

Les fantômes de la station Laurier

De l'art dans l'espace public comme images de pensée

ALAIN KERLAN

Dans un récit poétique, le philosophe Alain Kerlan nous parle de l'expérience esthétique du promeneur urbain quand les œuvres d'art, avec toute leur puissance évocatrice, se déploient dans l'espace public.

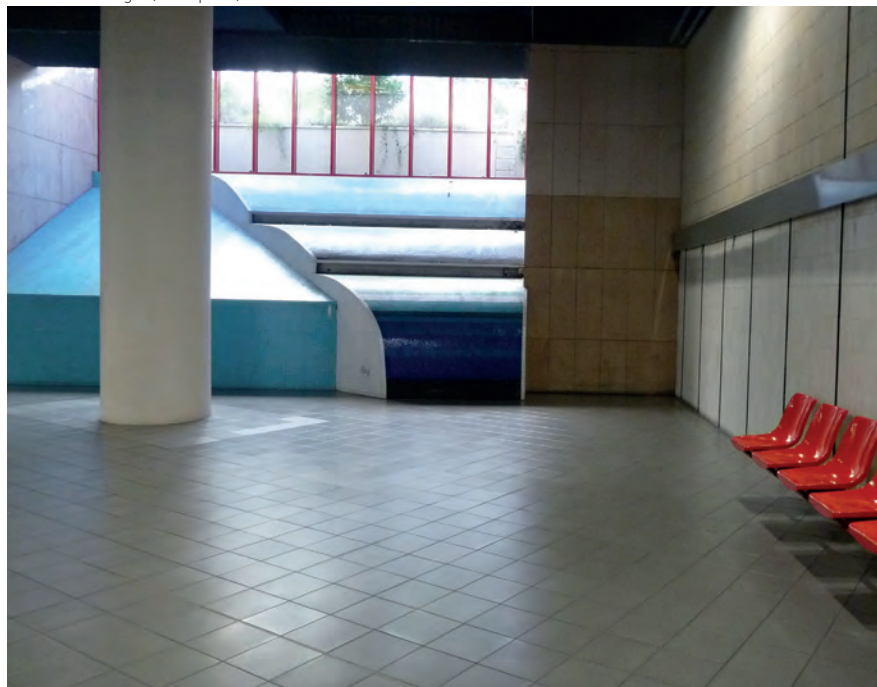
Bien des Lyonnais et habitants du Grand Lyon, même de longue date, seraient étonnés d'apprendre, – comme je l'apprends et m'en étonne moi-même, qui ne suis toutefois lyonnais que par intermittence – que leur ville peut s'enorgueillir de compter près de 300 œuvres contemporaines installées dans son espace public. Un guide¹, arrondissement par arrondissement, les répertorie, les présente, les localise pour le promeneur dûment avisé. Encore 300 est-il une estimation qui peut comporter quelques oublis ! Et ce guide ne peut contenir que les œuvres installées depuis son édition en 2008. Le 7^e arrondissement propose à lui seul près d'une cinquantaine d'œuvres – dont la liste révèle des noms prestigieux, comme ceux de Gilles Aillaud, de Philippe Favier ou de Lawrence Weiner, parmi d'autres –, œuvres ainsi inscrites dans le quotidien de passants qui pourtant semblent le plus souvent les voir sans les regarder, les regarder sans les connaître, et peut-être même les voir sans les voir.

Une ontologie diminuée

Combien de milliers d'usagers de la compagnie des transports lyonnais passent ainsi chaque jour devant la sculpture de Gilles Barracaud (*Untitled*, 1991)², « sculpture minérale faite de céramique bleue représentant les flots figés d'une cascade³ », installée sur un quai de la station Garibaldi ? Combien sont-ils à laisser se fondre dans leur quotidien jusqu'à l'effacement l'œuvre de l'artiste ?

La question, bien sûr, vaut pour tous ces quais et toutes ces villes où vivent de cette vie étrange et vaguement fantomatique les œuvres tributaires du quotidien de passants affairés. Cette question peut troubler, déranger. Et en effet elle me trouble. Ou plus précisément, elle jette le trouble dans l'idée que je me fais de l'œuvre et de ses fonctions, et qui me vient de la lecture d'Hannah Arendt ou de Hans-Georg Gadamer, s'accordant tous deux dans une définition qu'on peut ainsi résumer : une œuvre (d'art, de culture), c'est quelque chose qui me contraint à m'attarder ; qui m'apprend à m'attarder. Et donc implique une suspension du temps de l'affairement. Il y aurait, dans toute œuvre d'art, comme un surcroît ontologique. Mais ce quai de métro et bien d'autres quais, bien d'autres lieux passagers aussi, tout à l'inverse, sont là pour qu'on n'y fasse que passer, précisément.

Lyon, station de métro Garibaldi, restes de la fresque de Gilles Barracaud (*Untitled*, 1991). La partie extérieure commençant dans le puits de lumière, très endommagée, a disparu, © Alain Kerlan.



1 | M. Homiridis, P. Lacroix, *L'art contemporain dans les espaces publics. Territoire du Grand Lyon. 1978/2008*, Éditions La BF15.

2 | Par l'une de ces ironies qui semblent s'en prendre particulièrement à l'art dans l'espace public, la partie extérieure de la fresque de la station Garibaldi, qui a été dans la mémoire de l'auteur le point de départ de ce texte, n'existe plus aujourd'hui. Elle a rejoint la cohorte des fantômes (voir photo ci-contre).

3 | *Ibid.*, p. 109.

L'œuvre dans l'espace public, ici, aurait-elle pour charge ce renversement paradoxal : nous apprendre ou du moins nous accoutumer à « passer », à n'ouvrir dans le temps de l'affairement qu'une inactuelle, potentielle trouée, qu'une symbolique échappée, une allusion, dans l'instant d'une éclaircie, à la possibilité et au souvenir nostalgique de l'autre temps ? Dans l'espace public, c'est plutôt une ontologie diminuée, une apparence précaire, une apparition éphémère qui attend l'œuvre qui s'y installe.

Un passant provisoire

Ces interrogations me ramènent à la sculpture minérale de Gilles Barracaud, et me voilà en pensée assis sur un rare banc d'un quai de la station Garibaldi, me voilà par exception extrait du flot quotidien, m'attardant alors à l'œuvre de l'artiste, et m'interrogeant : n'est-ce pas de ma condition paradoxale dans cette situation de passant provisoire que me parlent ces flots immobiles d'une cascade figée ? Ne suis-je pas interpellé, à ce titre, par l'artiste et l'œuvre suspendant le mouvement des eaux, source de toute vie ? Est-ce de cela que l'artiste m'entretient ? Il aura fallu toutefois que je m'arrête, pour m'ouvrir à son interpellation. Pour les autres passants passagers, pour moi-même dans l'ordinaire du flot urbain, l'œuvre pourrait bien demeurer comme une sorte de décor qui l'aide à passer, comme une trace d'elle-même, ou elle-même déjà trace : œuvre suffisamment décorative pour accompagner de son halo le passage, sans trop risquer d'inviter à s'arrêter ; décor assez « confortable » pour porter en douceur vers les portes de la rame ou vers l'escalier roulant de la sortie... L'artiste de l'espace public contemporain ne demeure-t-il pas alors le frère, même lointain, de l'artiste du temps des princes, jouant le jeu de la commande tout en parvenant à glisser aux puissants, sous les codes convenus, un tout autre message ? La différence toutefois est de taille : désormais, le message subliminal ne s'adresse plus aux puissants, mais à tout un chacun, à l'homme démocratique. Dans la sculpture minérale de la station Garibaldi, elle lui délivre un message proche de celui que Tocqueville formulait après un voyage dans la jeune démocratie des États-Unis : elle lui dit le risque de l'effacement des individus, du repli sur soi, du désintérêt pour la chose publique.

Art public et autonomie esthétique

L'art de l'espace public se déploie en somme au croisement d'un double ébranlement. Le premier touche aux fonctions de l'art : que nous disent des fonctions de l'art ses développements dans l'espace public à l'âge démocratique ? Du point de vue des politiques culturelles, le choix d'installer l'art dans l'espace

public relève au moins en partie d'une volonté de démocratisation : mettre à la portée de tout le monde ce qui n'est autrement accessible qu'à celles et ceux qui franchissent les portes des musées et des galeries. Mais peut-on s'en tenir là ? Le second ébranlement affecte l'expérience esthétique elle-même : qu'en est-il de l'expérience esthétique quand l'art se déploie aux quatre coins de l'espace public et participe de l'expérience de la ville ?

Pour ce qui concerne les fonctions, une ligne d'analyse pourrait être utilement empruntée. Elle nous est fournie par les historiens et les théoriciens de l'art décrivant le mouvement qui conduit les arts au cours des temps à se libérer des fonctions qui leur sont assignées et conquérir leur autonomie esthétique, qui ne peut se gagner sans que soient suffisamment levées les tutelles des pouvoirs politiques et religieux. Suivre cette ligne mène cependant à un constat et à une interrogation singulière. Dès lors que cet art devenu autonome pénètre dans l'espace public, tout se passe comme s'il était « rattrapé » par ces fonctions dont il s'était défait et les tutelles qui continuent de l'y assigner, et même peuvent y ajouter quelques autres assignations fonctionnelles. S'il ne sert plus les prestiges des cours princières ni déploie leur gloire, les villes, les régions et leurs édiles ont en partie pris le relais : les œuvres de grands noms de l'art qui se dressent sur leurs places centrales célèbrent plus ou moins discrètement et pêle-mêle, prestige et puissance, gage de démocratisation, marque de distinction dans l'ordre du goût, souci de l'image et affirmation de dynamisme, placement à la bourse des valeurs culturelles et touristiques.

L'artiste d'aujourd'hui investissant l'espace public doit se jouer d'un ensemble de fonctions implicites ou explicites dont les enjeux sont le prestige, la mémoire, le symbole, le pouvoir, le décor, l'interpellation, le « lien social »... voire le camouflage ! Et jouer avec. Il doit même faire comme il peut avec les restes de sacralité qu'une certaine idée de l'art accorde encore à certaines œuvres. Philippe Labourel, sorte de Facteur Cheval de la performance, se garde bien d'asseoir ses Nounours géants nés dans le 13^e arrondissement parisien sur les colonnes Buren du Palais Royal¹... En somme, œuvrant dans l'espace public, l'artiste prend acte de la coexistence conflictuelle de ce que Jacques Rancière appelle les régimes de l'art : s'y côtoient le régime éthique, qui veut un art édifiant, le régime représentatif où les enjeux de mémoire et de symbole trouvent encore leur compte, et le régime proprement esthétique dans lequel l'art

1 | Les Nounours et leur père « se méfient du sculpteur prompt à crier au scandale sur la dénaturation de son œuvre » [L. Carpentier, « Paris cède aux câlins des Nounours géants », *Le Monde*, 22 avril 2021].





La Joute de Jean-Paul Riopelle à Montréal, © Diane Saint-Jacques.

affirme son autonomie et espère engager le passant à en faire l'expérience. De toute évidence, les pouvoirs politiques comme les pouvoirs moraux et idéologiques, et avouons-le, le plus grand nombre des passants s'accommodent tout particulièrement bien d'un art édifiant, et aussi d'un art mémoriel et symbolique ; ils le manifestent d'ailleurs avec ardeur quand l'artiste y déroge.

Et qu'en est-il de l'art en régime esthétique, d'un art qui n'obéit qu'à lui-même et à sa propre logique, quand il pénètre l'espace public ? Dans la bonne ville de Besançon, capitale du pays de Courbet et qui vit aussi naître Victor Hugo, j'ai pu voir sur la triste façade aveugle d'un immeuble d'ordinaire voué au 1 % artistique qu'un plasticien s'était saisi de cet espace pour y interroger la problématique du cadrage et en proposer l'expérience : celle d'une image peinte géante de ce qui doit être la représentation d'une jeune fille, une écolière peut-être, comme pourraient l'indiquer les chaussures et les chaussettes, les jambes nues, mais d'une image limitée à la seule figuration d'une jupe plissée, tronquée à mi-corps par l'arête du toit ; tout le reste, absent, appartient à l'imagination du passant, à l'espace du ciel au-dessus (Hyurio, *Occuper des espaces*, 2019). L'exercice pictural du jeu entre le cadre et l'image se poursuit donc dans l'espace public ; mais qu'attend alors l'artiste du passant ?

L'œuvre au défi du passant

Le plus sage est peut-être bien de n'en attendre rien d'autre que l'expérience libre qu'en feront différemment les différents passants, et l'intégration qu'ils en feront à leur propre expérience.

Les œuvres installées dans l'espace public sont nécessairement des foyers d'expérience, ainsi le veut notre modernité, comme l'avait déjà compris Baudelaire avant Walter Benjamin. L'expérience, oui, mais de quelle expérience s'agit-il ? Souvent, trop souvent, c'est celle, programmée, du touriste, guide en main, qu'il s'agisse du vieux *Guide bleu* ou du décomplexé *Routard*, et pour qui l'art public appartient à la ville-musée, ou plutôt à la ville proposée comme ville-musée. On se fera ainsi un devoir d'aller voir « le Buren » lyonnais installé sur la place des Terreaux. Au Québec, comme je n'ai pas manqué de le faire, de se mettre en quête de la fameuse fontaine de Jean-Paul Riopelle, *La Joute*, installée sur la place du Vieux-Montréal qui porte son nom, ou d'une fresque céramique de René Derouin, dont on a lu qu'une d'entre elles se trouvait dans les bâtiments de l'UQAM¹. Ne dédaignons pas ce tropisme touristique ; paradoxalement, il peut nous rendre plus disponibles et ouverts aux rencontres que nous le sommes dans nos villes du quotidien. Regardant *La Joute*, je vois peut-être d'un autre œil les « gratte-ciels », comme on ne le dit plus guère, qui l'entourent et la surplombent, et peut-être même ai-je en tête l'immense silhouette du pont Jacques-Cartier ou du pont Champlain.

Commencent alors une autre expérience, une autre rencontre, plus singulières. Elles sont portées par ce que Walter Benjamin appelait des « images de pensée² ». Des images qui en elles-mêmes donnent à penser, qui sont comme une cristallisation de pensée, ou, pour le dire d'une façon qui voudrait en

1 | Université de Québec à Montréal.

2 | W. Benjamin, *Images de pensée*, Christian Bourgois, 1998.

souligner le surgissement et la force d'évidence, des images qui vous font dire : « oui, c'est cela ! c'est exactement cela ! », une sorte d'eureka provoqué par le court-circuit entre l'image et la pensée. Un exemple, une image de pensée suscitée par la ville de Naples, fera comprendre mieux qu'une définition. À Naples, écrit Benjamin, « tout ce qui est gai est ambulant : musique, jouets, glaces se répandent par les rues ». L'image de pensée qui se cherchait à l'occasion de ma rencontre avec la sculpture de Riopelle manifestait son sens et frayait son chemin entre les impressions qui s'y côtoyaient : entre la sonorité jaillissante de la cascade au sommet de l'installation, à laquelle se mêle par moment la rumeur de la circulation routière, la vapeur d'eau glissant en nuages à la surface du bassin, l'étrangeté de ces formes vaguement humaines qui composent l'installation, faussement solides dans leur simplicité géométrique, dont le surplomb des buildings souligne la précarité cachée sous ces dehors bien carrés, et ces images toutes proches des ponts franchissant l'immensité du Saint-Laurent, et sans doute aussi ceux de quelques avenues montréalaises longuement arpentées. À l'arrière-plan aussi de cette image de pensée, mais comme un contrepoint négatif, violent, le fracas de l'entrée de la rame dans le métro montréalais, dont la secousse et la vitesse m'habitent depuis la toute première fois où j'ai mis les pieds sur l'un de ses quais. Tel est sans doute le défi auquel l'art dans l'espace public contemporain sera de plus en plus confronté : il faut que l'œuvre en quelque façon arrête suffisamment le passant pour qu'elle commence à exister dans son regard, qu'elle fasse suffisamment trace dans son trajet, mais aussi qu'elle le libère de cette emprise nécessaire, qu'elle laisse suffisamment cours aux images de pensée dont se tisse l'expérience du passant contemporain.

À chacun ses fantômes

Ce défi, dans ce qu'il a de redoutable, je m'aperçois aujourd'hui que j'aurais déjà pu en prendre conscience dans une autre circonstance d'un séjour au Québec. La scène me ramène à mon point de départ : un quai de métro, mais cette fois à Montréal, sur la ligne orange, à la station Laurier. Sur l'autre quai, je peux lire le nom de la station, et aussi celui de cette direction qui a pour moi les allures d'une trouvaille surréaliste : « Côte Vertu ». Et puis en dessous, mon regard s'arrête, non pas sur une fresque, comme à la station Garibaldi, mais sur une apparition que je suis peut-être le seul à voir et que je m'empresse de photographier. La photographie conservée aujourd'hui encore en témoigne, je n'avais pas rêvé. Elle laisse deviner, au-dessus de quelques sièges bancs, la présence de cinq ou six fantômes, si l'on veut bien appeler « fantôme » la trace qu'a laissée un vivant.

Ce n'est pas l'œuvre d'un artiste qui m'avait arrêté et interpellé ce jour-là, mais celle, involontaire, qu'avaient dû composer au fil du temps et bien malgré eux les passants anonymes dont les traces infimes des têtes et des bustes avaient jour après jour marqué les murs. En photographiant les fantômes de la station Laurier qu'avais-je fait, sinon tenté de capter une image de pensée ? Sinon tenté d'enrichir et d'affiner celle qui avait commencé à prendre forme face à la cascade de Jean-Paul Riopelle, en la rattachant à l'impression que suscitait en moi la conjonction entre, d'un côté, la fragilité et la vulnérabilité du passant anonyme, et, de l'autre côté, le fracas de la longue rame lancée à vive allure le long d'un vaste quai presque désert ? _

Station Laurier du métro de Montréal, © Alain Kerlan.

