



Article scientifique

Article

2019

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Statuer la Créature de Frankenstein: condition spatiale de la sculpture urbaine

Maeder, Thierry; Piraud, Mischa

How to cite

MAEDER, Thierry, PIRAUD, Mischa. Statuer la Créature de Frankenstein: condition spatiale de la sculpture urbaine. In: ACME: An International Journal for Critical Geographies, 2019, vol. 18, n° 2, p. 421–455.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:118510>



Statuer la Créature de Frankenstein : Condition spatiale de la Sculpture Urbaine

Thierry Maeder

Université de Genève
thierry.maeder@unige.ch

Mischa Piraud

Laboratoire autonome mondial d'études culturelles et de critique
mischa.piraud@gmail.com

Résumé

En 2014, la Ville de Genève inaugurerait *Frankie a.k.a The Creature of Doctor Frankenstein* sur une grande place du centre-ville. Cette sculpture en bronze — installée à temps pour les 200 ans du roman de Shelley, écrit à Genève — est l'œuvre de KLAT, un groupe d'artistes issus de la scène squat. Pensée comme une métaphore contemporaine de la marginalité, la sculpture se veut être une critique à un ordre urbain qui exclut, relègue et invisibilise.

Dans cet article, nous revenons sur le parcours de production de cette version contemporaine de la créature de Frankenstein. L'ambiguïté de la relecture punk, en bronze, sans piédestal, d'une figure romantique, révèle plus largement la complexité de la condition spatiale contemporaine de l'art. En examinant le processus de commande de la statue et les discussions administratives entre différents services des collectivités publiques et les artistes à propos du lieu d'implantation, nous abordons plusieurs enjeux spatiaux contemporains de l'art. L'examen des discussions révèle différentes interprétations de l'œuvre, de son fond littéraire et de son environnement urbain. Cette construction réciproque d'un sens de la statuaire et de son lieu permet de penser ce qui fait la relation entre l'art et son

contexte. Plus largement, ce cas questionne les conditions d'une critique de l'ordre urbain par l'art public.

Abstract

In 2014, the City of Geneva unveiled *Frankie a.k.a. The Creature of Doctor Frankenstein* in a large square in the city center. This bronze sculpture — inaugurated in time for the 200th anniversary of Shelley's novel, written in Geneva — is the work of KLAT, a group of artists originally involved in the squat scene. Conceived as a contemporary metaphor for marginality, the sculpture is intended to be a critique of an urban order that excludes, relegates, and invisibilizes.

In this paper, we examine the production process of this contemporary version of Frankenstein's creature. The ambiguity of the punk rereading, in bronze, without a pedestal, of a romantic figure, reveals more broadly the complexity of the contemporary spatial condition of art. By examining the process of commissioning, and the administrative discussion about the location between different city departments, and with the artists, we address several spatial issues in contemporary art. The analysis of the discussions reveals different interpretations of the work, its literary background and its urban environment. This reciprocal construction of a sense of the statue and its place allows us to think about what constitutes the relationship between art and its context. More broadly, this case questions the conditions for a critique of urban order through public art.

Mots-clés

Art public ; statuaire ; espace public ; urbanisme ; Frankenstein ; Genève ; *in situ* ; art postconceptuel

Keywords

Public art; statuary; public space; urban planning; Frankenstein; Geneva; *in situ*; postconceptual art

Introduction

*Moi seul. Je sens mon cœur et je
connais les hommes. Je ne suis fait
comme aucun de ceux que j'ai vus ;
j'ose croire n'être fait comme aucun
de ceux qui existent. Si je ne vaudrais pas
mieux, au moins je suis autre.
(Rousseau, Les Confessions)*

Le 17 mai 2014, les autorités de la Ville de Genève inaugurent *Frankie a.k.a The Creature of Doctor Frankenstein* sur une grande place du centre-ville [fig. 1]. Cette sculpture en bronze du groupe d'art contemporain KLAT revisite la créature dont Mary Shelley raconte les aventures dans *Frankenstein: Or, the Modern Prometheus*. Inaugurée en grande pompe pendant une *Nuit des musées*, entre spectacles pyrotechniques et concerts de rock, cette sculpture de bronze de deux mètres quarante revisite une fois de plus — cette fois dans un horizon visuel punk — la créature que se sont déjà maintes fois appropriée le cinéma et la culture populaire. Pensée comme une « relecture contemporaine de ce personnage mythique, entre le punk de rue, le squatteur ou le sans-abri »¹, KLAT l'a affublé d'un jeans déchiré et d'un pull à capuche, et, en la posant à même le sol, il ancre littéralement la créature du roman de Shelley dans un environnement urbain contemporain. Par leur démarche, les artistes entendent adresser à la ville une critique cinglante, qui réactualise la portée politique du roman : le livre de Mary Shelley portait en effet une critique, inspirée par la philosophie politique de Rousseau², à l'ordre social et à l'exclusion. KLAT tente avec cette œuvre-intervention³ de renouer avec la détermination politique du personnage, qu'il a en partie perdue en devenant une icône culturelle.

En proposant de revisiter ce personnage célèbre, KLAT effectue un geste qui donne ainsi à penser a) les possibilités de critique par/dans l'espace public et b) ce qui se joue plus largement dans la statuaire urbaine, en particulier dans la relation qui la lie à son site. La critique de l'ordre urbain par des codes déplacés de la statuaire pose plusieurs problèmes. La statuaire se caractérise en effet déjà par une *ambiguïté* fondamentale. Comme l'écrit Philippe Simay, dans la statuaire se

¹ Extrait du dossier de présentation remis par les artistes à la commission consultative du Fonds municipal d'art contemporain. *The Creature of Doctor Frankenstein : Projet de sculpture publique de KLAT pour le Fonds municipal d'art contemporain*, KLAT, 2010.

² Une littérature foisonnante examine le lien entre Rousseau, et en particulier son ouvrage *L'Émile* et la créature. Catron et Newman étayent notamment cette familiarité de Shelley avec l'œuvre de Rousseau en citant la correspondance de celle-ci avec Fanny Imlay, ainsi que plusieurs études biographiques précises attestant de sa lecture de Rousseau (Catron & Newman, 1993, 205). Les commentaires du texte de Mary Shelley divergent néanmoins quant à son sens politique et notamment le rapport complexe entretenu avec la Révolution française et la Terreur. Toutefois, la lecture avérée par Shelley entre 1815 et 1816 des *Rêveries du promeneur solitaire*, au cours desquelles Rousseau revient sur son bannissement de la société des hommes, confirme l'analogie entre le destin du philosophe et celui de la créature (Spurr & Ducimetière, 2016).

³ Frankie se trouve en effet à mi-chemin entre œuvre et intervention dans la mesure où la statue occupe ce champ hybride du postconceptuel. L'intervention désigne par excellence le mode de création de l'art contemporain. Paul Ardenne définit l'intervention par la « combinaison des arts plastiques et univers des arts du spectacle. [...] En termes esthétiques, l'art d'intervention en milieu public se caractérise d'abord par un mouvement d'extraction physique hors des lieux traditionnels d'exposition ou d'expression que sont musées, galeries d'art et salles de spectacle : l'art qui investit la rue, en bonne logique, en appelle directement aux spectateurs, soit parce qu'il s'éprouve dehors, en plein air, soit parce qu'il réclame du public, au sein de l'espace public même, un geste, une participation » (Ardenne, 2010, p. 4).

sédimentent des fonctionnements politique, esthétique et marchand. Cela tient selon lui à ce que « la sculpture publique moderne n'a jamais gagné sa véritable autonomie » (Simay, 2011, p. 68). Pour le dire autrement, si l'art s'est autonomisé et devient objet d'appréciation indépendant (Jimenez, 1997), la statuaire suit ce mouvement d'autonomisation tout en restant un équipement du « Pouvoir » (Fourquet et Murard, 1973), tantôt — dans la continuité de la commande publique — comme justification d'une action politique (Zask, 2013), tantôt comme vecteur de valorisation économique (Zukin, 1995). Dès lors, la statuaire est un objet hybride, une sédimentation complexe et ambiguë, dans la mesure où ces processus ne sont jamais totalement accomplis, mais plutôt toujours partiels, en cours, objets de frottements et de résistances. Or, cette ambiguïté de la statuaire est particulièrement tangible dans les modalités de sa production. Sa fixité lui confère une certaine évidence dans la ville, une évidence qui confine parfois à l'invisibilité. Qui voit encore ces statues croisées quotidiennement ? L'habitude rend la statue invisible pour le passant. C'est donc dans les gestes d'aménagement et les débats qui l'accompagnent que se déploient les sens de la statuaire, que sa sémiotique est tangible et que les forces qui la sous-tendent sont saisissables.

Décrire la statue et ce qui la précède contribue ainsi à une compréhension de ce qui se joue dans la statuaire urbaine et sa réception. Nous verrons en effet comment les interprétations de la statuaire et celles des lieux urbains se co-constituent et s'éclairent mutuellement. Notre enquête permet ainsi de voir à l'œuvre cette co-construction de la ville et de la statuaire : les interprétations de la statuaire éclairent les sens conférés aux lieux et les interprétations des lieux éclairent les sens attribués à la statuaire. Nous verrons à travers le processus de production de ce cas genevois comment la statue doit être pensée dans son milieu, la nécessité de son caractère *in situ* et les implications ontologiques de celui-ci. Cette question de la constitution conjointe de la statue et de son site ouvre une autre série de questions. En reprenant les techniques traditionnelles de la statuaire de bronze, KLAT sort des registres attendus des mondes de l'art contemporain dans lesquels le groupe évolue. Or, cette ambivalence catégorielle pose une véritable intrigue spatiale. Nous proposons de voir ainsi comment ce qui semble de prime abord constituer un détournement quasi situationniste⁴ questionne en fait plus généralement la condition spatiale de l'art.

Nous cherchons à donner à voir ce qui se joue en coulisses de l'installation d'une œuvre, à comprendre comment des interprétations différentes d'une œuvre d'art public peuvent conduire à donner un sens différent à l'espace qui l'abrite, et *vice-versa*. Ainsi, comme l'on suit une piste, notre analyse se base avant tout sur des traces et des indices. Nous aborderons d'abord la question de la statuaire comme figuration du pouvoir et des particularités de ce *Frankie* qui entend en

⁴ Le groupe KLAT reconnaît une certaine inspiration situationniste. Un des membres de KLAT, entretien du 20.11.2014.

renverser les codes. Notre enquête s'appuie sur plusieurs années passées à côtoyer et étudier les scènes genevoises de l'art et les milieux de l'urbanisme, ainsi que six mois de participation observante « par opportunité » (Soulé, 2007) au sein du Fonds municipal d'art contemporain (FMAC), en 2013-2014 pendant l'installation de la statue de KLAT sur son site. En sus de nombreuses conversations *off* et observations *in situ* qui ont nourri notre terrain, celui-ci a été complété d'une analyse de sources documentaires issues des archives de la Ville de Genève et du FMAC, d'entretiens avec les artistes, des responsables du FMAC et du service de l'aménagement, réalisés entre 2014 et 2018, ainsi que d'une veille exhaustive de la presse. Par ailleurs, nous exploitons, comme sources secondaires, des entretiens filmés, réalisés en 2013 et 2014 par l'association *Art sans rendez-vous* (dans le cadre d'une application mobile de médiation culturelle), avec les artistes et les architectes de la place publique où la statue fut installée. L'examen de ces sources et l'analyse de cet objet hybride à la croisée de l'art contemporain, de la littérature, de la philosophie politique et de la culture populaire permettent de questionner plus généralement les politiques de la statuaire.



Figure 1. KLAT, *Frankie a.k.a The Creature of Doctor Frankenstein*, 2014 (photo : Thierry Maeder, 11 août 2016)

***In situ* ? La statuaire urbaine et son site**

Jusqu'alors un objet essentiellement traité par l'histoire de l'art et l'esthétique, l'art dans l'espace public, à partir de la fin du 20^e siècle, a commencé à intéresser la recherche en études urbaines, sociologie ou en géographie. Si dans les années 1980 plusieurs travaux ont fait figure de plaidoyer en faveur de l'art dans l'espace public (Miles, 2005), la recherche s'est depuis essentiellement orientée vers des approches critiques de la question. Dans un contexte de transformation néolibérale des cadres de la gouvernance urbaine et d'une mise en concurrence entre les villes (Harvey, 1989) nombre d'auteur-e-s ont abordé le rôle de l'art dans les stratégies de développement, mettant en évidence les phénomènes de gentrification (Cameron & Coaffee, 2005 ; Deutsche & Ryan, 1984 ; Hall & Robertson, 2001 ; Mathews, 2010) ou plus généralement d'exclusion sociale (Deutsche, 1992 ; Pollock & Sharp, 2012 ; Sharp, Pollock, & Paddison, 2005).

Les approches néomarxistes, en particulier, se sont attelées à mettre en exergue l'instrumentalisation de l'art public dans les processus d'accumulation capitalistes et d'appropriation marchande de l'espace urbain (Zukin, 1995). Rosalyn Deutsche (1988), elle, éclaire les contradictions d'un art que l'on appelle public mais qui, en masquant les conflits qui parcourent et constituent les espaces publics, contribuent en réalité à reproduire les inégalités et un ordre dominant de la ville. À cet égard, la notion de *publicité* (au sens de *publicness*) de l'art a largement été discutée par la littérature. Retournant à une conception originelle de l'espace public — celle portée par Jürgen Habermas d'un espace virtuel où, par le débat, se constitue l'opinion publique (Habermas, 1992 ; Paquot, 2009) — la littérature critique a remis en cause l'idée répandue qu'une œuvre d'art est publique de par le simple fait de sa localisation dans l'espace public. Au lieu de cela, plusieurs auteures lient la *publicité* de l'art public à sa capacité à créer autour de lui un *forum* public (Deutsche, 1992 ; Phillips, 1988), ou à négocier la rencontre des différences au sein d'un espace qui par ce fait en devient public (Massey & Rose, 2003). Pour Deutsche (1992), la dimension publique de l'art découle de son potentiel politique, davantage (sinon exclusivement) que de son placement dans un espace public concret. À partir des années 1980 en effet, pour contrer l'instrumentalisation dont ils étaient l'objet en intervenant dans l'espace public urbain, des artistes ont commencé à se référer toujours plus à une sphère publique de l'art comme espace discursif. La notion de *public* s'est autonomisée de l'*audience* ; le premier contrairement à la seconde n'étant pas antérieur à l'œuvre, mais construit par le débat :

The public sphere idea replaces definitions of public art as art that occupies or designs physical spaces and addresses independently formed audiences with a definition of public art as a practice that constitutes a public by engaging people in political debate. Any site can be transformed into a public or, for that matter, a private sphere.
(Deutsche, 1992, p. 39)

Cette extension du débat à une réflexion sur la *publicité* des œuvres a ouvert la voie à une vaste littérature traitant du potentiel critique et subversif de l'art dans l'espace public, qu'il s'agisse de l'engagement critique de l'art public dans les problématiques sociales et environnementales (Lacy, 1995), de la place de la satire comme moyen de résistance à la récupération marchande (Gotham, 2005), des interventions artistiques communautaires comme confrontation directe des inégalités de pouvoir (McLean, 2014), ou de la transformation *a posteriori* du sens d'une œuvre par sa réinterprétation par le public (Rancière, 2008), en particulier dans le cas d'œuvres mémorielles (Hubbard, Faire, & Lilley, 2003).

Précisément, une grande part des travaux traitant de l'art dans l'espace public s'est intéressée aux controverses que les œuvres peuvent provoquer au moment de leur réception par le public (Simay, 2011 ; Zebracki, 2012, 2014). Analysant une sculpture controversée de Paul McCarthy installée à Amsterdam, Martin Zebracki interroge les différents registres de perception d'une œuvre d'art public par la lecture qu'en font les habitant·es. L'enquête de Zebracki, outre la pluralité des types de réactions — jamais purement positives, ni purement négatives —, identifie la complexité des liens tripartites entre une œuvre, le lieu de son implantation et les pratiques des habitant·es qui interagissent avec les deux précédents. Elle permet de comprendre le-s rôle-s attribué-s à l'art public, selon ses caractéristiques formelles (taille, couleur, représentation, etc.), et la relation perçue qu'il entretient avec son contexte (Zebracki, 2012).

Évoquant une installation de Daniel Buren⁵, Éric Alliez relevait le caractère fondamentalement spatial de l'art, et l'importance du lien entre l'œuvre et ses lieux, tant d'implantation que d'observation : « l'œuvre n'est plus visible *dans* le lieu qui la fait d'art, mais *à partir du lieu* rendant visible les *étendards/Étants d'art* qui *dardent* les toits de la ville » (Alliez, 2013, p. 384). Le lieu d'art de *Frankie* n'est plus ici une *institution* de l'art, mais un espace urbain auquel les actrices et acteurs confèrent du *sens*. Et ce sens — dormant au creux des évidences quotidiennes — est saisissable lorsqu'il prend part à la constitution de la figure de *Frankie*. La relation entre l'art et son site a été pensée comme caractère intrinsèquement politique. Parmi les auteures à avoir abordé la question, Rosalind Krauss considère que la statuaire classique est par définition *in situ* — « *It sits in a particular place and speaks in a symbolical tongue about the meaning or use of that place* » (Krauss, 1979, p. 33). Elle parle à ce titre de champ étendu (« *expanded field* ») de la sculpture, que la modernité aurait désancrée, la rendant nomade et autonome. Pour Euyong Hong, cette relation entre l'art et son site est inévitable dans la mesure où une pratique sculpturale déborde d'une autonomie de l'art séparée de son environnement, mais surtout parce qu'elle occupe une position dans un espace commun partagé entrant en compétition avec d'autres pratiques.

⁵ Daniel Buren, *Les Couleurs : Sculptures*, 1977. Des pièces de tissu rayé de cinq couleurs différentes, de deux mètres sur trois, flottant sur des mâts au sommet de plusieurs édifices culturels de Paris, visibles depuis trois longues vues disposées dans les coursives du Centre Pompidou.

Autrement dit, elle envahit l'espace public et produit autant qu'elle détruit l'environnement où elle prend place (Hong, 2016, p. xiii). D'autres, comme Rosalyn Deutsche, voient émerger des préoccupations spatiales et contextuelles dès la fin des années 1960 dans la production artistique dans l'espace public. Deutsche considère ce dialogue recherché entre l'art et son contexte urbain comme un moyen pour les artistes de révéler les rapports sociaux et politiques qui sous-tendent l'espace :

The reciprocity between artwork and site altered the identity of each, blurring distinctions between them and preparing the ground for the enhanced participation of art in wider cultural and social practice. For public art, the alteration, rather than affirmation, of the site required that the urban space occupied by a work be understood, just as art and art institutions had been, as socially constructed spaces.
(Deutsche, 1988, p. 14)

Les années 1960 marqueraient ainsi un changement : la relation de l'art à son espace devient en soi constitutive de l'art, ce que certains auteurs ont nommé un « tournant spatial » des arts (Molina & Guinard, 2018 ; Volvey, 2008), comme un rapprochement entre les mondes de l'art et la réalité sociale (Ardenne, 2002). Ce rapport renouvelé passe le plus souvent par un décroisement littéral, consistant à sortir l'art de ses lieux de légitimation traditionnels, et ultimement à abolir la notion d'œuvre en la fondant dans le quotidien, selon la formule d'Allan Kaprow (1966). Suzanne Lacy (1995) parle d'un « *New Genre Public Art* », pour désigner les artistes qui, en intervenant dans l'espace public, mais en marge de la commande classique, entreprennent de replacer l'art dans le débat démocratique par une remise en cause des formes sous-jacentes de domination. S'opposant ainsi à ce que l'art public traditionnel ait souvent été un outil de légitimation du pouvoir, et de l'histoire nationale. Ce que Judith Baca (1995, p. 131) dans le même ouvrage appelle la logique du « canon dans le parc ». Inspirée par Deutsche, Miwon Kwon réaffirme l'idée d'un « *site-specific* » qui ne se limite pas à un attachement physico-spatial d'une œuvre à son contexte, mais où le site d'implantation fait office de substrat politique et culturel de l'intervention, par opposition à la galerie et ses murs blancs considérés comme une diversion : « *a normative exhibition convention serving an ideological function* » (Kwon, 2002, p. 13). Kwon ne considère néanmoins pas le site comme une précondition, mais comme un élément consécutif de l'œuvre matérielle, construit par le discours : « *Furthermore, unlike in the previous models, this site is not defined as a precondition. Rather, it is generated by the work (often as 'content'), and then verified by its convergence with an existing discursive formation* » (p. 26). Il existe donc, en parallèle, ou en superposition, du site spatial, un site discursif que co-construit la statue. Hong abonde dans ce sens et construit d'emblée ses propres interventions en cherchant à transformer l'espace existant (Hong, 2016, p. xii). Cette double dimension matérielle et discursive confère sa consistance à l'espace de l'art.

Ainsi, l'on peut parler d'un sens du lieu, composé tant des éléments qui le constituent matériellement, que du discours et des symboles qui le parent. Explorant la nature des relations entre l'art, son lieu et ses publics, Doreen Massey et Gillian Rose évoquent précisément le « sens du lieu » (« *sense of place* ») comme la combinaison des éléments physiques et immatériels — matérialité, sociabilité, symboles et résonance émotionnelle — qui composent le lieu (Massey et Rose, 2003, p. 5). Cela s'articule avec la relecture que Howard Becker fait du concept de « mondes de l'art » (Becker, 1982). Élaborés d'abord par le philosophe Arthur Danto puis repris par Georges Dickie avant de constituer le titre célèbre de l'ouvrage de Becker, ces mondes de l'art constituent l'horizon de pratiques dans lequel une production artistique est possible et acquiert un sens. Une « œuvre » ne sort jamais ainsi *ex nihilo*, mais s'inscrit toujours dans un ensemble de conventions qui lui permettent d'être produite et qui permettent de l'identifier comme « étant d'art » (pour reprendre la formulation d'Alliez). Dès lors, le lieu d'implantation, comme contexte physique, participe de l'art et de la détermination de son sens. À l'inverse, l'intervention artistique infère un sens au lieu qu'il investit en modifiant la combinaison de ses constituants. Anne Volvey (2002) évoque à ce titre l'existence d'un triptyque — atelier/terrain/salle d'audience (comme espace juridico-administratif) — où se constitue ce sens⁶.

On perçoit ainsi que la construction qui infère son sens à la relation entre l'art et son site n'est pas le seul fait de l'artiste. Saskia Warren, en étudiant la perception qu'a le public d'une pièce de James Turrell, note une grande différence entre les intentions de l'artiste et des curateurs, et la manière dont le public lit et pratique la pièce. Pour elle, le public participe à la construction du sens au même titre que l'artiste, allant même jusqu'à défier l'intention originelle par une interprétation qui peut être contradictoire à celle de l'artiste ou celle communiquée par la médiation, selon la lecture qui en est faite. « *Instead of residing unreservedly with the artist or arts professionals, the cultural meaning of art exists in exchanges between very different and power-differentiated communities of audiences, the artwork and the changing environment of the artspace* » (Warren, 2012, p. 93). Zebracki (2012) fait un constat similaire en notant l'enchevêtrement entre l'œuvre et son site tant pour la perception (de l'une comme de l'autre) que pour les pratiques de l'espace qu'elle induit. L'interprétation qui est faite de l'art dans son contexte spatial varie donc selon des paramètres culturels et personnels, modulant d'autant sa puissance politique et sa sémiologie. Pour Andrea Urlberger, enfin, le caractère *in situ* d'une intervention artistique revêt des rapports dialectiques très différents au site. Elle ne désigne donc pas un rapport univoque entre une œuvre et

⁶ Évoquant trois interventions de Christo et Jeanne-Claude elle décrit ainsi : « Les productions d'atelier enregistrent les spécifications obtenues par expérimentation sur le terrain ou par concertation en audience, les productions de terrain expérimentent les propositions d'atelier et les spécifications d'audience, les productions de salle d'audience valident (ou invalident) les productions d'atelier et de terrain » (Volvey, 2002, p. 74).

le lieu où elle prend place, mais se réfère à un contexte et entre en relation avec le lieu comme une « situation spatiale générique » (Urlberger, 2008, p.17).

Contrairement à ce que décrit Hong, KLAT ne pense pas *Frankie* comme un moyen de *transformer* un espace précis. De surcroît, dans le cas de *Frankie*, plus que la co-construction d'un sens *a posteriori* au contact du public, nous allons nous intéresser à la lecture faite *a priori* de l'installation par les représentant-e-s des collectivités publiques, une lecture qui comme dans le cas décrit par Warren vient défier l'intention des artistes, et partant, transforme la portée politique de la statue. En proposant des lieux alternatifs à celui demandé par les artistes, les urbanistes du service de l'aménagement modifient à la fois le sens du lieu et de l'art : chaque lieu donne à lire une autre interprétation à la fois de la statue qui prend un sens différent, et du lieu en question à qui l'on donne une autre orientation. En examinant les controverses urbanistiques et esthétiques — internes à l'administration — qu'a suscitées la proposition de KLAT, nous aborderons plusieurs problèmes de la commande publique, de l'art public et plus généralement d'une herméneutique urbaine (administrative). En effet, lors de cette intervention urbaine, se déploient des questions d'aménagement public, des questions liées à l'art dans l'espace public, mais aussi des questions relatives à la constitution plus ou moins spontanée d'un sens des lieux.

Cette constitution conjointe de la statue et de son lieu ne va pas sans rouvrir des problèmes d'ontologie de l'art. Pour décrire ce lien entre ontologie et lieu, Peter Osborne (2013) revient lui aussi sur le tournant que représentent les années 1960 pour la production artistique. Le travail de Robert Smithson en particulier marquerait le moment de destruction de la catégorie conventionnelle de médium (p. 100) et l'élargissement des termes d'une pratique sculpturale spécifique (p. 101). Osborne s'accorde avec Krauss (1977) quant au rôle que joue Smithson dans « les transformations de la sculpture » en tant que *médium*, dont le statut statique et idéalisé disparaîtrait au profit d'un statut matériel et temporel. Pour Krauss comme pour Osborne, la sculpture (tout comme l'architecture et la peinture) finit (« *[are] finished* ») avec Smithson. Celui-ci la détruirait en étendant à l'infini son lieu. Cette destruction du *médium* conventionnel de la sculpture induit une extension de la taxinomie et une multiplication des catégories : post-medium, post-studio, *expanded sculpture*.

Or, avec *Frankie*, KLAT revient au *médium* le plus conventionnel, bien que leurs travaux soient généralement considérés comme « art contemporain ». À moins de la reconstruire, cette catégorie ne va pas sans poser de problème. Il va sans dire que désigner la production artistique par sa périodisation (dans un présent qui par définition s'ouvre nécessairement sur un futur indéterminé [Osborne, 2013, p. 53]) ne rend pas compte de la constitution ontologique de cet art. C'est pourquoi Peter Osborne préfère parler d'art « postconceptuel » plutôt que d'art « contemporain » — ou plutôt en tant qu'art contemporain « dans son sens théorique le plus profond » (p. 50). Souligner l'ambiguïté du recours à des moyens de l'art

« classique » par un groupe d'art « contemporain » ne suffirait pas. Par contre, la discussion ontologique d'Osborne permet de décrire avec plus de clarté le caractère troublant de la créature de KLAT. En effet l'hybridité de *Frankie* consiste à retourner au médium de la sculpture sans pour autant abandonner une forte conceptualité, et à assumer une forte charge esthétique fonctionnant de concert avec une dimension conceptuelle.

On comprend mieux cette tension si l'on revient à la définition du « postconceptuel ». Pour Osborne (2013, p. 48), l'art est nécessairement conceptuel (« *Art is constituted by concepts, their relations and their instantiation in practices of discrimination: art/non-art* ») autant qu'il comprend une « inéliminable » ou « insuffisante » dimension esthétique (« *All art requires some form of materialization; that is to say, aesthetic — felt, spatio-temporal — presentation* »). Cet art postconceptuel, conséquemment à sa nécessaire conceptualité, fait un usage critique et anti-esthéticiste de matériaux esthétiques, ce qui étend à l'infini ses possibles formes matérielles. Dès lors, l'unité et les frontières de « l'œuvre » s'en retrouvent indubitablement brouillées. Dans le cas qui nous intéresse ici, ce double aspect conceptuel et esthétique suscite plusieurs séries interprétatives qui se croisent et se contredisent.

KLAT avec sa créature s'inscrit dans cette catégorie du postconceptuel, mais imprime un mouvement de reterritorialisation vers des formes sculpturales d'avant sa destruction. Par conséquent, si la condition spatiale de l'art avait été dépassée par Smithson, KLAT sature les ambiguïtés de celle-ci. Or, cette saturation va être tangible dans les échanges à propos du site de *Frankie*. Autrement dit, en chargeant leur créature à la fois comme sculpture et comme concept, KLAT a forcé l'administration à se faire *critique* et donc à prendre part à la constitution ontologique de *Frankie*.

Vers une commande publique

L'inauguration de la statue de Frankenstein sur la Plaine de Plainpalais est le dernier épisode d'un processus de commande publique initié par la Ville de Genève — plus précisément son fonds d'art contemporain — quatre ans auparavant. En 2010, une commission consultative⁷ du FMAC émettait le souhait d'acquérir une œuvre de KLAT. Le groupe occupe en effet une place importante dans la scène artistique genevoise. Fondé en 1997 par cinq étudiants des Beaux-Arts, il s'est toujours situé à l'articulation de l'art contemporain et de la culture alternative, notamment du « mouvement squat » genevois (Huber, 2010, p. 348).

Désireux d'enrichir la collection municipale, la commission invite les artistes à lui faire une proposition d'acquisition, il n'est alors pas encore question

⁷ La commission est un comité d'expert-e-s qui se prononce sur les acquisitions. La moitié de ses membres sont issu-e-s de l'administration municipale, les autres, nommé-e-s pour 4 ans, sont des artistes, historien-ne-s de l'art, enseignant-e-s ou architectes.

d'intervenir dans l'espace public. En décembre 2010, KLAT présente à la commission leurs premières esquisses [fig. 2] : en partant de l'image de la créature de Frankenstein — le roman de Shelley a été écrit à Genève et une partie de l'action s'y déroule —, les artistes souhaitent aborder « la représentation des sous-cultures dans l'environnement urbain »⁸, en retournant pour cela les codes de la statuaire urbaine classique. Ils proposent ainsi une statue de bronze destinée à être placée dans l'espace public. La commission est satisfaite de la proposition et accorde aux artistes un premier crédit d'honoraires pour développer le projet, tout en relevant quelques points que les artistes, selon eux, n'approfondissent pas suffisamment dans leur proposition. Les commissaires relèvent en particulier la question du lieu de l'installation de l'œuvre et plus précisément du lien entre son emplacement et le sens qu'entendent donner les artistes à leur œuvre, arguant qu'une lecture littérale de la figure de la créature — qui appellerait dans son placement une référence directe à l'œuvre littéraire et fonctionnant sur un mode commémoratif — ne justifie pas le même type de rapport à l'espace qu'une relecture contemporaine. Tant la question de l'emplacement que celle relative à l'interprétation de *Frankie* se trouve ainsi au cœur de l'incompréhension qui s'installera bientôt entre tous les acteurs de la commande, et des discussions qui précéderont son inauguration.

Réunissant des acteurs aux intérêts distincts et aux représentations particulières — les artistes, le FMAC en tant que commanditaire⁹, le service de l'aménagement en charge de la gestion et de l'aménagement de l'espace public, la municipalité — ces discussions prennent bien la forme d'une controverse. Si, certes, elles ne se jouent pas « en public », pour autant la figure du public est omniprésente dans les négociations entre artistes et administrations comme un témoin virtuel (Fabiani, 2007). Nous proposons ici un retour croisé sur les débats administratifs à propos de l'implantation de *Frankie*. L'examen de ces discussions entre artistes et acteurs des collectivités publiques éclaire le processus de constitution conjointe des dimensions urbanistiques et esthétiques, des qualités formelles et de l'inscription historique de l'intervention de KLAT. Ce parcours est d'autant plus intéressant qu'il révèle ce qui est retenu par l'administration des textes de Mary Shelley et de la statue de KLAT.

⁸ Extrait du dossier de présentation remis par les artistes à la commission consultative : *The Creature of Doctor Frankenstein : Projet de sculpture publique de KLAT pour le Fonds municipal d'art contemporain*, KLAT, 2010.

⁹ Depuis le milieu du 20^e siècle, les principales villes suisses se sont dotées de fonds pour l'art — ou *Kunstkredit* — dont le financement est alimenté par un prélèvement sur les dépenses publiques. Alors que jusque-là, la statuaire classique était le plus souvent le fruit de souscriptions publiques, la création de ces fonds régleme et fixe les processus de commande publique. Pensés en premier lieu comme des instruments de soutien aux artistes (Ducret 1994), ils s'orientent dès les années 1980-90 vers une mission patrimoniale de constitution d'une collection publique (d'œuvres dans l'espace public, ou « mobiles ») dotée une véritable volonté curatoriale.

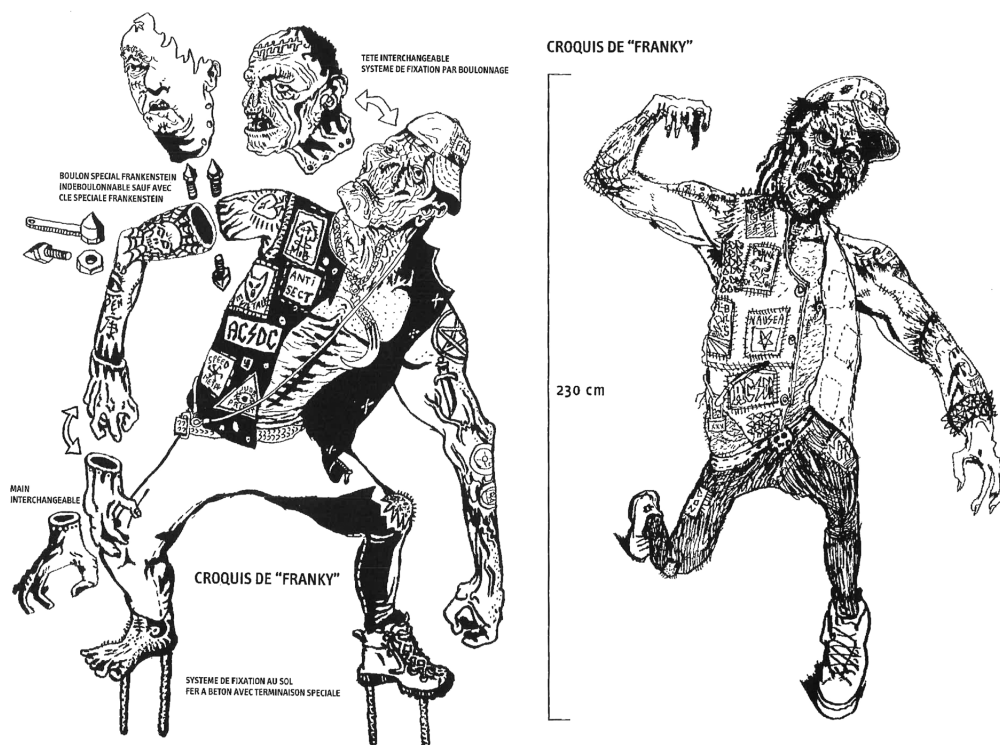


Figure 2. Premières esquisses (image : KLAT, dossier de présentation remis à la commission consultative du FMAC, 2010. Archives du FMAC)

Statuaire et pouvoir

Référence univoque au roman de Shelley, *Frankie* se présente comme une imposante sculpture de bronze coulé de deux mètres quarante, figurant la créature de Victor Frankenstein et composée de parties humaines assemblées. Dépourvue de piédestal, la créature est posée à même le sol, en mouvement elle semble fuir, ou du moins errer. Aux références littéraires et historiques, se surajoute un discours contemporain, le monstre portant des vêtements — pull à capuche piqué de badges, jeans déchirés — qui font écho au mouvement punk et plus généralement aux contre-cultures urbaines occidentales.

De plus, la commande par la municipalité d'un bronze monumental et figuratif constitue en soi une singularité, de telles œuvres n'ayant plus été installées dans l'espace public depuis les années 1980¹⁰. La statuaire de bronze est un

¹⁰ À partir des années 1980, en raison notamment de modifications dans le règlement du fonds, de son rattachement au département des beaux-arts, plutôt qu'à celui des constructions (Muller, Rodari, Ritschard & Quéloz, 1991, pp. 40-44), et de l'évolution générale des pratiques de l'art dans l'espace public (Ducret 1994, p. 141), les pratiques de commande du fonds évoluent. Parmi ces évolutions, un appel à davantage de dialogue entre les œuvres et leur contexte, et à intégrer la commande publique en amont des projets urbains. Ce tournant contextuel s'accompagne par ailleurs d'un renouvellement des techniques de production artistique, avec un recours toujours plus important à

élément classique, voire banal, du paysage urbain. Principale, sinon seule, forme d'art dans l'espace public européen jusqu'à la seconde moitié du 20^e siècle, la statuaire classique a été pensée comme une incarnation du pouvoir et de l'ordonnancement politique de la société, tantôt incarnant un ordre royal et religieux, tantôt figurant l'unité républicaine (Ruby, 2001). Tant dans sa représentation — les « grands hommes » (Agulhon, 2003), grands personnages, figures autoritaires, politiciens, militaires et intellectuels — que dans ses ordonnancements matériels — au centre de places, élevées par rapport aux passants —, la statuaire figure le pouvoir¹¹, et naturalise l'ordre établi : « leur rôle est de faire catalyser un consensus à un niveau plus profond, parce qu'imaginaire et symbolique, que ce dont les discours, les opinions, les échanges d'idée sont capables » (Zask, 2013, p. 22). Ainsi, si art et politique sont irrémédiablement indissociables (Rancière, 2000 ; Mouffe, Deutsche, Joseph, & Keenan, 2001), la statuaire a souvent porté cette fonction, nullement dissimulée, de figurer les rapports de pouvoir tout en les faisant passer pour naturels. Nous voyons ainsi que se sédimentent des forces politiques dans cette statuaire. L'art public et la statuaire urbaine sont toujours politiques, et le *personnage* de Mary Shelley — le *roman* et sa *reprise* — ajoute des couches de politisations successives. Examinons comment fonctionne cette sédimentation.

Réalisé en bronze, *Frankie* fonctionne selon les « codes traditionnels de la statuaire publique honorifique pour célébrer non pas le pouvoir ou la réussite, mais bien la différence et l'humanité dans sa complexité »¹². Car la statue de bronze dans l'espace urbain, en tant qu'équipement collectif, évoque d'emblée un dispositif de pouvoir. En effet, dans un article sur « La statue de grand homme », Maurice Agulhon (2003, p. 9) décrit comment la statuaire est « abondante, mais aussi de plus en plus inspirée par la politique et traversée par ses péripéties », bien que l'érection de statues à des humains mortels marque une inflexion révolutionnaire¹³. Joëlle Zask s'accorde avec lui sur ce point que les statues de « grands hommes »,

des techniques non traditionnelles — œuvres lumineuses, sonores, mécaniques, etc. Ce renouvellement, loin d'être propre au contexte genevois, est attesté par la littérature (Ardenne 2002).

¹¹ Ce lien entre statuaire et pouvoir dépend du prestige de la figure représentée ou de la représentation de la force des corps. Le cas du *Wehrbereitschaft* de Hans Brandenberger à Schwytz (Suisse) illustre bien cela. La force physique que représente ce corps robuste et musculeux dit le pouvoir, scande la force (productive) et suggère une virilité martiale. Le corps anguleux, besogneux, est l'indice de la force. C'est donc non pas le pouvoir d'une personne, d'un grand homme (même si littéralement le personnage est masculin et très grand). Cette figure fonctionne donc en renforçant, symboliquement, un mode de production dans son ensemble.

¹² Extrait du dossier de presse de l'inauguration de la statue, Ville de Genève, 2014.

¹³ Pour lui, « ce fut, au départ (fin XVIII^e siècle) une idée révolutionnaire que de décerner l'honneur de la statue à un homme qui ne soit ni un Roi ni un saint, mais un simple mortel sélectionné par un bienfait idéologique (Voltaire) ou bien un grand service national (chef militaire) ou bien une heureuse découverte économique (Jacquart) ou bien médicale (Bichat, Laennec) » (Agulhon, 2003, p. 9)

comme les monuments, incarnent « les manifestations tangibles d'une République affirmant sa supériorité, son unité, son excellence, et qui souhaitait s'incarner dans les symboles dont l'étalage permettrait d'instruire les gens, de les impressionner et de les édifier » (Zask, 2013, pp. 22-23). Plus généralement, la statuaire urbaine remplit cette fonction monumentale. Elle marque en des lieux plus ou moins déterminés l'importance de certaines figures auxquelles on attribue une importance. Immobile par essence, le lieu d'ancrage de l'œuvre participe de la statue elle-même. Les statues disent l'importance attribuée à cette figure et scandent ainsi une histoire pertinente pour une ville, pour une nation, un pays, etc. Autrement dit, on dresse des monuments évoquant et réactivant la mémoire de personnages qui travaillent — c'est-à-dire qui font varier l'extension et la compréhension, modifient, transforment¹⁴ — un espace¹⁵. Pour reprendre une idée de Gabriel Tarde, les statues condensent passé, présent et futur : elles établissent une relation double de mémoire-morte et de mémoire-crédation, de mémoire comme synthèse passive et de mémoire comme liant le passé et l'avenir dans une puissance d'action¹⁶.

La statuaire classique use en outre de dispositifs formels — piédestaux monumentaux, centrage, visibilité — afin de matérialiser les rapports de pouvoir dont elle est le signe et de renforcer la dimension apologétique qu'elle confère, en faisant de ses sujets « des regardeurs, des êtres subalternes et périphériques » (Zask, 2013, p. 22).

À l'inverse de l'art statuaire, la créature de KLAT emprunte davantage à l'art contextuel, cherchant à se mêler à l'environnement qu'elle habite, par sa mise en scène — excluant la présence d'un piédestal et venant se placer en périphérie de la place —, mais également sa mise en forme — elle est représentée en mouvement, elle ne pose pas comme le font les « grands hommes », mais semble avancer péniblement. Ce refus de recourir aux modes de monstration de la statuaire classique tend à réduire, à dessein, la distance symbolique entre l'œuvre et son milieu. C'est donc essentiellement et avant tout dans sa matérialité que la créature

¹⁴ Nous empruntons à Rudy M. Leonelli sa synthèse d'un sens canguilhemien du « travail » comme « faire varier l'extension et la compréhension, le généraliser par l'incorporation de traits d'exception, l'exporter hors de sa région d'origine, le prendre comme modèle ou inversement lui chercher un modèle, bref, lui conférer progressivement, par des transformations réglées, la fonction d'une forme » (Leonelli, 2015, p. 70).

¹⁵ À ce titre, concernant Genève, nous pouvons évoquer les personnages de Sissi — assassinée sur les rives du lac Léman, elle occupe cette case de l'accumulation princière de pouvoir ; James Fazy — personnage politique local du 19^e siècle ayant réalisé de grandes transformations urbaines qui structurent encore aujourd'hui la ville ; ou encore quelques figures d'intellectuels désormais célèbres comme Jean Piaget, Voltaire ou Rousseau dont les idées circulent encore à Genève. Il faudrait néanmoins évaluer si leurs statues jouent un rôle dans cette circulation, ou si au contraire les statues ne sont que le signe réifié de la patrimonialisation de ces « grands hommes ».

¹⁶ La conception de la mémoire chez Tarde est double, à la fois mémoire, habitude et création : synthèse passive et force qui lie les sensations et les tend vers l'avenir (Lazzarato, 2002, p. 219 ; Tarde, 1999).

emprunte à la statuaire classique. La matière elle-même, c'est-à-dire le bronze, rapproche *Frankie* de personnages illustres (bien réels) que scandent les villes, alors que la disposition scénique (l'absence de piédestal, la posture du corps) place, elle, ce personnage fictionnel à la hauteur du « passant singulier »¹⁷. Ce dispositif souligne l'intention de KLAT d'interpréter la créature de Shelley comme une allégorie de l'exclusion urbaine, et de constituer la leur comme une réhabilitation de la figure de l'exclu au cœur de la ville contemporaine. Ils opèrent donc une torsion de la statuaire et une torsion de la figure de la créature de Frankenstein. Cette dernière est revisitée en puisant dans l'horizon théorique et sémiotique de la « culture alternative ». Le personnage du XIX^e siècle est très littéralement rapproché de figures plus contemporaines d'exclus qui traversent la ville contemporaine, ainsi que KLAT l'énonce :

La créature est, à nos yeux, une métaphore du paria, de l'incompris, de l'asocial, du marginal. C'est pour cela que nous ne proposons pas la représentation traditionnelle de la créature, incarnée au cinéma par Boris Karloff, mais plutôt une relecture contemporaine de ce personnage mythique, entre le punk de rue, le squatteur ou le sans-abri.¹⁸

Retenons à ce stade que les qualités formelles de la statue opèrent déjà deux déplacements éminemment politiques par rapport à la statuaire urbaine traditionnelle : en relisant la créature de Shelley en exclu contemporain et en statuant cet exclu à la manière d'un « grand homme ». L'absence de piédestal rompt néanmoins avec la statuaire du pouvoir tandis que le bronze dissone avec ce que produit le renvoi littéral à la figure d'un exclu.

¹⁷ Or, ce « passant » fait écho à une autre œuvre d'art public du FMAC, quatre statues de Gérard Ducimetière [fig. 3] sises à quelques centaines de mètres de *Frankie*, autour de la même Plaine de Plainpalais. Ces quatre personnages, anonymes, usent des mêmes ressorts scéniques que Frankie. La parenté est d'ailleurs assumée par les artistes pour qui la démarche se situe dans la continuité : là où Ducimetière subvertissait déjà les codes de la statuaire classique en faisant du passant un sujet digne d'attention, voire de réification, KLAT pousse plus loin cette logique en choisissant pour sujet la figure d'un exclu. Pour un riche commentaire de la figure du « passant », on verra notamment Joseph, 2007 et Stavo-Debaugé, 2003.

¹⁸ Extrait du dossier de présentation remis par les artistes à la commission consultative : *The Creature of Doctor Frankenstein : Projet de sculpture publique de KLAT pour le Fonds municipal d'art contemporain*, KLAT, 2010, p. 2.



Figure 3 Gerald Ducimetière, *Alter Ego*, 1982 (photo : Thierry Maeder, 11 août 2016)

À propos du sens (conjoint) des lieux et de la créature

Comme nous l'avons évoqué *supra*, le projet du FMAC a suscité des discussions lors de la recherche d'un lieu d'implantation. Les commandes récentes du Fonds d'art contemporain sont généralement pensées d'emblée en fonction d'un site¹⁹. Or *Frankie* répondait en premier lieu à une logique patrimoniale de conservation et d'encouragement d'une scène locale de l'art contemporain — la municipalité souhaitant ajouter à sa collection une œuvre du groupe KLAT. La question de l'implantation ne devait se poser que dans un deuxième temps, *a contrario* de la pratique courante. Ce retournement de la méthode est d'ailleurs relevé par un des commissaires, celui-ci appréciant la perspective de devoir chercher un lieu adéquat pour accueillir *Frankie*²⁰.

Controverse administrative

Si dans un premier temps, dans le dossier de présentation de la sculpture, KLAT laisse entrevoir plusieurs possibilités d'emplacements, *Frankie* a prioritairement été pensé pour la Plaine de Plainpalais — une vaste place urbaine, ancien glacis, qui était déjà un lieu d'agrément hors des remparts à l'époque de Mary Shelley. Ce lieu visait à établir une référence claire au roman, car c'est là que Victor Frankenstein revoit sa créature après le meurtre de son jeune frère :

Cette silhouette me dépassa rapidement et se perdit dans les ténèbres. [...] Je pensais à poursuivre le démon ; mais c'eût été en vain, car un autre éclair me le découvrit s'accrochant aux roches de la montée presque perpendiculaire du Salève, montagne qui sert de limite sud à Plainpalais. Il parvint rapidement au sommet, et disparut.²¹

KLAT insiste sur l'implantation de *Frankie* sur cette place évoquée dans le roman pour deux raisons : selon eux, la reprise d'éléments précis du récit de Shelley permet un rapprochement avec son contenu politique, et ce lieu de passage lui offre une grande visibilité. Pour KLAT, cette *intervention* consiste à redonner une place dans l'espace urbain à ceux qu'il exclut. Dès lors, placer *Frankie* dans un lieu périphérique irait à l'encontre de cette idée de réhabilitation. KLAT tenait à offrir une visibilité qui constituerait une réhabilitation en actes. Or, certains membres de l'administration publique cherchaient plutôt à souligner une exclusion. Cette opposition entre une *réhabilitation* qui consisterait à redonner visibilité à la

¹⁹ Si jusque dans les années 1970-80 la plupart des œuvres étaient acquises indépendamment du lieu de leur future installation, la pratique de la commande s'est depuis largement orientée vers des acquisitions *in situ*, le plus souvent par des procédures de concours et d'appel à participation. Soit que l'œuvre elle-même ait été pensée par l'artiste comme une œuvre pour un lieu donné, ou plus souvent, que le site et la volonté du corps politique d'y installer une œuvre aient précédé la commande et/ou la conception de l'œuvre.

²⁰ Rapport de la commission consultative, 22.02.2012, fonds d'archives du FMAC.

²¹ Extrait de *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Mary Shelley, 1831 (traduction de 1922 de Germain Hanguet).

créature et une *représentation* de l'exclusion s'articule autour des oppositions entre le visible et le caché, le centre et la marge. L'installation a ainsi suscité de longs débats internes jouant, sur le terrain de l'urbanisme et des normes de régulation de l'espace public, le jeu de chasseur-chassé auquel se livrent la créature et son créateur dans le roman de Shelley²².

Dès la mise en route de la réflexion sur l'installation de la sculpture, en 2012, des réticences ont été émises quant à la pose d'un élément pérenne sur la Plaine de Plainpalais. Plusieurs séances et de nombreux échanges formels et informels entre les différents départements et services municipaux impliqués²³ sont consacrés au lieu d'implantation de la statue. Si la Plaine de Plainpalais est implicitement considérée dès le projet comme le lieu le plus approprié, la première opposition est formulée par l'un des architectes en charge de l'aménagement de la Plaine de Plainpalais : pour lui, le travail de KLAT et le leur « sont très différents », « ce qui pose un problème de cohérence finale du projet »²⁴. Il ajoute à cela que placer une sculpture fixe contreviendrait à sa destination première d'accueillir des événements temporaires, et à leur travail architectural, pensé en lui-même comme un projet total :

Il est vrai qu'on a eu un grand débat autour de la pose d'une sculpture sur la plaine de Plainpalais, c'est-à-dire la pose de la statue de Frankenstein, à laquelle je me suis opposé. Pas pour être un censeur [...] C'est simplement que nous on conçoit la plaine de Plainpalais comme une intervention, comme une œuvre d'art, dans laquelle on intervient — artistes et architectes — de différentes

²² Ce débat interne s'ajoute à une controverse « esthétique ». L'administration s'inquiétait de l'aspect monstrueux de la statue et de la peur qu'elle pourrait susciter chez les enfants fréquentant l'aire de jeu proche du lieu initialement choisi. Pour le service de l'aménagement, la réticence est avant tout motivée par la peur d'un scandale, d'un véritable problème public (Dewey, 2005). On pourrait penser que l'art est vecteur de « troubles » plutôt que de « problèmes » (Breviglieri & Trom, 2003) et que le goût en matière d'art est une affaire privée. L'histoire de l'art en public est néanmoins ponctuée de scandales qui dépassent largement la sphère des amateurs et amatrices d'art. Dès que l'art est « public » — et particulièrement s'il dépend de budgets publics —, la dimension esthétique devient un levier politique puissant. Elle constitue en effet une prise pour les controverses. Si les publics très stabilisés de l'art contemporain ont un impact limité sur les questions d'aménagement, ceux-ci sont très vite débordés par l'émergence de nouveaux « publics », qui font irruption « dans la définition et le traitement d'un problème sans y avoir été invités, ou qui brisent les cadres institués, en semant parfois la pagaille » (Chateauraynaud, 2013). Autrement dit, un public qui n'est pas le public stable des amateurs d'art ou des « mondes de l'art » s'invite dans le débat. L'opposition au sein de l'administration se fonde sur la peur de ces publics émergents.

²³ Le Département de la culture et du sport (DCS) en charge du FMAC est le commanditaire et doit trouver un accord avec le Département de la construction et de l'aménagement (DCA) dont dépend le service de l'aménagement.

²⁴ Selon les termes de l'architecte, extrait de correspondance, 13.08.2012, fonds d'archives du FMAC.

façons. Et puis l'intervention de sculptures ponctuelles va un peu à l'encontre de cette idée.²⁵

De surcroît, la statue elle-même, et les thèmes qu'elle évoque, auraient pu mettre en péril un espace que les architectes souhaitaient non « connoté » en lui conférant un « sens univoque »²⁶. Cet argument dit en creux la conception de l'espace public qui sous-tend l'aménagement de cette place. Selon cette conception, constituer un *sens de l'espace* contrevient à la forme libérale d'espace public neutre. À la suite de cette opposition, le lieu d'installation a fait l'objet de débats internes. Une première rencontre a lieu début 2013 entre un collaborateur du FMAC et un architecte du service de l'aménagement, afin de définir « les grandes lignes de l'implantation de cette sculpture ainsi que l'intention des artistes à ce sujet »²⁷. À la suite de la rencontre et sur la base de cette discussion, le service de l'aménagement formule également son opposition²⁸ pour une implantation sur la plaine de Plainpalais, et propose au FMAC et aux artistes une liste de lieux alternatifs. La proposition de chacun des sites est argumentée : soit selon une référence au roman, soit à l'image de la créature, ou encore à l'interprétation de KLAT. Face à l'insistance des artistes, et à la suite d'une nouvelle rencontre, l'architecte retire son opposition au placement de la statue sur Plainpalais²⁹, néanmoins, le service de l'aménagement demande à ce que les sites alternatifs soient pris en compte lors d'une évaluation. Une séance d'évaluation se tient en juin 2013, elle réunit deux représentants du service de l'aménagement, deux représentants du FMAC et deux des artistes. Les propositions alternatives sont discutées, les arguments opposés sont ceux du service de l'aménagement et ceux des artistes, et si le FMAC se dit ouvert aux propositions alternatives, il prendra généralement la défense des arguments de KLAT lors des discussions.

Les propositions alternatives se fondent toutes sur des *sens singuliers conférés à l'espace*. L'argumentaire développé pour ces différents sites permet de comprendre l'enchevêtrement interprétatif de la statue. Cet enchevêtrement structure en effet l'articulation de la sculpture et de son lieu. S'y mêlent les sens conférés au personnage de Shelley, à la figure de l'exclu, aux régimes de signes de la statuaire (signifiant/asignifiant) et aux lieux urbains. Les débats administratifs quant à la localisation de *Frankie* font surgir ces éléments foisonnants.

²⁵ Architecte de la Plaine de Plainpalais, entretien du 06.09.2013 pour *Art sans rendez-vous*.

²⁶ Toujours selon les termes de l'architecte, extrait de correspondance, 13.08.2012, fonds d'archives du FMAC. De plus, contrevenir à cette neutralité impliquerait un risque de voir se constituer un « public émergent », indomptable.

²⁷ Extrait de correspondance, 06.05.2013, fonds d'archives du FMAC.

²⁸ Le préavis du service de l'aménagement est sollicité pour chaque installation (artistique ou non) dans l'espace public. Si formellement il repose sur des considérations fonctionnelles, selon deux employés du service celui-ci prend également position sur des aspects d'agencement et de cohésion de l'espace. Entretiens du 01.06.2018.

²⁹ Aucun accord formel n'est conclu, mais il est convenu que la statue occupera sur la Plaine un emplacement moins central, et moins visible.

Politiques de Frankenstein

Les discussions administratives semblent accepter la teneur politique que KLAT confère au personnage, bien que çà et là resurgissent d'autres dimensions d'une lecture possible du personnage. S'ils semblent se départir notamment des contours politiquement flous du verdâtre personnage hollywoodien et du visage émacié de Boris Karloff³⁰, ils n'en font pas moins quelques incartades impromptues dans les discussions. Ainsi resurgissent d'autres interprétations politiques de cette figure, sans pour autant qu'elles ne soient thématisées, alors que celle de KLAT semblait baliser le champ des discussions et court-circuiter les interprétations cinématographiques.

Les innombrables interprétations cinématographiques mettent surtout l'emphasis sur une critique de la science et de ses dangers que représentent les expériences de Victor Frankenstein. Or KLAT porte l'emphasis sur les souffrances de ce raffiné (et très laid) lecteur de Goethe. Le dossier de presse de KLAT reproduisait notamment cet extrait du chapitre 10, qui illustre leur interprétation :

Oh ! Frankenstein, ne sois pas équitable à l'égard de tout autre être, pour me fouler seul aux pieds, moi à qui sont dues ta justice, et même ta clémence et ton affection. Souviens-toi ! je suis ta Créature ; je devrais être ton Adam ; mais je suis bien plutôt l'ange déchu que tu chasses loin de la joie, bien qu'il n'ait pas fait le mal. Partout je vois le bonheur, et j'en suis irrévocablement privé. J'étais bienveillant et bon ; la misère a fait de moi un démon. Rends-moi la joie, et je redeviendrai vertueux. [...] Sans cesse, je cherchais l'amour et l'amitié, et je ne rencontrais que le mépris. N'y avait-il pas là une injustice ? Dois-je donc passer pour le seul criminel, alors que l'humanité entière a péché contre moi ? Pourquoi ne haïssez-vous point Félix qui chassa son ami de sa porte en l'outrageant ? Mais non, ce sont là des êtres vertueux et immaculés ! Quant à moi, le misérable et l'abandonné, je ne suis qu'un être abortif, digne de mépris, d'être frappé, foulé aux pieds ! Mon sang bout encore aujourd'hui au souvenir de cette injustice !³¹

Le roman de Shelley est éminemment politique, mais si cette dimension politique est évidente, elle ne donne pas moins lieu à plusieurs interprétations très différentes. Un fond d'influence de Rousseau sur Shelley, parfaitement tangible (Spurr & Ducimetière, 2016), a donné lieu à un premier corpus de commentaires — dans lequel s'inscrit la réinterprétation de KLAT. La créature souffre de sa nature *humaine* intrinsèquement bonne, mais corruptible par la fréquentation de la société. Audrey Fisch (2009) y voit quant à elle un texte « hobbesien » : la créature, à la fois

³⁰ On compte en effet plusieurs centaines d'adaptations cinématographiques.

³¹ Extrait de *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Mary Shelley, 1831 (traduction de 1922 de Germain Hangeat), [en ligne].

inférieure socialement et supérieure par la force et la taille en fait un genre de surhomme « en guerre contre tous ». Ces deux interprétations de la créature, optimiste ou pessimiste, relevant de la robinsonnade, voient dans la créature un être présocial.

Catron et Newman voient le roman comme une réaction contre la Révolution française : « Certains auteurs ont vu dans ce monstre un symbole de la Terreur “monstrueuse” de la Révolution française et font de Frankenstein un personnage représentatif des philosophes des Lumières, responsables de cette horreur » (Catron & Newman, 1993, p. 203). Les auteurs évoquent notamment le chiasme prométhéen entre le créateur et sa créature : « La science est tout pour Frankenstein, éclipsant même son amour pour sa famille et pour sa fiancée. Paradoxalement, Victor Frankenstein, né par les voies naturelles, s’est transformé lui-même en une créature artificielle, alors que le monstre, créé par artifice, est devenu un homme plus conforme à la nature » (p. 205). Pour eux, cette question de la corruptibilité de l’homme renvoie directement à la période postrévolutionnaire : « si l’homme est bon, pourquoi a-t-il viré au mal durant la Terreur ? » (p. 206). Le « monstre » de Frankenstein est relu ici comme « un amalgame combinant l’homme-machine des Lumières avec l’homme des affects des romantiques » (p. 209). Autrement dit, le point de vue de Wollstonecraft, Godwin et Mary Shelley :

Comme son modèle des Lumières, le monstre recherche automatiquement le plaisir et cherche à éviter la peine, et son caractère est façonné par la somme de ses expériences dans ces deux domaines. Suivant le modèle romantique, le monstre découvre que les plus grands plaisirs viennent du cœur, il recherche l’amour par-dessus tout et souffre de l’exclusion. (Catron & Newman, 1993, p. 209)

Le roman de Shelley serait donc une critique des monstres enfantés par les *Social Newtons* français, les interprètes mécanistes des questions sociales, réduisant le social à un ensemble de lois régissant des comportements prévisibles. Par extension, la critique de Shelley viserait la *Terreur*, enfantée par une Révolution débordant ses créateurs.

À l’opposé de cette interprétation, Hardt & Negri perçoivent l’ambiguïté de la figure de la créature. Dans *Multitudes*, ils rapprochent cette créature de deux autres. Selon eux, les Golems des rabbins Elijah Baal Shem et Judah Loew que décrit la tradition juive incarnent la même ambiguïté : le premier est animé afin de s’adonner aux tâches ménagères et le second afin de sauver Prague en temps de guerre. Ces Golems d’argile finissent dans les deux cas par engloutir leur créateur. Si une interprétation du texte y voit une mise en garde « contre la tentation de se poser en maître et de réduire les autres à la servitude » (Hardt & Negri, 2004, p. 24), une autre piste plus influente y voit la nécessité de trouver une alternative à la guerre. Or selon Negri et Hardt, l’état de guerre civile généralisée actualise la figure du Golem et celle de Frankenstein :

Il nous faut percevoir les signes avant-coureurs du désastre, mais aussi identifier les potentialités du monde qui est le nôtre. Les violents Golems de notre époque sont eux aussi porteurs de tout le mystère et de toute la sagesse de la Cabale : s'ils incarnent la menace de la destruction, ils portent aussi la promesse de la création. Dans un murmure qui recouvre le vacarme du champ de bataille planétaire, ces monstres s'efforcent peut-être de nous dire quelque chose de la monstruosité de la guerre et de la capacité rédemptrice de l'amour. (Hardt & Negri, 2004, p. 25)

Ces commentaires contemporains de *Frankenstein*, s'ils évoquent des directions opposées quant aux puissances révolutionnaires, soulignent le caractère politique crucial de cette figure littéraire. Nous remarquons que dans la figure de *Frankie* travaillent encore des éléments de philosophie de Lumières, qui semblent fonctionner comme *a posteriori*. Demandons-nous dès lors ce qu'il en est de cette critique des Lumières. *Frankie* fonctionne-t-il avec un effet-retard ? Ou alors l'ordre urbain contemporain aurait-il changé au point de rendre à nouveau opérante la critique de Rousseau ? La question qui se pose est précisément celle de l'actualité des Lumières et de la Raison sur laquelle elles se fondaient.

L'actualité de la critique de Shelley donne à voir la polyphonie de *Frankie* : dans ce personnage de bronze résonnent encore des voix contradictoires. La philosophie des Lumières et en particulier celle de Rousseau est à la fois inscrite au patrimoine de Genève et un ressort critique contre son ordre urbain. De surcroît, cette philosophie des Lumières ne constitue pas une voix homogène, mais un mouvement contradictoire. Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, dans *La Dialectique de la raison* (1974), avaient décrit avec une grande acuité les tensions qui animaient l'idée de Raison, indissociable des Lumières. Horkheimer écrit ailleurs :

In reality the contents of both philosophy and religion have been deeply affected by this seemingly peaceful settlement of their original conflict. The philosophers of the Enlightenment attacked religion in the name of reason; in the end what they killed was not the church but metaphysics and the objective concepts of reason itself, the source of power of their own efforts. Reason as an organ for perceiving the true nature of reality and determining the guiding principles of our lives has come to be regarded as obsolete. (Horkheimer, 2004, pp. 12-13)

Avoir les Lumières en héritage, c'est assumer une contradiction fondamentale d'une raison qui s'autodétruit. Or il se peut que cette contradiction inhérente aux Lumières dont est empreint *Frankie* ouvre les voies à une pluralité d'interprétations. Il en va de même des effets urbains de cette philosophie. Dans *Politics of Authenticity*, Marshall Berman (2009) souligne lui aussi leur ambiguïté spécifiquement urbaine : l'expression très claire du double caractère *émancipateur*

et *contraignant* qui caractérise la ville. *Frankie* rejoue ainsi de vieilles tensions : il incarne aujourd’hui une critique en soi polyphonique dans une ville elle-même contradictoire.

Les discussions genevoises condensent cette figure de la créature en deux champs critiques : d’une part une critique de la science prométhéenne, d’autre part une critique de l’exclusion sociale.

Deux interprétations de Frankenstein

L’installation de la statue a donné lieu à une controverse interne entre les artistes, les architectes en charge de l’aménagement de la place et les différents services de l’administration publique. L’examen de ces discussions révèle quant à elle une opposition entre deux interprétations du *personnage* de *Frankie*, ainsi que différentes conceptions de la statuaire urbaine. Ce qui va nous intéresser de plus près ici, ce sont les sens des lieux qui sont associés à ces conceptions du personnage et de la statuaire. En effet, chaque posture est associée à des types de lieux, dont les caractéristiques (emplacement, visibilité, lien avec les bâtiments adjacents) constituent des spécificités génériques (Urlberger, 2008), et auxquels sont associés des *sens*.

Deux interprétations du texte de Shelley évoquées *supra* : a) la première consiste à lire Frankenstein comme une critique sociale en termes de justice entre les humains, et b) la seconde à y voir une critique de la technique, soit une lecture sous les auspices de l’*éthique* de la science. Ce sont ces deux interprétations qui informent les propositions de lieux. De fait, ceux-ci ne sont pas proposés à l’aune d’un espace public qui serait vu comme neutre, mais en fonction de marqueurs territoriaux puissants. Chacun de ces potentiels emplacements laisse apparaître une expérience singulière et une « interprétation » du roman *Frankenstein* et de *Frankie* la créature de KLAT. Le Tableau 1 présente les lieux alternatifs proposés par le service de l’aménagement, et les arguments que leur opposent les artistes. Les types d’emplacements proposés peuvent être regroupés selon ces deux registres qui sont discutés ci-après.

Tableau 1. Évaluation de sites alternatifs pour l’installation de la statue

Registre	Type d’emplacement	Emplacement	Argument du service de l’aménagement*	Argument des artistes*
Politique/social	Culture alternative	Place des Volontaires	« Ambiance alternative », la présence de l’Usine (centre culturel autogéré) et du Bâtiment des forces motrices (salle de	« Lien avec l’Usine trop évident, attendu, redondant »
		Pignon du Bâtiment des forces motrices		

			concert classique) souligne « l'ambiguïté du personnage »	
		Sentier des Saules	« Lieu de baignade alternative », très fréquenté en été	« Beaucoup trop isolé »
	Quartier populaire	Place du Vélodrome	« Pas une place emblématique », mais un espace populaire avec de nombreux logements à prix abordables, qui conviendrait à la « culture populaire que représente la créature »	Le lieu n'est finalement pas considéré, en raison d'un problème de dates (la place doit être rénovée ultérieurement, trop tard pour l'installation de la statue)
	Isolement spatial	Rue Harry-Marc	Terre-plein entre deux chaussées qui souligne « l'isolement social de Frankenstein »	« Situation trop ingrate » « non- lieu »
		École de Bergalone		« Pas assez de recul pour appréhender la sculpture »
		Rond-Point de la Jonction		« On ne voit pas le Salève »
	Cimetière	Cimetière des rois	Moyen de faire entrer la contre- culture dans un lieu réservé aux personnalités importantes de Genève	« La présence du cimetière serait étrange et affaiblirait le sens de la sculpture »
		Rue des rois		
	Éthico- scientifique	Université	Proximité du bâtiment des sciences	À proximité des laboratoires, évoquant du « scientifique fou »
	Opportunités d'aménagement	Écoquartier de la Jonction	Ces lieux sont proposés par opportunité (prochainement aménagés ou facilement disponibles), ils ne font pas l'objet d'une argumentation particulière liée à la statue.	« Pas assez dans la ville » « Trop de sculptures à proximité »
		Place du Quai du Rhône		« Les artistes ne veulent pas cautionner ce projet d'aménagement » « Pas de vue sur le Salève »

* Les arguments du service de l'aménagement sont tirés de la procédure d'identification des sites, ceux des artistes de la séance d'évaluation du 18.06.2013. Les éléments entre guillemets reprennent textuellement les arguments tels qu'énoncés par les parties.

a) *politique/social*

Les espaces de la culture alternative : La Place des Volontaires, longeant le Rhône, est bordée par l'Usine, un grand centre culturel autogéré au centre-ville. Cette proposition opère un rapprochement direct entre *Frankie* comme figure de l'exclu revisitée dans un horizon punk et l'Usine comme signe de la culture alternative genevoise. En tant que lieu alternatif, en permanence menacée, l'Usine renverrait analogiquement aux processus d'exclusion sociale. Installer la créature ici, selon le sens conféré à cette place, consisterait alors à redoubler la marginalité de la créature : il s'agirait de placer cette figure de la marginalité dans un lieu marginal. Pour cette raison, les études de KLAT — qui évoquaient ces emplacements en 2012 — ont abandonné cette possibilité qui aurait marginalisé la créature plutôt que de la réhabiliter.

Le quartier populaire : Située dans le quartier de la Jonction, à environ un kilomètre à l'est de Plainpalais, la place du Vélodrome a été évoquée comme potentiel lieu d'implantation. Rénovée en 2012, elle est entourée d'un tissu urbain dense. La place n'évoque rien qui permette le rapprochement avec Frankenstein. Néanmoins, certains acteurs du service de l'aménagement considéraient que, du fait de la structure de classe du quartier, cette figure largement répandue dans la culture populaire serait bien reçue dans cet environnement. Cette proposition est moins argumentée et moins liée à l'interprétation du roman de Shelley, on peut voir en effet dans cette proposition une position hybride. En argumentant sur quartier un « très populaire ... [qui] pourrait très bien convenir à la culture populaire que représente la Créature »³², le service de l'aménagement adopte une posture proche de celle de la « démocratie culturelle » (Bellavance, 2000), cherchant à légitimer par la statuaire publique une forme d'art non institutionnelle. Une position somme toute pas si différente de celle des artistes, pour qui leur projet est avant tout affaire de réhabilitation.

L'isolement spatial : Le service de l'aménagement propose aux artistes plusieurs « avancées de trottoir » aptes à accueillir la statue. Parmi elles, la rue Harry-Marc, à proximité immédiate de la plaine de Plainpalais, mais hors de son périmètre *stricto sensu*. Il s'agit d'une route de liaison inhabitée entre deux axes routiers très fréquentés. Le caractère ingrat de ce « non-lieu »³³ sous-tend cette proposition. L'isolement physique de la statue sur le terre-plein central séparant les chaussées fonctionnerait comme renfort du discours de KLAT sur l'isolement social que subit la créature et la *figure* qu'elle incarne. C'est une lecture en fin de compte très classique qui est faite de la statuaire, la proposition s'apparente aux

³² Argumentaire du service de l'aménagement, 14.05.2015.

³³ Le terme est utilisé par KLAT pour contre-argumenter la proposition des aménagistes. Ils relèvent ironiquement que l'emplacement a déjà fait l'objet d'une intervention artistique : en 1997 en effet, Ambroise Tièche y apposait une plaque, semblable aux cartels placés sous les œuvres du FMAC, inscrite « Ci-gît l'espace public ». Argumentaire des artistes lors de la séance d'évaluation du 18.06.2013.

dispositifs spatiaux habituels que nous évoquions en troisième partie du texte. Là où le piédestal figure le pouvoir, la mise à distance physique figure l'exclusion.

Le cimetière : Le Cimetière des Rois et la rue adjacente sont proposés. Petit « Panthéon » genevois, y reposent, parmi d'autres, Jean Calvin, Robert Musil, Jeanne Hersch, Luis Borges, Jean Piaget et Grisélidis Réal, ainsi que des personnalités politiques locales comme le général Dufour et James Fazy. Cette proposition révèle une double interprétation de *Frankie* : elle fonctionne d'une part comme un acte de réhabilitation — le cimetière étant réservé aux personnalités qui ont marqué la ville — que l'on peut rapprocher du souhait des artistes de remettre en question l'autorité des figures historiques, en dénonçant la statuaire comme un instrument de monstration du pouvoir. D'autre part, la proposition renvoie à un système de référence plus classique de Frankenstein, celle — très littérale — qui associe la créature au cimetière, à l'épouvante, et aux représentations zombiesques, que la mise en forme de KLAT évoque d'ailleurs davantage que les descriptions succinctes qu'en fait le roman.

b) éthico-scientifique

L'Université : Également dans le quartier de la Jonction, sur les rives de l'Arve, le campus scientifique de l'Université a été proposé en ce que le lieu renvoie à la science et à ses dangers qui sont une des thématiques du livre — auquel le sous-titre, *Le Prométhée moderne*, fait référence. Replacer *Frankie* vers l'Université revient à pointer la focale sur le créateur plutôt que sur la créature : l'expérience ratée qui entraîne l'expérimentateur dans sa chute. Le rapport au site fonctionne ici sur un registre très différent des autres, la statue rappelle à la science l'humilité dont elle devrait faire preuve. Ce registre est dans cette controverse le registre minoritaire — la large majorité des sites proposés reposant sur une lecture politique de la statue —, quand bien même ce registre scientifique est celui qui circule le plus aisément. KLAT a réussi à orienter les débats selon son interprétation, alors que la piste scientifique est celle qui occupe le cinéma hollywoodien. Les cycles genevois de commémoration qui ont marqué l'année du bicentenaire du roman, au ciné-club universitaire et à la Fondation Bodmer notamment, insistent sur cette piste.

Notons que dans ces débats le lieu est conçu par les parties prenantes non pas comme neutre, mais comme un *milieu* qui doit faire exister le sens littéral de *Frankie*. Il doit selon ces différentes pistes figurer le rejet que subit la créature, plutôt que le compenser ou la réhabiliter. S'opposent sur ce point l'administration de l'urbanisme qui tient à souligner un message et KLAT qui cherche à rendre justice aux subalternes. En quelque sorte, on peut dire que cette controverse et cette incompréhension jouent au contraire le sort de la créature, reproduisent ce rejet et reconstituent la partie de chasse que se livrent Victor et son « monstre » à travers le monde. Un parallèle que les artistes n'hésitent d'ailleurs pas à établir :

L'histoire de ce personnage dans son essence c'est être rejeté par la société des hommes, c'est de ne pas être intégré alors qu'il veut être intégré. De fil en aiguille, où comme une mise en abîme, l'intégration de sa sculpture dans l'espace public pose problème, au même titre, mais pour d'autres raisons. Ça va complètement dans l'histoire de ce personnage, il dérange.³⁴

À l'issue de la procédure d'évaluation, tous les arguments du service de l'aménagement sont rejetés³⁵, le FMAC obtient l'autorisation du Conseil administratif³⁶ d'installer malgré tout *Frankie* sur la plaine de Plainpalais. Seule option, selon les artistes, qui sert la double lecture d'une référence au roman et d'une métaphorisation de l'exclu :

Une partie de l'histoire de la Créature s'est déroulée dans le quartier de Plainpalais et symboliquement cet emplacement permet de rendre hommage à l'exclusion. [...] L'espace ouvert de Plainpalais charge en intensité la sculpture qui n'est pas prisonnière, étriquée dans l'urbanisme. Ce lieu est davantage choisi pour des raisons symboliques que d'aménagement.³⁷

Le lieu précis de l'installation sur la plaine, lui, est encore sujet à débat. Si les artistes souhaitent un emplacement central, face au Mont-Salève — lui aussi mentionné dans le roman — le site finalement retenu se trouve dans les marges de la place. Se joue ici un autre parallèle entre la statue et le roman, celui de la monstruosité, et du montrable. Le Conseil administratif s'est en effet opposé à placer la statue en un lieu trop visible de la plaine, qui plus est à proximité d'une place de jeux. La peur d'une polémique, du rejet de l'œuvre, traduit une anticipation, par le politique, de l'interprétation de l'œuvre par le public :

L'emplacement de Frankenstein, ça a fait l'objet de pas mal de discussions, et c'est vrai que, si à un moment donné [le Conseiller administratif en charge de l'aménagement] avait dit non, on aurait vraiment été bien embêtés. [...] Mais, c'est là qu'on est aussi tributaire du politique. Et la commande publique c'est toujours ça aussi, c'est que s'il y a des hésitations, de la part du politique, c'est toujours par crainte des réactions. Des réactions du public, des gens mécontents, des gens qui trouvent ça laid, des gens qui ne comprennent pas.³⁸

³⁴ Un des membres de KLAT, entretien du 09.05.2014 pour *Art sans rendez-vous*.

³⁵ Un des employés du service de l'aménagement, très impliqué dans la recherche de sites alternatifs, nous fait part de sa frustration, d'avoir été « mis de côté » dans la décision finale. Entretien du 01.06.2018.

³⁶ Exécutif de la ville.

³⁷ Argumentaire des artistes lors de la séance d'évaluation du 18.06.2013.

³⁸ Employé du FMAC, entretien du 13.01.2016.

Notons toutefois que la crainte des politiques ne semble pas s'être vérifiée. Selon les retours d'expérience de la démarche de médiation organisée après l'inauguration, l'interprétation par le public se concentre sur la portée ornementale et commémorative de Frankie³⁹. Cette sédimentation de strates ambiguës, voire contradictoires, illustre bien la condition postconceptuelle de l'art. Dans cette œuvre-intervention de KLAT, concepts et formes entrent en tension et créent une polyphonie qui semble redonner vie à la créature.



Figure 4. *Frankie* photographié (photo : Thierry Maeder, 25 août 2016)

Conclusion

Aborder *Frankie* par son processus de production permet de comprendre ce que contient cette statue et les forces qui sous-tendent plus généralement la statuaire. En effet, tous ces éléments qui travaillent la statuaire sont à nouveau imperceptibles une fois que la statue est installée. Nous avons vu en effet, lors de cette installation, que les différentes interprétations faites de ce que dit *Frankie* sont associées à ce que *disent* ses potentiels lieux d'ancrage. Or, sans la controverse, cette double interprétation reste imperceptible pour l'analyse. De surcroît, à ce double *sens*, de la statue et du lieu, s'ajoute une polyphonie politique : critique,

³⁹ Selon le rapport de médiation réalisé par l'association Ekphrasis, *Retour sur l'expérience de médiation autour de Frankie*, 2014, p. 3.

patrimonialisation, architecture, commande publique qui travaillent *Frankie* du dedans.

Le caractère patrimonial, de commémoration d'une œuvre de Mary Shelley écrite il y a deux cents ans à Genève, domine aujourd'hui le discours sur l'œuvre. Néanmoins, le coup que souhaite réaliser KLAT consiste bien à adresser *via* la commande publique, une critique de l'ordre urbain contemporain, et à faire ériger une statue à celles et ceux qu'il exclut. L'intention subversive de KLAT opère-t-elle comme une visibilisation des marges ? Ou est-elle rendue inopérante par le poids des interprétations qui pèsent sur la créature ? Il est certain que son implantation en plein cœur de la normalité urbaine, des procédures normatives de gestion de l'espace public, et de ce fragile équilibre entre ce qui y est visible et dicible, en fait déjà un dispositif polyphonique, ambigu, qui porte en lui un aiguillon critique.

Quelle force a dès lors la critique que souhaitent porter les artistes lorsque celle-ci est réinterprétée selon des lectures divergentes ? Si pour Jacques Rancière (2008) le regard que le spectateur pose sur une œuvre opère toujours une interprétation qui dépasse l'intention de l'artiste — le regard lui-même induit une redistribution du sensible, et par conséquent est politique —, ce que permet surtout de comprendre ce *Frankie* cheminant, immobile, sur la Plaine de Plainpalais se joue sur plusieurs plans : a) il rappelle la complexité qu'implique d'opérer une critique politique univoque dans l'espace public : la localisation de *Frankie*, avant même son installation, suscite en effet un large spectre de modalités de réceptions et de lectures, le propos de KLAT se voit lâché dans la nature et objet de *ré*interprétations ; b) il donne à voir le potentiel critique de la dissonance dans un ordre urbain : le bronze suscite l'attente d'une commémoration que *Frankie* va subvertir en se doublant d'un propos politique ; c) il repose la question fondamentale qui semblait éculée de l'exclusion que produit la ville contemporaine, mais depuis le répertoire politique de la philosophie des Lumières.

Enfin, par la permanence qui caractérise la statuaire urbaine, la critique que porte *Frankie* à l'ordre de la ville dissone avec le registre *contemporain* de l'art dont le but était de défaire l'œuvre, de défaire l'image, de défaire la représentation. Alors que le fluide, l'indéfini et le flou, ont constitué le registre privilégié des avant-gardes, la critique retourne ici puiser dans le répertoire de la pérennité, de l'ancrage et de la commande publique. Comme si la critique sociale, dans un climat de « culte de la mobilité » à laquelle enjoint la ville néolibérale (Rousseau, 2008), ne pouvait plus désormais être dénoncée que par un ancrage profond dans le béton du sol et l'immobilité massive de quelques tonnes de bronze.

Remerciements

Nous remercions le Fonds national suisse de la recherche scientifique, qui a financé une partie de cette étude dans le cadre du projet de recherche *La ville créative en question : Les transformations socio-spatiales de la question culturelle à Lisbonne et Genève* (Laboratoire de sociologie urbaine, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, FNS/subside 100013_143225).

Références

- Agulhon, Maurice. 2003. La Statue de grand homme. Critique politique et critique esthétique. *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 21 (1), 9-19
- Alliez, Éric. 2013. *Défaire l'image : De l'art contemporain*. Dijon : Les Presses du Réel.
- Ardenne, Paul. 2002. *Un Art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.
- Ardenne Paul, 2010, L'Implication de l'artiste dans l'espace public. *L'Observatoire* 1 (36), 3-10.
- Baca, Judith. 1995. Whose Monument Where? Public Art in Many-Cultured Society. In, Suzanne Lacy (dir.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 131-138.
- Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley : University of California Press.
- Bellavance, Guy. 2000. *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*. Sainte-Foy : Éditions de l'IQRC.
- Berman, Marshall. 2009. *The Politics of Authenticity: Radical Individualism and the Emergence of Modern Society*. London : Verso.
- Breviglieri, Marc et Danny Trom. 2003. Troubles et tensions en milieu urbain. Les Épreuves citadines et habitantes de la ville. In, Daniel Cefaï et Dominique Pasquier (dir.), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : PUF, 399-416.
- Cameron, Stuart et Jon Coaffee. 2005. Art, Gentrification and Regeneration — From Artist as Pioneer to Public Arts. *European Journal of Housing Policy*, 5 (1), 39-58.
- Catron, Lisa, et Edgar Newman. 1993. Frankenstein: Les Lumières et la Révolution comme monstre. *Annales historiques de la Révolution française* 292, 203-211.

- Chateauraynaud, Francis. 2013. De la Formation des publics à la rébellion des milieux. *Concertation*, [en ligne], <http://concertation.hypotheses.org/911>.
- Deutsche, Rosalyn. 1988. Uneven Development: Public Art in New York City. *October* 47 (Winter), 3-52.
- Deutsche, Rosalyn. 1992. Art and Public Space: Questions of Democracy. *Social Text* 33, 34-53.
- Deutsche, Rosalynn Clara Gendel Ryan. 1984. The Fine Art of Gentrification. *October* 31 (winter), 91-111.
- Dewey, John. 2005 (1927). *Le Public et ses problèmes*, traduit par Joëlle Zask. Paris : Gallimard.
- Ducret André. 1994. *L'Art dans l'espace public : une analyse sociologique*. Zürich : Seismo.
- Fabiani, Jean-Louis. 2007. Disputes, Polémiques et Controverses dans les mondes intellectuels. Vers une Sociologie historique Des Formes de Débat Agonistique. *Mil Neuf Cent. Revue d'histoire Intellectuelle* 25 (1), 45-60.
- Fisch, Audrey A. 2009. *Frankenstein : Icon of Modern Culture*. Hastings, UK : Helm Information.
- Fourquet, François et Lion Murard. 1973. *Les Équipements du pouvoir*, Paris : Union générale d'Éditions & Recherches.
- Gotham, Kevin Fox. 2005. Theorizing urban spectacles: Festivals, tourism and the transformation of urban space. *City* 9 (2), 225-246.
- Habermas, Jürgen. 1992. *L'Espace public, archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot.
- Hall, Tim et Ian Robertson. 2001. Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, claims and critical debates. *Landscape Research* 26 (1), 5-26.
- Hardt, Michael et Antonio Negri. 2004. *Multitude : Guerre et démocratie à l'âge de l'empire*. Paris : La Découverte.
- Harvey, David. 1989. From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism. *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography* 71 (1), 3-17.
- Hong, Euyoung. 2016. *The Spatial Politics of the Sculptural. Art, Capitalism and the Urban Space*. London : Rowman & Littlefield.
- Horkheimer, Max. 2004 (1947). *The Eclipse of Reason*. New-York: Continuum.
- Horkheimer, Max et Theodor W. Adorno. 1974 (1947). *La Dialectique de la raison*. Paris : Gallimard.

- Hubbard, Phil, Lucy Faire et Keith Lilley. 2003. Memorials to Modernity? Public art in the city of the future. *Landscape Research* 28 (2), 147-169.
- Huber, Gauthier. 2010. KLAT. In, Karine Tissot (dir.), *Artistes à Genève : de 1400 à nos jours*. Genève : L'apage/Notari, 348-349.
- Jimenez, Marc. 1997. *Qu'est-ce que l'Esthétique?*. Paris : Gallimard.
- Joseph, Isaac. 2007. *L'Athlète moral et l'enquêteur modeste*. Paris : Economica.
- Kaprow, Allan. 1966. *Assemblage, Environments & Happenings*. New-York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- Krauss, Rosalind. 1977. *Passage in Modern Sculpture*. New-York : Viking.
- Krauss, Rosalind. 1979. Sculpture in the Expanded Field. *October* 8 (Spring), 30-44.
- Kwon, Miwon. 2002. *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA : MIT Press.
- Lacy, Suzanne (dir.) 1995. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle : Bay Press.
- Lazzarato, Maurizio. 2002. *Puissances de l'invention : La Psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique*. Paris : Les empêcheurs de penser en rond.
- Leonelli, Rudy M. 2015. Foucault lecteur du Capital. In, Christian Laval, Luca Paltrinieri et Ferhat Taylan (dirs.), *Marx & Foucault. Lectures, usages et confrontations*. Paris : La Découverte, 59-70.
- Massey, Doreen et Gillian Rose. 2003. *Personal views: public art research project*. Milton Keynes, UK: Open University.
- Mathews, Vanessa. 2010. Aestheticizing Space: Art, Gentrification and the City. *Geography Compass*, 4 (6), 660-675.
- McLean, Heather. 2014. Cracks in the Creative City: The Contradictions of Community Arts Practice. *International Journal of Urban and Regional Research*, 38(6), 2156-2173.
- Miles, Malcolm. 2005. *Art, Space and the City*. Londres : Routledge.
- Molina, Geraldine et Pauline Guinard. 2018. Arts in Cities — Cities in Arts. *Articulo — Journal of Urban Research*, [en ligne], <https://journals.openedition.org/articulo/3435>.
- Mouffe, Chantal, Rosalyn Deutsche, Branden Joseph et Thomas Keenan. 2001. Every Form of Art Has a Political Dimension. *Gray Room* 2 (Winter), 98-125.
- Muller, Valérie, Florian Rodari, Claude Ritschard et Catherine Quéloz. 1991. *Une Ville collectionne - 1950-1990*. Genève : Fonds municipal de décoration.

- Osborne, Peter. 2013. *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*. London : Verso.
- Paquot, Thierry. 2009. *L'Espace public*. Paris : La Découverte.
- Phillips, Patricia. 1988. Out of Order: The Public Art Machine. *Artforum*, 27 (4), 93-96.
- Pollock, Venda et Joan Sharp. 2012. Real Participation or the Tyranny of Participatory Practice? Public Art and Community Involvement in the Regeneration of the Raploch, Scotland. *Urban Studies* 49 (14), 30633079.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le Partage du sensible*. Paris : La Fabrique.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Rousseau, Max. 2008. La Ville comme machine à mobilité : capitalisme, urbanisme et gouvernement des corps. *Métropoles* 3, 181-206.
- Ruby, Christian. 2001. *L'Art public. Un Art de Vivre La Ville*. Bruxelles : La Lettre volée.
- Schechner, Richard. 1965. Happenings. *The Tulane Drama Review* 10-2, 229-232.
- Sharp, Joanne, Venda Pollock et Ronan Paddison. 2005. Just art for a just city: Public art and social inclusion in urban regeneration. *Urban Studies* 42 (5), 1001-1023.
- Shelley, Mary. 1922 (1831). *Frankenstein ou le Prométhée modern*, traduit par Germain d'Hangest. [en ligne], [https://fr.wikisource.org/wiki/Frankenstein,_ou_le_Prométhée_moderne_\(trad._Germain_d'Hangest\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Frankenstein,_ou_le_Prométhée_moderne_(trad._Germain_d'Hangest)).
- Simay, Philippe. 2011. La sculpture controversée. Réflexions sur l'avenir d'un art public. *Rue Descartes* 71, 66-75.
- Soulé, Bastien. 2007. Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales. *Recherches Qualitatives* 27 (1), 127-140.
- Stavo-Debaugé, Joan. 2003. L'Indifférence du passant qui se meut, les ancrages du résidant qui s'émeut. In, Daniel Cefaï et Dominique Pasquier (dir.), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : PUF, 346-371.
- Spurr, David et Nicolas Ducimetière. 2016. *Frankenstein, créé des ténèbres*. Paris : Gallimard/Genève : Fondation Martin Bodmer.
- Tarde, Gabriel. 1999 (1895). *La Logique sociale*. Paris : Les empêcheurs de penser en rond.
- Urlberger, Andrea. 2008. L'Œuvre in situ : spécificité ou contexte ? *Nouvelle Revue d'esthétique* 1 (1), 15-19.

- Volvey, Anne. 2002. Fabrique d'espaces : trois installations de Christo et Jeanne-Claude. *Espaces Temps* 78 (1), 68-85.
- Volvey, Anne. 2008. Land Arts. Les Fabriques spatiales de l'art contemporain. *Travaux de l'Institut Géographique de Reims* 33-34 (129-130), 3-25.
- Warren, Saskia. 2012. Audiencing James Turrell's Skyspace: encounters between art and audience at Yorkshire Sculpture Park. *Cultural Geographies* 20 (1), 83-102.
- Zebracki, Martin. 2012. Engaging geographies of public art: indwellers, the 'Butt Plug Gnome' and their locale. *Social & Cultural Geography* 13 (7), 735-758.
- Zebracki, Martin. 2014. Public art as conversation piece: scaling art, public space and audience. *Belgeo*, [en ligne], <http://belgeo.revues.org/13381>.
- Zukin, Sharon. 1995. *The Cultures of Cities*. Cambridge, MA : Blackwell.
- Zask, Joëlle. 2013. *Outdoor Art: la sculpture et ses lieux*. Paris : La Découverte.