Joelle Zask, *Outdoor Art, La sculpture et ses lieux*, op. cit., p. 113-114.

⁴⁰

On peut effectivement considérer que, par principe, aucune œuvre n'est univoque; cependant, une œuvre peut être présentée de façon plus ou moins ouverte à des lectures plurielles : les œuvres visant à glorifier un pouvoir, politique ou religieux, par exemple, peuvent tendre – dans leur construction propre et/ou dans leur mode de présentation – à induire une compréhension univoque.

présente de l'espace par un "je" [et] a également pour fonction d'implanter l'autre relatif à ce "je"⁴¹.

Cet « ici » est donc un lieu entendu comme espace vécu comme espace propre par le sujet qui en fait l'expérience (et non pas comme un espace qu'il se serait approprié au sens où il serait devenu sa propriété); il est par ailleurs un espace qui ouvre à une dimension relationnelle.

Mais encore, cet « ici » est un espace propre au sujet qui l'expérimente car il dure, il est le lieu d'une mémoire individuelle ou collective, dont les habitants font le récit. Pour Michel de Certeau, « la dispersion des récits indique déjà celle du mémorable. En fait, la mémoire, c'est l'anti-musée : elle n'est pas localisable⁴² ».

Si la mémoire renvoie certes à la dispersion, à l'absence de localisation, elle renvoie surtout à la négation de l'autre aspect de l'espace-temps muséal : l'atemporalité. La mémoire non seulement se perd si elle ne trouve un biais par lequel se transmettre, mais encore elle se modifie, s'altère. De plus, la mémoire est proprement la manifestation d'un temps qui n'est pas linéaire ou chronologique : tel souvenir ancien nous semble proche parce qu'important, tel événement récent s'oublie aussi rapidement qu'il s'est produit. De la mémoire résulte un temps qui, dans l'absence même de linéarité, s'apparente à un temps mythique. On retrouve ici une temporalité qui entre en résonance avec l'espace topologique, celui du proche et du lointain, du présent et de l'absent :

« Ici, c'était une boulangerie »; « c'est là qu'habitait la mère Dupuis ». Frappe ici que les lieux vécus sont comme des présences d'absences. Ce qui se montre désigne ce qui n'est plus : « vous voyez, ici il y avait... », mais cela ne se voit plus. Les démonstratifs disent du visible ses invisibles identités : c'est la définition même du lieu, en effet, que d'être ces séries de déplacements et d'effets entre les strates morcelées qui le composent et de jouer sur ces mouvantes épaisseurs. [...] Il n'y a de lieu que hanté par des esprits multiples, tapis là en silence et qu'on peut « évoquer » ou non. On habite que des lieux hantés – schéma inverse du *Panopticon*.

⁴¹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p.150.

⁴² *Ibid.*, p. 162.

[...] Les lieux sont des histoires fragmentaires et repliées, des passés volés à la lisibilité par autrui, des temps empilés qui peuvent se déplier mais qui sont là plutôt comme des récits en attente et restent à l'état de rebus, enfin des symbolisations enkystées dans la douleur ou le plaisir du corps⁴³.

Ainsi, les lieux sont comme des temps empilés; c'est pourquoi, en inscrivant une œuvre dans l'historicité et la multiplicité des usages, l'artiste peut faire d'un espace un lieu : c'est cela permettre d'habiter. Alors qu'aujourd'hui, habiter la ville signifie habiter des îlots enclavés dans la ville, et que le reste de l'espace urbain se comprend uniquement comme de la distance à parcourir, l'art réinstitue des lieux.

Dans les musées, l'œuvre est abritée, le temps est suspendu; implantée dans la ville, l'œuvre sédimente du temps, crée un lieu et nous permet de l'habiter. L'habiter passe par la mémoire des lieux, et l'œuvre peut être vecteur d'intégration de cette mémoire dans l'espace public, avant tout par le dialogue entre l'œuvre et son milieu. La nécessité pour les artistes de prendre en compte des paramètres imposés par l'espace public, par le contexte, permet en retour aux habitants de voir non une œuvre d'art isolée mais un réseau de relations. Ici, le travail de l'artiste est non seulement dans l'œuvre mais aussi dans sa mise en espace. Ce travail permet de donner de nouvelles logiques aux espaces, autres que celles des besoins, logiques fonctionnelles, utilitaires, des logiques qui font sens. L'espace-temps est dès lors pensé dans sa dimension sociale, relationnelle.

L'historicité de l'œuvre, en s'inscrivant dans l'histoire d'un lieu, peut en favoriser l'habitabilité⁴⁴ en nous permettant d'établir

⁴³ *Ibid.*, p. 162-163.

⁴⁴ « L'habiter » renvoie, ainsi que le rappelle Thierry Paquot, à la « dimension existentielle de la présence de l'homme sur terre ». Plus précisément, cette habitation est conçue comme ce qui vous permet de « construire votre personnalité, déployer votre être dans le monde qui vous environne et auquel vous apportez votre marque et qui devient vôtre » (« Habitat, habitation, habiter. Ce que parler veut dire... », *Informations sociales*, vol. 123, n° 3, 2005, p. 54). D'où l'opportunité que constituent des œuvres proposant une pluralité de sens et d'usages et qui, par cette ouverture, proposent un espace à habiter pleinement.

d'autres relations avec l'environnement urbain, en dehors des simples relations fonctionnelles. Cette durée dans laquelle peut nous inscrire l'œuvre, en plus d'offrir une alternative à la rapidité et l'éparpillement du temps urbain, nous ouvre à une multiplicité de relations possibles à un lieu : c'est pourquoi elle crée les conditions d'un avenir plus riche, fait d'expériences imprévisibles, ouvert à une nouveauté et à une différence radicales⁴⁵.

4. L'art dans l'espace urbain comme vecteur de participation

Ce nouvel éclairage sur ce que fait l'art aux espaces-temps urbains conduit à repenser le paradigme de l'accessibilité. En effet, la question est moins celle de savoir qui va accéder, et comment, à un espace ou s'approprier un espace que celle de savoir comment chacun peut construire de nouveaux usages de cet espace, comment cet espace peut s'offrir aussi à de nouveaux regards, comment chacun peut en fait participer à la construction de lieux comme espaces propres et de durées comme temps propres.

Outre le fait que le terme d'appropriation – se rendre propriétaire – semble pour le moins indu lorsqu'il est question d'un espace public qui devrait appartenir à tous, et donc, pastichant Rousseau⁴⁶, à personne, le modèle de l'appropriation est vecteur de la même erreur que celui de l'accessibilité, lorsqu'il est appliqué à la question de l'art et des conditions d'« accès » qu'on y suppose.

⁴⁵ Cela au sens dans lequel Derrida parle de l'avenir, qu'il distingue du simple futur, comme de ce qui est littéralement à-venir, et qui surgit de façon inattendue : « En général, j'essaye de distinguer entre le futur et l'avenir. Le futur, c'est ce qui, demain, tout à l'heure, au siècle prochain, deviendra. Donc, il y a le futur prévisible, le futur des programmes [...] et l'avenir, je préfère l'avenir, to come, parce que ça se réfère à ce qui vient et qui, venant, arrivant, n'est pas prévisible. Pour moi c'est ça, le vrai futur : ce qui est imprévisible. L'autre qui vient, sans qu'on puisse même l'attendre, d'une certaine manière, sans que je puisse m'y attendre. Donc s'il y a du vrai futur, au-delà du futur, c'est l'avenir en tant qu'il est la venue de l'autre, là où je ne peux pas le prévoir » (YouTube, *futur vs. Avenir (Derrida)*, <https://youtu.be/69djRSvLVyU>, site consulté le 8 Mars 2018).

⁴⁶ Selon la célèbre formule : « chacun se donnant à tous ne se donne à personne », Jean-Jacques Rousseau, *Écrits politiques, Du contrat social ou principes du droit politique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992 [1762], p. 227.

Le problème est bien connu, c'est celui de l'échec de la démocratisation culturelle par les politiques tarifaires et les pratiques de vulgarisation, échec qui repose sur une conception de la culture d'une part comme produit, comme somme, en bref comme le résultat d'un procès d'accumulation, et d'autre part comme entité extérieure aux individus. Cette analyse fait écho, entre autres, à celle développée par Arendt⁴⁷, lorsqu'elle examine le comportement philistin et ses conséquences : ce comportement institue la culture comme objet du commerce social, la question devenant alors celle de l'« avoir » culturel, du capital culturel. D'où la formulation actuelle erronée du problème des inégalités culturelles en termes d'accès : la culture serait constituée d'objets extérieurs que l'on pourrait accumuler si l'on en a les moyens économiques (d'où les politiques tarifaires) et épistémiques (d'où les pratiques de vulgarisation).

Or, d'un côté, les faits démontrent que ces moyens ne sont pas efficaces (les fils d'ouvriers, malgré la gratuité d'accès aux bibliothèques, lisent toujours moins que les fils de professeurs) et d'un autre, la conception de la culture que l'on découvre ici est biaisée en ce qu'elle n'est pas une affaire d'« avoir » mais d'« être ». Ainsi, elle ne peut être conçue uniquement en termes d'extériorité dans la mesure où elle participe à la construction de chacun en tant que personne, qu'individu à part entière.

De plus, bien que l'art *outdoor* soit par principe accessible à tous en tant qu'il se situe dans l'espace public, c'est une évidence que de remarquer que les passants ne peuvent pas tous, au même titre, interrompre le cours habituel du temps, pas plus qu'ils ne

⁴⁷ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, *op. cit.*, p. 261 : le philistin s'est saisi des objets culturels « comme d'une monnaie avec laquelle il acheta une position supérieure dans la société, ou acquit un niveau supérieur dans sa propre estime – supérieur, c'est-à-dire supérieur à ce qui, dans son opinion personnelle, lui revenait par nature ou par naissance. Dans ce procès, les valeurs culturelles subirent le traitement de toutes les autres valeurs, furent ce que les valeurs ont toujours été : valeurs d'échange. Et, en passant de main en main, elles s'usèrent comme de vieilles pièces. Elles perdirent le pouvoir originellement spécifique de toute chose culturelle, le pouvoir d'arrêter notre attention et de nous émouvoir ». Ainsi, le philistin fait des œuvres d'art et de son « accès » – épistémique comme économique – à elles, un outil à des fins de promotion sociale.

sont égaux quant à leur rapport à l'espace. Ce simple fait rend finalement inopératoire la notion d'accessibilité en ce qui concerne notre problème.

Ceci implique donc une reformulation du problème des inégalités culturelles, non plus en termes d'accès, tant économique qu'épistémique, à la culture, mais en termes de marginalisation culturelle⁴⁸. En effet, les théories de la reconnaissance⁴⁹ peuvent nous conduire à penser les inégalités culturelles comme les fruits d'une marginalisation causée par l'invisibilité et le déni de reconnaissance dont est victime une partie de la population, marginalisation qui entrave ce que l'on peut appeler la parité de participation culturelle de certains individus ou publics. Dans ce cadre-là, la mise en place d'une parité de participation culturelle nécessiterait le respect de deux conditions.

Premièrement, une condition d'ordre temporel : la possession des informations nécessaires à la participation à la vie culturelle

⁴⁸ Qu'il y ait une marge n'implique pas qu'il existe une frontière qu'il serait possible de franchir entre les marges et le centre, car la marge est définie par les mêmes règles que le centre de manière coextensive. Autrement dit, c'est la règle qui détermine, de facto, l'exception. Dans cette mesure, si l'on refuse la marginalisation, c'est la règle du jeu qu'il faut redéfinir – par la participation –, et non tenter vainement d'y opérer des amendements pour rendre le centre « accessible » – ce qui ne fait que renforcer le pouvoir central.

⁴⁹ Voir spécialement Axel Honneth, *La société du mépris, vers une nouvelle théorie critique*, Paris, La Découverte, 2006 et Nancy Fraser, « Justice sociale, redistribution et reconnaissance », *Revue du Mauss*, n° 23, 2004, p. 151-164, article auquel j'emprunte la notion de parité de participation, tout en la modifiant. L'idée de Fraser est que deux conditions principales sont requises pour la parité de participation, c'est-à-dire pour que chacun puisse participer sur un plan d'égalité : premièrement, l'égalité en droit; deuxièmement, l'égalité des chances, qui se décline en deux pôles : la condition objective (pas de dispositions instituant de trop grandes inégalités matérielles) et la condition intersubjective (pas de dispositions instituant de trop grandes inégalités statutaires) : « Il faut d'abord que les ressources matérielles soient distribuées de manière à assurer aux participants l'indépendance et la possibilité de s'exprimer. J'appelle cela la condition "objective" de la parité de participation [...] L'autre condition, que j'appelle "intersubjective", suppose que les modèles institutionnalisés d'interprétation et d'évaluation expriment un égal respect pour tous les participants et assurent l'égalité des chances dans la recherche de l'estime sociale. Cette condition bannit les modèles culturels qui déprécient systématiquement certaines catégories de personnes et les qualités qui leur sont associées » (p. 162).

ainsi que la possession des ressources économiques suffisantes, non pas pour acheter des biens culturels ni même y accéder, ce qui est patent étant donné que faire l'expérience de l'art *outdoor* est gratuit, mais plutôt pour avoir du temps « libre » pour l'art, le temps de l'oisiveté, en somme pour être dégagé des contraintes matérielles et pouvoir se consacrer à autre chose qu'à la reproduction de sa propre vie, pour être disponible face à ce qui nous entoure.

Ici, nous retrouvons le critère d'Hannah Arendt qui veut que nous n'ayons pas une relation utilitaire à l'art, mais il faut cependant l'amender : ne pas entretenir de relation utilitaire à l'art en ce sens que l'art ne doit pas être partie prenante d'un procès de travail et de consommation ne signifie pas que l'art doive être dégagé de tout usage. Certes, il n'a pas à être utile : il ne s'agit pas « d'utiliser une peinture pour boucher un trou dans un mur⁵⁰ », mais il s'agit pourtant de reconnaître la légitimité d'usages pluriels des œuvres, incluant la contemplation mais ne s'y réduisant pas. C'est le sens de la distinction faite par John Dewey entre l'utilitaire, qui ne sert qu'une unique fin limitée, et le fonctionnel qui peut servir de multiples fins qui, d'ailleurs, ne sont pas prescrites par avance. En ce sens, l'œuvre ne doit pas être utilitaire, mais si elle est fonctionnelle, autrement dit qu'elle possède diverses virtualités, possibilités d'activations et d'usages; elle peut, sous cette condition, être intégrée dans le continuum spatio-temporel de chaque habitant.

Et deuxièmement, une condition d'ordre spatial, relevant de l'aménagement des territoires, consistant en ce que les œuvres d'art assurent à tous types de publics une visibilité au sens où une réalité qui lui est connue est visible dans l'œuvre; car en effet, le public est intéressé lorsqu'il reconnaît la vertu paraphrastique de l'œuvre, c'est-à-dire lorsqu'il peut s'y reconnaître, ou y reconnaître sa vision du monde, d'une façon ou d'une autre. Ainsi, une œuvre construite en dialogue avec un quartier et son histoire peut être intégrée dans l'histoire propre de chaque individu. Mais comment penser la réalisation de cette seconde condition?

⁵⁰ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, op. cit., p. 260.

Si cette seconde condition peut prétendre à être réalisée dans le cadre de projets participatifs, disons d'abord ce que nous entendons par participation. Selon Joëlle Zask, la participation se décline en trois axes. Premièrement, le fait de prendre part, qui désigne l'activité de socialisation basique consistant à être le membre à part entière d'un groupe, c'est-à-dire un membre pleinement accepté par les autres, ni exclu, ni marginalisé, qui joue un rôle dans le groupe, dont la fonction est définie par rapport au groupe. Deuxièmement, le fait d'apporter une part, cette part étant strictement personnelle, au sens où elle est relative à la manière dont chacun affirme l'unicité de sa personnalité. Enfin, le fait de bénéficier d'une part, qui, en général réside dans la répartition matérielle mais surtout dans la répartition des opportunités d'accéder à l'autonomie et à l'autoréalisation de soi. Pour que la participation soit pleine et entière, ces trois aspects doivent être présents⁵¹.

Ainsi, un projet culturel peut être dit participatif s'il satisfait à ces trois critères : il doit être inclusif, permettre à chacun d'apporter une part et d'en retirer quelque bénéfice.

L'espace urbain, par l'art, serait donc l'objet d'une participation des habitants à la construction de leur espace : comment comprendre ce type de projet artistique? Comme un vecteur d'appropriation? De co-création?

Prenons un exemple relativement récent : durant l'année 2013, durant laquelle Marseille fut capitale européenne de la culture, les dirigeants de MP13 (Marseille Provence 2013) ont mis en place un projet intitulé « quartiers créatifs » : ce projet, à vocation participative, visait à installer des artistes en résidence dans des quartiers en rénovation urbaine. Selon le site officiel de MP13, leurs « interventions artistiques [étaient] destinées à questionner, à améliorer ou à changer le cadre de vie des habitants » dans le cadre d'un processus participatif, puisque « les habitants sont

⁵¹ Joëlle Zask, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Lormont, Le bord de l'eau, 2011. L'auteure structure en effet son propos en trois temps : prendre part, contribuer (apporter une part), bénéficier (recevoir une part).

intégrés dans le processus de transformation de leurs quartiers et dans la dynamique de l'année Capitale ».

Malgré ces velléités participatives, le quartier créatif du Grand Saint-Barthélémy fut par exemple un échec puisque les associations de quartier se sont retirées du projet et sont même allées jusqu'à le dénoncer sur leur site internet ANRU (Arnaque Nationale et Résistance Urbaine)⁵². En effet, en l'absence de coordination entre les chargés de projet Marseille Rénovation Urbaine et les acteurs locaux qui ont estimé que ni les conditions de vie de la population ni les projets préexistants dans le quartier (notamment celui des « jardins possibles » mené par le collectif Safi en partenariat avec la scène nationale du Merlan) n'étaient pris en compte, le projet a donc périclité. Que faut-il en conclure? Qu'il manquait sans doute le lien entre les décisionnaires et les habitants, pourtant premiers concernés.

Ainsi, la participation se distingue de l'appropriation en ce qu'elle suppose la création d'un commun qui ne préexiste pas aux interactions. Pour satisfaire aux conditions de la participation telles que nous les avons définies, il importe peu que les espaces ou les œuvres soient créés matériellement par les habitants : la participation n'est pas nécessairement une co-construction ou une co-création. En effet, la construction d'un lieu, loin d'être avant tout matérielle, est tout au contraire symbolique : si le lieu est bien cette possibilité d'un « ici », il relève de données immatérielles telles que les mémoires, les significations, les usages. Par contre, en ce que ces données peuvent être, certes, conditionnées par des critères matériels, il s'agit d'en tenir compte au niveau

⁵² Voir l'analyse de ce cas par Jean-Christophe Sevin dans son article, « Tensions dans l'art et la rénovation urbaine : notes sur l'annulation de "Jardins possibles", quartier créatif du Grand Saint-Barthélémy » *Faire savoirs*, n° 10, décembre 2013. L'auteur y analyse les raisons pour lesquelles « L'annulation de "Jardins possibles" met ainsi en défaut le travail de fabrication du consensus autour du rôle bénéfique de la culture, tel qu'il est présenté par les financeurs et institutions qui encadrent ces opérations de rénovations urbaines » et remarque que « la nature participative d'un projet artistique n'est pas en soi une garantie de la qualité éthique de celui-ci, notamment si les institutions qui financent et encadrent ne tentent pas de collaborer, dès le départ, avec les habitants et associations des territoires concernés, en articulant la conception d'un projet avec leurs problématiques » (p. 10).

même de la conception : il faut que les œuvres puissent être virtuellement le support à des souvenirs, des significations et des usages pluriels, qu'elles contiennent en elles-mêmes ces virtualités. C'est pourquoi nous reprendrons les trois critères proposés par Joëlle Zask pour caractériser une participation véritable.

Premièrement, en ce qu'elle doit être inclusive, l'implantation de l'art doit partir d'un état des choses existant; il s'agit de prendre en compte les individus, leurs histoires, leurs besoins. C'est ce que nous apprend l'échec du quartier créatif du grand Saint-Barthélemy. À l'échelle d'un quartier, cela passe nécessairement par la prise en compte non seulement de l'histoire du quartier, mais surtout des conditions de vie actuelles des habitants. Cette prise en compte, à une telle échelle, ne peut ignorer les acteurs locaux (associations sportives, commerçantes, culturelles, comités de quartier, etc.). Le projet ne doit pas entièrement préexister à son implantation sur le territoire : il doit être élaboré en dialogue avec ce territoire.

Deuxièmement, en ce qu'il doit permettre la contribution, il peut soit faire appel à des habitants pour sa réalisation, soit être susceptible de recevoir des lectures et usages divers : ici, la contribution peut être celle, simplement, d'un regard ou d'une pratique particulière. Il faut, pour le comprendre, sans doute avoir à l'esprit que toute œuvre n'est pas nécessairement susceptible d'être ouverte à cette pluralité. En effet, d'un côté, des œuvres d'art totalitaires, par exemple des monuments ou statues par trop imposants, souvent placés au centre d'un espace, présentés sur des socles qui ordonnent une vue verticale, sont d'une part fermées à tout usage (excepté celui de la contemplation du pouvoir, si cela se peut appeler un usage), et d'autre part commandent un point de vue univoque, celui de la puissance du pouvoir ainsi représenté. D'un autre côté, des œuvres trop élitistes, en ce sens qu'elles nécessiteraient des références extérieures à elles-mêmes pour être appréhendées, peuvent aussi faire obstacle à une contribution des publics au niveau des significations.

Quant à la part dont bénéficient les publics, quelle est-elle? Précisément la possibilité même, par l'art, d'habiter un lieu.

En définitive, ces différentes temporalités, du travail et de l'œuvre, sont donc capables de coexister dans un même espace, certes différencié, et même plus, l'œuvre constitue une possibilité de restaurer une continuité expérientielle entre ces deux espaces-temps. En effet, les projets artistiques et culturels dans l'espace urbain constituent une tentative de restauration de la durée dans le lieu du passage et de l'instantanéité.

L'art *outdoor* tente de recréer les conditions de l'habiter en deux sens. D'une part, en introduisant un point d'ancrage dans un lieu de passage, à savoir la rue, il crée une rupture spatio-temporelle en donnant au passant l'occasion de se faire promeneur et visiteur. D'autre part, il permet dans certaines conditions, à savoir lorsque les projets sont participatifs, l'habitabilité des lieux pour les résidents.

C'est ce qui nous fait dire que le paradigme de l'accessibilité, en tant strictement ici qu'instrument, par l'espace-temps, de la démocratisation culturelle, est aujourd'hui remplacé par un nouveau paradigme : celui de la participation. En effet, la participation à un projet culturel dans l'espace public revient à contribuer personnellement, et notamment en tant que citoyen, à la redéfinition de l'espace que nous habitons, et de la durée comme mode sur lequel nous l'habitons. Ainsi, la participation redéfinit les usages des espaces-temps urbains tout en redistribuant les rôles dans la production de ces espaces-temps, cela dans la mesure où la participation des habitants est à la fois usages des espaces-temps et production de ces espaces-temps par et à travers ces usages.

Pourtant, aujourd'hui, alors que la dichotomie entre les loisirs et la culture, en tant que rapport spécifique entretenu avec les œuvres d'art, tend à s'estomper (boutiques de produits dérivées intégrées dans les musées, organisation d'expositions temporaires dont on fait la réclame par des circuits publicitaires classiques...) et la multiplication d'installations éphémères ainsi que le caractère nécessairement fragile des œuvres *outdoor* peut faire craindre, à terme, leur absorption dans le temps utilitaire, leur consommation.

Qui plus est, si le modèle entrepreneurial est d'ores et déjà à l'œuvre dans les institutions muséales, il se retrouve dans la problématique de l'art *outdoor* sous la notion de « projet », la culture étant aujourd'hui, dans sa dimension institutionnalisée, précisément conçue comme un puissant vecteur d'action sur les espaces-temps publics. En ce sens, les commandes institutionnelles d'art *outdoor* peuvent en partie être lues comme une tentative de récupération des « espaces pratiqués », selon le mot de Certeau.

Ainsi, bien que, selon Arendt, l'attitude de consommation vis-à-vis de l'art conduite à la destruction de ce dernier, il faut dire que les œuvres d'art *outdoor* ne semblent *in fine* ni plus ni moins concernées par ces processus que les autres œuvres. Dans cette mesure, il appartient à un autre débat de déterminer si, dehors comme dedans, il faut craindre la confusion entre le fonctionnement traditionnel des institutions muséales et une logique à plus court terme de loisirs et de projets, ou s'il faut au contraire encourager ce qui pourrait être compris comme un décloisonnement de l'art et de la vie.

Bibliographie

- Arendt, Hannah, *La crise de la culture, Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1972 [éd. anglaise, 1954].
- Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975 [1934].
- Careri, Francesco, *Walkscapes, la marche comme pratique esthétique*, Arles, Actes Sud, 2013.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 [1980].
- Davila, Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^{ème} siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002.
- Dewey, John, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2005 [éd. anglaise, 1934].
- Fraser, Nancy, « Justice sociale, redistribution et reconnaissance », *Revue du Mauss*, n° 23, 2004, p. 151-164.
- Heidegger, Martin, *Remarques sur art-sculpture-espace*, Paris, Payot et Rivages, 2009.
- Honneth, Axel, *La société du mépris, vers une nouvelle théorie critique*, Paris, La Découverte, 2006.
- Icomos, International Council On Monuments and Sites (conseil international des monuments et des sites), « Charte internationale de la conservation des monuments et des sites », dite « Charte de Venise », 1964.
- Iselin, Laurence, « Les espaces d'exposition scénographiés : les enjeux des nouveaux modes de spatialisation des publics dans les espaces de l'art », SociologieS, Dossiers, *Penser l'espace en sociologie*, mis en ligne le 16 juin 2016, <http://sociologies.revues.org/5642>.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- O'Doherty, Brian, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringier, 2012 [éd. anglaise, 1976].
- Paquot, Thierry, « Habitat, habitation, habiter. Ce que parler veut dire... », *Informations sociales*, vol. 123, n° 3, 2005, p. 48-54.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Écrits politiques, Du contrat social ou principes du droit politique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992 [1762].
- Sevin, Jean-Christophe, « Tensions dans l'art et la rénovation urbaine : notes sur l'annulation de "Jardins possibles", quartier créatif du Grand Saint-Barthélémy », *Faire savoirs*, n° 10, décembre 2013.

- Thiéry, Sébastien *et al.*, « Faire le Paris de l'hospitalité », *Libération*, 30 janvier 2014.
- Zask, Joëlle, *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux*, Paris, La Découverte, 2013.
- Zask, Joëlle, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Lormont, Le bord de l'eau, 2011.
- Zask, Joëlle, *Art et démocratie. Peuples de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.