Journal of Alpine Research | Revue de géographie alpine

105-2 | 2017

La mise en art des espaces montagnards : acteurs, processus et transformations territoriales

Parcs à sculptures en Valais : vers une critique de l'économie de projet

Benoît Antille

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rga/3660>

DOI : 10.4000/rga.3660

ISSN : 1760-7426

Traduction(s) :

Landscape Sculpture Parks in the Valais: Towards a Critique of the Economy of Project Work - URL : <https://journals.openedition.org/rga/3730> [en]

Éditeur :

Association pour la diffusion de la recherche alpine, UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Référence électronique

Benoît Antille, « Parcs à sculptures en Valais : vers une critique de l'économie de projet », *Journal of Alpine Research | Revue de géographie alpine* [En ligne], 105-2 | 2017, mis en ligne le 20 juin 2017, consulté le 08 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rga/3660> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rga.3660>

Ce document a été généré automatiquement le 8 décembre 2022.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Parcs à sculptures en Valais : vers une critique de l'économie de projet

Benoît Antille

- ¹ Depuis une dizaine d'années, le Canton du Valais, dans les Alpes suisses, a vu se développer un véritable engouement pour des sculptures ou installations en lien avec le paysage, le modèle curatorial prédominant étant le parc à sculpture. Ce phénomène est emblématique d'une véritable mode qui s'est répandue dans de nombreuses régions rurales ou de montagne, où des projets similaires sont mis sur pied pour des mêmes raisons, qui sont souvent territoriales ou économiques. Commanditées pour répondre à des attentes spécifiques, ces œuvres et les parcs qu'elles constituent reflètent de nouvelles modalités de production artistique, identifiées comme une « économie de projet ». Or, comme je vais essayer de le démontrer à travers des exemples valaisans, cette économie peut conduire à des résultats problématiques.

Parcs à sculptures en Valais : une nouvelle mode reflétant un phénomène global

- ² Au cours de l'été 2012, la Fondation Air & Art annonça fièrement l'inauguration d'une « œuvre *in-situ* de l'Américain Michael Heizer dans les Alpes suisses ! » Intitulée *Tangential Circular Negative Line 1968-2012*, l'œuvre conçue par une figure majeure du Land Art était décrite dans le dossier de presse comme la première « œuvre pérenne de cette envergure en dehors des USA. » Installée dans la région de Verbier, une station de ski de renommée internationale, cette sculpture monumentale dialogue avec le paysage environnant et un barrage hydroélectrique imposant, le barrage de Mauvosin. Elle se compose de trois cercles tangents en acier Corten : un cercle large de 22,9 mètres de diamètre et deux plus petits de 11,4 mètres de diamètre (fig. 1).

Fig. 1. Inauguration de *Tangential Circular Negative Line* 1968-2012, le 18 août 2012

© Robert Hofer

- 3 Comme les dates mentionnées dans le titre le suggèrent, *Tangential Circular Negative Line* 1968-2012 fait référence à des expérimentations éphémères qu'Heizer a réalisées dans le désert, au cours des premières années de sa carrière, telles que *Circular Surface Drawing* (1968) ou *Circular Surface Planar Displacement Drawing* (1970) qui a inspiré le design de la sculpture qui nous intéresse. Sur le plan conceptuel cependant – considérant le fait que celle-ci est réalisée en acier, pérenne et installée sur un site qui pourrait être assimilé à un espace public – cette œuvre devrait plutôt être rapprochée de projets d'art public conçus par l'artiste, comme *Isolated Mass/Circumflex #2* (1972), qui fait partie de la Menil Collection, à Houston, Texas.
- 4 Inaugurée « en fanfare », comme un véritable monument, *Tangential Circular Negative Line* devint rapidement une curiosité, soulevant l'intérêt du public local, des touristes et du monde de l'art. C'est d'ailleurs le moins que l'on puisse attendre d'une sculpture qui coûta près d'un demi-million de francs suisses et nécessita un convoi spécial pour amener les 26 tonnes d'acier sur le site. Ce tour de force à l'échelle de la région est cependant le premier chapitre d'un projet à plus grande échelle, décrit par Air & Art comme « un programme d'art contemporain exceptionnel » reposant sur la commande de treize œuvres *site-specific* permanentes, pour les treize districts du Valais, sur les prochaines décennies, transformant, de facto, le canton en gigantesque parc à sculptures.¹
- 5 Air & Art n'est pas un exemple isolé. Au cours des dernières années, près d'une dizaine de fondations, d'associations et institutions actives dans la région ont eu recours au modèle du parc à sculptures au sens large, incluant installations et œuvres multimédias (fig. 2). Si beaucoup de projets réalisés sont d'ampleur régionale, d'autres supportent la comparaison avec des projets d'envergure internationale.

Fig. 2. Exemples de parcs à sculpture et projets *site-specific* en Valais

1) FESTIVAL EAU FIL DE L'ART À MORGINS, 2) PARC À SCULPTURE DU JARDIN BOTANIQUE FLORE-ALPE À CHAMPEX, 3) PARC À SCULPTURE DE LA FONDATION VERBIER 3-D, 4) *TANGENTIAL CIRCULAR NEGATIVE LINE 1968-2012* DE MICHAEL HEIZER, 5) INSTALLATIONS *SITE-SPECIFIC* DE L'ASSOCIATION R&ART, DANS LE VILLAGE DE VERCORIN, 6) *BEYOND THE TIMBERLINE*, UN PROJET DE L'ECAV À BELALP, EN 2012, 7) FESTIVAL LANDART AU LANDSCHAFTSPARK DE BINNTAL.

- 6 Avec la Fondation Air & Art, le Verbier-3D Sculpture Parc est un des rares exemples de cette ampleur en Valais. Géré par une fondation se présentant comme « une organisation à but non lucratif, dédiée à la création de sculptures monumentales, destinées à promouvoir l'art, l'éducation et la culture auprès d'un public international », ce projet consiste en un parc à sculptures de montagne et une résidence sur invitation, basée au cœur de la station touristique. Entre 2011 et 2013, de nouvelles pièces ont été commanditées chaque été, mais le rythme est maintenant biennal.
- 7 De tels projets ne sont pas seulement populaires en Valais. Ces parcs reflètent un phénomène global, spécialement développé dans des régions rurales d'Europe de l'Ouest, où un nombre croissant d'initiatives similaires ont été lancées depuis les années 1970. Pour mieux comprendre ce phénomène, l'École cantonale d'art du Valais a entrepris une recherche dont les conclusions sont synthétisées ici. Intitulée *Ars Contemporaneus Alpinus - Approche critique des pratiques site-specific dans l'environnement naturel* (ACA), cette recherche avait notamment pour buts de contextualiser les projets réalisés en Valais et de les accompagner d'un discours critique.²

Comment expliquer la popularité des parcs à sculptures ?

- 8 L'art dans la sphère publique est un secteur particulier du domaine artistique qui a produit de nombreux projets contestés ou contestables. Les parcs à sculptures valaisans pourraient s'ajouter à une liste déjà longue de réalisations problématiques, au registre

des exemples alpestres. Il n'aurait alors pas été nécessaire d'y consacrer un projet de recherche. La motivation d'ACA n'était cependant pas de se focaliser sur les projets ou les œuvres, mais plutôt sur les dynamiques qui contribuent à leur production et les légitiment. Trois paramètres principaux ont été identifiés pour comprendre la popularité des parcs à sculptures dans les régions rurales d'Europe de l'Ouest.

- 9 1) Le premier de ces paramètres tient dans des changements territoriaux que l'on peut décrire comme un processus d'urbanisation et de tertiarisation. Étudié dès son apparition par le philosophe et sociologue français Henri Lefebvre, ce processus qui commence dans les années 1940, a profondément affecté le territoire rural sur le plan économique, social et culturel. Trois décennies après la publication du recueil *Du rural à l'urbain* (Lefebvre, 1970), nombre de rapports gouvernementaux ont entériné les changements que Lefebvre commençait à observer. Mais tandis que le sociologue marxiste dénonçait les effets aliénants du processus d'urbanisation et la fragmentation de l'espace allant de pair, ces rapports y voient une évolution positive. Selon eux, « le monde rural n'est plus synonyme de monde agricole : villes et campagnes s'articulent, elles sont de plus en plus complémentaires et entremêlées. »
- 10 L'urbanisation du territoire rural n'a pas seulement changé son identité mais aussi sa fonction. Traditionnellement destiné à l'agriculture et l'exploitation de ressources naturelles, ce territoire est maintenant utilisé à des fins résidentielles, touristiques, récréatives et environnementales : dans un monde globalisé en recherche de repères identitaires, il est perçu comme un refuge où la nature et les traditions sont préservées ; dans une Europe où le tourisme représente un secteur clef de l'économie, il est devenu une destination et un *brand* ; à une époque où le modèle urbain est remis en cause, les citadins le perçoivent comme une alternative, ils recherchent qualité de vie qu'il peut offrir. En raison de tous ces enjeux, l'avenir du monde rural est de plus en plus planifié par des politiques territoriales régionales, nationales ou européennes, mises en œuvre pour le rendre plus compétitif au regard de ses nouvelles fonctions.
- 11 2) À l'image du territoire rural, le secteur culturel a subi d'importants changements lui aussi, portant sur la fonction que tient la culture dans la société contemporaine. Dans la foulée du post-Fordisme, un nouveau paradigme connu sous le nom d'« économie créative » s'est en effet développé dans les années 1980, qui entrevoit la culture comme un moyen efficace de répondre à des attentes économiques ou territoriales.
- 12 Disséminés par des personnalités médiatiques comme le consultant britannique Charles Landry ou le géographe Richard Florida, de nouvelles approches connues sous le nom d'*industrie créative*, d'*économie culturelle* ou d'*économie créative* (qui tendent à démontrer que la créativité en général et la culture en particulier sont des facteurs de développement économique et de diversification) ont fait leur chemin dans les cercles politiques, de manière à être perçus comme « une puissante force de transformation dans le monde actuel ainsi qu'un des secteurs de l'économie mondiale les plus dynamiques ». ³ Dans cet esprit, les villes et les régions rurales envisagent la culture comme un moyen de *booster* leur attractivité et leur compétitivité.
- 13 De telles idées ont eu un impact décisif sur le monde de l'art, en fournissant un cadre idéologique à de nouvelles politiques culturelles. Pris en Grande-Bretagne dès les années 1990 par le gouvernement de Tony Blair et progressivement dans les autres pays européens, ce tournant managérial des politiques culturelles explique pourquoi tant de projets artistiques bénéficiant de soutiens publics sont maintenant lancés dans des régions périphériques confrontées à des changements structuraux.

- 14 La Suisse étant organisée sur un modèle fédéral, la question des politiques culturelles ne s'y joue pas tant au niveau national que cantonal. Or, depuis quelques années, le Service de la Culture du Canton du Valais a justement commencé à s'aligner sur un modèle de politique culturelle plus managérial (toute mesure gardée), inspiré des concepts de l'économie créative. D'une manière ou d'une autre, une telle orientation encourage le développement de projets recourant à des arguments touristiques ou communicationnels.
- 15 3) Quand l'idée que la culture puisse être perçue comme un facteur de croissance commença à gagner les cercles politiques, le monde de l'art s'est montré parfaitement prêt à tenir son rôle. Aujourd'hui, comme de n'importe quel autre *créatif*, on n'attend plus exclusivement d'un artiste qu'il produise une œuvre mais de plus en plus un projet, commissionné en fonction d'attentes spécifiques. En phase avec le développement de l'économie de service, cette tendance marque le grand retour de la commande artistique.
- 16 Un des « services » dont les artistes peuvent se prévaloir est leur capacité à travailler à partir d'un site. C'est-à-dire de réaliser des projets sur mesure pour un contexte donné. Les pratiques *site-specific* représentent une solution idéale pour des régions périphériques désirant renforcer leur visibilité, constituer de plus larges publics ou diversifier leur offre touristique. Si les communautés locales sont particulièrement réceptives à ce type de projet parce qu'ils mettent en scène leur territoire, le large public et les touristes, de leur côté, les apprécient pour leur aspect souvent spectaculaire et unique. À un degré plus profond, les pratiques *site-specific* permettent aussi d'amener un supplément d'« authenticité » ou d'« originalité » à des localités que la globalisation rend de plus en plus homogènes (Kwon, 2004, pp. 53-54). À l'image de l'*Angel of North* [Ange du Nord], d'Antony Gormley (Gateshead, Angleterre), « une sculpture monumentale qui symbolise le caractère et la force de la région et fait la fierté des locaux », de tels projets permettent de *brander* une région en la pourvoyant d'un marqueur culturel. D'un point de vue purement pratique, enfin, les approches *site-specific* représentent un élément clef de la mobilité contemporaine qui permet aux artistes de voyager léger en produisant sur place.
- 17 De tels aspects expliquent pourquoi ces approches sont si appréciées des commanditaires, des politiciens, des responsables culturels et des communautés locales. Il n'est donc pas étonnant qu'ils bénéficient largement de soutiens publics tels que le Fonds Culture et Tourisme, créé par l'État du Valais en 2000 dans le but « de soutenir la réalisation de projets de qualité professionnelle qui, dans les domaines artistique et culturel, contribuent au développement touristique du Valais ».
- 18 En résumé, si les changements relatifs au territoire expliquent l'émergence d'une demande pour des projets d'art contemporain dans des régions rurales, les politiques culturelles informées par les concepts de l'économie créative fournissent leur cadre aux projets réalisés. Quant à l'économie de projet et aux pratiques *site-specific*, ce sont les modalités de travail qui permettent aux artistes et aux curateurs de répondre au mieux aux attentes des commanditaires.
- 19 De telles dynamiques sont emblématiques du développement d'un *management par projet* qui, selon les sociologues français Luc Boltanski et Ève Chiapello (Boltanski et Chiapello, 1999) caractérisent le post-Fordisme. Prédominant aujourd'hui, le management par projet permet à différents secteurs (politique, économique, culturel, etc.) de fédérer leurs intérêts et travailler en fonction d'objectifs partagés. C'est

pourquoi le « projet » est devenu un instrument privilégié de la gouvernance contemporaine. Or, comme je vais m'attacher à le démontrer à travers l'exemple des parcs à sculptures en Valais, la logique du management par projet, identifiée comme une économie de projet dans le domaine des arts visuels (De Vrièse, Martin, Melin, Moureau, et Sagot-Duvaurox, 2011), pourrait bien conduire à la production de résultats problématiques.

Analyse critique des parcs à sculptures en Valais

- 20 Ouvertement ou non, la décision de prendre l'environnement naturel comme contexte pour des sculptures ou installations monumentales suggère qu'une certaine idée de « Land Art » sert de modèle aux projets développés en Valais. Au regard de l'histoire des pratiques *site-specific* cependant, une telle filiation est anachronique. Après des œuvres comme *Double Negative* (Michael Heizer, 1969) ou *Spiral Jetty* (Robert Smithson, 1970), nombre d'artistes, de critiques et de curateurs ont en effet remis en question cette approche en plaidant pour d'autres formes d'engagement avec la nature, l'espace ou des communautés (voir par exemple : Lucy R. Lippard, 2014 ; Grant Kester, 2005 ; James Meyer, 2000 ; Paul O'Neill and Claire Doherty, 2011). Plutôt que d'ordre sculptural et monumental, ces nouvelles approches peuvent être participatives, engagées socialement ou basées sur des recherches. Elles questionnent des problématiques sociales, politiques, culturelles ou écologiques. Ne tenant aucun compte de cette évolution, l'économie créative légitime cependant des projets se réclamant du Land Art parce qu'ils restent attractifs aux yeux du grand public et qu'ils permettent de *brander* une région. Ce problème ontologique n'est que le premier d'une série de faiblesses conceptuelles et de contradictions présentées dans les prochains paragraphes.
- 21 La sélection du site est un paramètre clef des pratiques *site-specific*. Mais lorsqu'ils sont commandités pour réaliser une pièce, les artistes ne sont souvent plus maîtres de cette décision. Les commanditaires peuvent imposer le site. Dans le cas de R&Art, la sélection relève d'un parti pris curatorial : des éléments typiques du territoire valaisan, comme un barrage ou des vignobles, ont été choisis comme symboles de cette région. Ironiquement, cependant, ce choix ne fait que dupliquer les représentations touristiques du canton. Plus fréquemment, les organisateurs mettent sur pied des projets pour la région où ils vivent et travaillent. Ce qui peut amener à des situations comme à Verbier, où la Fondation 3D a passé un accord avec une compagnie de télécabines pour utiliser une route reliant deux installations comme site pour un parc à sculptures (fig. 3). Dans ce cas, la sélection s'avère pragmatique : la route est facile d'accès et les sculptures apportent aux pistes de ski un supplément d'attractivité.

Fig. 3. Kiki Thompson, *Samsara*, 2012

Installation le long du parcours sur les pistes de ski, Fondation 3D, Verbier.

© Benoît Antille

- 22 Considérés par Robert Smithson (Smithson, 1972) comme des « paysages finis pour un art fini », les parcs s'avèrent de toute façon problématiques d'un point de vue typologique. Par définition, un parc est un territoire auquel est attribué une fonction particulière (industrielle, commerciale ou résidentielle, par exemple).⁴ Étant donné les conditions de visite des parcs à sculptures intégrés au paysage (suivant le principe de « l'art en balade », les spectateurs peuvent les parcourir aussi bien à pied qu'à vélo, allant d'une œuvre à l'autre en s'aidant d'une carte), leur fonction est clairement récréative. À mi-chemin entre le parc à sculpture urbain et le parc d'attraction, le parc à sculptures participe ainsi activement à la production d'un territoire en passe d'être gentrifié, muséifié ou disneylandisé.
- 23 Reposant souvent sur des financements publics et situé sur des espaces publics, les projets réalisés dans ce contexte dépendent de politiques publiques : ils doivent être accessibles et inclusifs. A cet égard, les organisateurs font de leur mieux pour montrer comment leur parc contribue à démocratiser l'art contemporain. Selon le site internet de la Fondation 3D (qui est exclusivement en anglais !), chaque année plus d'un million de skieurs et de marcheurs auraient accès au parc librement. Un tel argument peut s'avérer convaincant auprès des soutiens financiers, mais il soulève des problèmes d'ordre qualitatif : d'une part, on peut se demander si la majorité des touristes et résidents temporaires de Verbier, une station considérée par la plateforme *syswitzerland.com* comme la plus cosmopolite du Valais, n'appartient pas à une classe de privilégiés ayant de toute façon un accès facilité à la culture et, d'autre part, si les différents types d'usagers cohabitant sur le site (comme les skieurs, les cyclistes ou les marcheurs), constituent réellement un public ?
- 24 Dans le même ordre d'idées, la manière qu'ont certains organisateurs de communiquer sur l'expérience esthétique que proposent leurs parcs peut être tout aussi ambiguë.

Mettant l'accent sur la relation entre les œuvres et le paysage environnant, Paul Goodwin (curateur pour la Fondation 3D) explique que le pouvoir de l'art réside dans sa capacité « à exprimer des émotions ou valeurs humaines comme la beauté ou la vérité ». Selon lui, « sur la montagne, face à de sublimes points de vue, le spectateur peut découvrir les œuvres dans des conditions uniques, loin des musées, en confrontation directe avec la vérité de la nature ». Cette terminologie permet subtilement de combiner la tradition romantique du Sublime propre à l'histoire du paysage à une approche de l'œuvre typique de l'art moderne. Tous deux décrits en termes grandiloquents, le paysage et l'œuvre feraient partie de la même expérience esthétique, la vérité de la nature faisant écho à la vérité de l'œuvre. En termes de communication, cet argument est très habile. Contournant les attaques récurrentes formulées à l'encontre d'un art contemporain jugé trop élitiste, conceptuel et critique par le grand public, un tel discours replace la compréhension de l'œuvre à un niveau formel : l'œuvre étant « vendue » comme l'expression de la vérité intérieure de l'artiste. Mais un tel discours peut s'avérer trompeur voire démagogique lorsque les œuvres en question (comme les œuvres présentées plus bas) fonctionnent justement sur un plan conceptuel ou critique.

- 25 Considérons maintenant les œuvres de plus près. La politique d'Air & Art est de pourvoir le canton d'une collection d'œuvres monumentales réalisées par des artistes de renom. Une telle ambition, digne d'un grand mécène, vise à inscrire le Valais dans la filiation du Land Art historique. Mais que reste-t-il de cet héritage si l'on considère que *Tangential Negative Line* a été installée sur un territoire destiné au tourisme, à côté d'un hôtel et d'un parking, sur une surface aplanie artificiellement et recouverte de gravier, créant une véritable place publique au cœur de la montagne (fig. 4) ? Dans ces conditions, on ne devrait pas être surpris de voir Michael Heizer lui-même émettre des doutes quant à la pertinence du projet. Selon William L. Fox, directeur du *Center for Art & Environment* (Fox, 2015), Heizer ne comprendrait pas « pourquoi les Suisses ont voulu mettre de l'art dans des montagnes, qui sont déjà spectaculaires, ou à côté d'un barrage, comme si c'était une idée après coup. » Quoi qu'il en soit, une telle commande représente un intérêt financier pour Heizer qui est en constante recherche de fonds pour le projet *City*, initié en 1972 dans le désert du Nevada.

Fig. 4. Vue aérienne de *Tangential Circular Negative Line*, à côté de l'hôtel Mauvoisin et du parking

© Robert Hofer

- 26 Le parc à sculptures de la Fondation 3D ne peut pas encore se prévaloir de telles célébrités. La plupart des pièces ont été réalisées par des artistes en milieu de carrière, comme le collectif *Bureau A* (CH), qui a conçu *Antoine*, un faux rocher abritant un logement se survie (fig. 5) et Tarik Hayward (CH) qui a réalisé une sculpture monumentale constituée de sacs de ciments empilés, destinée à évoluer formellement avec les conditions météorologiques (fig. 6). De prime abord, on pourrait considérer ces deux œuvres comme formellement et conceptuellement réussies. Dans les deux cas, les artistes ont su aborder le contexte avec esprit et humour. Mais le résultat reste banal pour toute personne connaissant l'histoire du lieu et de ses représentations. Beaucoup d'artistes ont en effet traité de la thématique des infrastructures militaires camouflées en éléments naturels⁵ ou de la bétonisation des Alpes allant de pair avec le développement de l'énergie hydroélectrique et du tourisme. *Antoine* and *Unity Temple* ne représentent que des variations additionnelles sur le même thème, n'amenant rien à la compréhension du contexte et contribuant à la production et à la diffusion, encore et toujours, des mêmes représentations.

Fig. 5. Bureau A, Antoine, 2014

© Benoît Antille

Fig. 6. Tarik Hayward, *Unity Temple*, 2014

© Benoît Antille

- 27 La même année, l'artiste Andrea Hasler (CH) créa deux installations bien plus problématiques. *Avant/Après* consiste en un tapis rouge de 30 mètres de long, posé sur flanc de montagne et conduisant à une barrière de corde VIP agrémentée d'un boyau de « chair » réalisé en résine (fig. 7). Quant à *Perishable Goods*, il s'agit d'une palette portant

un gros bloc de « chairs » compressées et retenues par une chaîne dorée (fig. 8). Décrivant cette œuvre-ci, l'artiste explique :

L'idée était de prendre en compte le nombre de touristes venant à Verbier durant l'hiver ainsi que le type de touristes. C'est de la chair de luxe compressée, sur palette, enchaînée avec le type de chaîne dorée que l'on voit sur les produits de luxe. Ça vient d'être largué sur la montagne depuis les airs, comme les touristes chaque année. Et ça fait aussi référence aux largages de nourriture sur les zones d'urgence... mais ici évidemment, c'est juste de la viande de touristes de luxe.⁶

Fig. 7. Andrea Hasler, *Avant/Après*, 2014

© Benoît Antille

Fig. 8. Andrea Hasler, *Perishable Goods*, 2014

© Benoît Antille

- 28 Censées porter un regard critique sur le tourisme de luxe, ces deux œuvres comportent de profondes contradictions. Selon l'artiste, *Perishable Goods* créerait une dichotomie entre la réalité des désastres humanitaires d'un côté et l'industrie du luxe de l'autre. Simpliste et inapproprié, ce positionnement devient même autocritique, si l'on considère que l'art contemporain est justement un attribut des *happy-few* que dénonce l'artiste.
- 29 Réalisée avec des matériaux fragiles disposés sur l'herbe, comme s'il s'agissait d'un *white cube*, *Avant/Après* est destiné se décomposer très vite sous l'effet conjoint des conditions naturelles et des promeneurs. Et bientôt, cette œuvre ressemblera à un amoncellement de débris abandonnés par des touristes négligents. Il se pourrait donc bien que cette installation contredise une des ambitions de la Fondation 3D, de commander des sculptures faisant preuve d'une « conscience environnementale ».
- 30 De tels paradoxes sont emblématiques d'un mésusage des pratiques *site-specific* souvent visible dans des logiques de commande. Les pièces de Halser démontrent qu'une pratique de galerie ne peut pas être « parachutée » sur la montagne. Chaque contexte demande, dans sa spécificité, une approche artistique et des outils critiques adaptés. De ce point de vue, de telles interventions montrent les tensions et malentendus qui peuvent advenir lorsqu'une culture urbaine se greffe maladroitement sur un contexte rural et lorsque la critique fait preuve de frivolité voire d'hyprocrisie.
- 31 Les contradictions et faiblesses conceptuelles présentées ici soulignent le gouffre qui sépare les années 1960-70 – quand un groupe d'artistes étendit le champ de la sculpture et chercha à dépasser le paradigme du modernisme ainsi que la marchandisation de l'objet d'art en expérimentant avec des approches *site-specific* – et notre époque, qui a vu ces mêmes pratiques devenir un service, une stratégie de communication ou un outil politique. Ma position cependant n'est pas de désigner les artistes, curateurs et organisateurs comme individuellement responsables de ces problèmes de contenu,

mais les dynamiques de l'économie de projet elle-même, en tant que système de production problématique. Dans le même ordre d'idées, le but de cet essai n'est pas de prendre des projets comme Verbier-3D ou Air & Art pour cibles, mais comme illustrations de ce phénomène global qui touche la campagne aussi bien que les métropoles, l'espace public aussi bien que les institutions.

Des dynamiques problématiques au cœur de l'économie de projet

- 32 Questionnée dès les années 1990 par l'artiste américaine Andrea Fraser et le critique allemand Helmut Draxler, l'économie de projet comporte de nombreux problèmes d'ordre structureaux :
- 33 Dans un tel cadre, le « produit » final, c'est-à-dire l'œuvre, peut être envisagé comme le résultat d'un processus collaboratif impliquant un réseau d'acteurs – artistes, curateurs, commanditaires, délégués culturels, responsables de communication, médiateurs, politiciens, communautés locales, etc. – dont les critères et les attentes peuvent être antagonistes. Cette chaîne de décision ne fait pas que remettre en question la capacité des artistes à maintenir la consistance de leur projet, pour ne pas dire leur auctorialité (Boutinet, 2010, p. 83), elle explique aussi la présence de systèmes de valeurs qui peuvent s'avérer antagonistes. Ceci explique pourquoi tant de projets artistiques peuvent être financés et légitimés quand bien même leurs enjeux ne seraient pas a priori d'ordre artistique.
- 34 Directement liée à l'économie de service, l'économie de projet impose des conditions de travail spécifiques : les artistes sont devenus des travailleurs nomades et flexibles connectés à un réseau international. Si, d'un côté, cette économie débouche sur un nombre croissant d'opportunités de travail (il suffit, pour s'en rendre compte, de regarder le nombre d'appels à projet diffusés chaque jour sur Internet), d'un autre côté, artistes et curateurs doivent créer des conditions favorables d'auto-emploi : plus ils réalisent des projets, plus ils sont visibles et légitimés par le réseau. Mais pour trouver des financements à leurs projets, ils doivent d'abord obtenir le consentement des commanditaires ou des soutiens financiers à travers une argumentation convaincante (Groys, 2002). De telles dynamiques pourraient bien encourager des solutions de compromis, une attitude calculatrice voire, dans certains cas, une forme d'opportunisme.
- 35 Comme la terminologie de l'économie de projet le suggère, le travail des artistes et des curateurs devient de plus en plus bureaucratique et encadré. En effet, ils doivent consacrer une partie importante de leur temps de travail à des processus de candidature qui peuvent s'avérer contraignants. Avant de pouvoir être réalisé, leur projet doit d'abord être approuvé, ce qui peut nécessiter de le reformuler. Durant le processus de réalisation, les commanditaires peuvent encore le recadrer... Un tel tournant managérial n'affecte pas seulement les conditions de travail, il influe aussi sur la production culturelle elle-même. Selon les sociologues américains Paul J. DiMaggio et Walter W. Powell, en effet, la structuration à outrance et la professionnalisation de champs comme la culture crée un contexte au sein duquel les efforts individuels pour maîtriser rationnellement l'incertitude et les contraintes débouchent sur une homogénéisation des structures et des résultats (DiMaggio et Powell, 1983). C'est la

raison pour laquelle tant de projets peuvent sembler, au final, uniformes et interchangeables.

- 36 L'économie de projet impose aussi des calendriers et des deadlines qui ne sont pas forcément adaptés à la temporalité d'un projet artistique. Les artistes et les curateurs habitués à répondre à des appels à projet ne disposent pas forcément du temps dont ils auraient besoin pour entreprendre la recherche nécessaire au développement de projets pertinents. Une fois sur le terrain, ils n'ont parfois que quelques semaines ou mois pour réaliser leur projet. Cette pression pour créer rapidement et constamment pourrait bien favoriser le développement de « méthodologies », « protocoles » ou « recettes » artistiques débouchant sur la production d'œuvres secondaires d'artistes reconnus, d'œuvres conceptuellement faibles d'artistes alignant les commandes ou d'œuvres peu intéressantes d'artistes régionaux.
- 37 En termes de finalité, enfin, l'économie de projet entre souvent dans la catégorie du *problem-solving* : les projets artistiques sont commandités et financés pour apporter des solutions (à court terme) et des résultats quantifiables en fonction d'objectifs préétablis (notamment économiques et touristiques, comme cela a été dit précédemment). Une telle logique déterministe contredit fondamentalement l'idée de création ou d'expérimentation artistique qui résiste à la quantification et à la planification et présuppose une prise de risque, le doute, voire l'échec.

Conclusion : vers une critique de l'économie de projet

- 38 Cette analyse des parcs à sculptures valaisans peut se conclure de deux manières. En termes socio-économiques, ce phénomène est emblématique des changements qui touchent les régions de montagne. Développés par des personnalités comme le designer Jean-Maurice Varone ou l'artiste Kiki Thompson, qui décidèrent de s'installer dans la montagne après avoir vécu et travaillé durant des années dans des grandes villes, des projets comme Air & Art et Verbier-3D illustrent les dynamiques en jeu avec l'exode urbain actuel.
- 39 Si, d'un côté, le Canton encourage le développement de projets artistiques contribuant à l'économie du tourisme, de l'autre, les organisateurs recourent stratégiquement à des arguments liés au tourisme pour obtenir des fonds. Cette situation qui profite à tout le monde permet de construire des carrières ou de réaliser des projets tout en générant une plus-value pour un territoire donné. Décrivant de telles dynamiques, le spécialiste en gentrification et urbanisation alpine Manfred Perlik explique que les régions doivent trouver des possibilités et des stratégies pour attacher les nouveaux résidents à la région de leur choix et les motiver à mettre en œuvre leurs compétences et activer leurs réseaux, au bénéfice de leur territoire d'accueil. Ces stratégies vont de pair avec des politiques régionales basées sur l'idée de « régions innovantes ». En termes de recommandations, elles soutiennent la subsidiarité et la délégation comme modes d'action et sont orientées vers le marché (Perlik, 2011).
- 40 Cependant la même analyse mène aussi vers une critique de l'économie de projet. Environ trente ans après la recherche critique de Fraser et Draxler, cet essai veut montrer que les dynamiques managériales qu'ils avaient identifiées dans le cadre institutionnel dans les années 1990 se sont développées de manière à devenir prédominantes aujourd'hui. Illustrant les positions de chercheurs comme le philosophe canadien Alain Deneault (*La Médiocratie*, 2015) ou le sociologue belge Pascal Gielen

(*Creativity and other Fundamentalisms*, 2013), qui tiennent tous deux les modes de production actuels pour responsables d'un formidable nivellement par le bas dans le domaine politique, social ou culturel, cet essai propose un lien de cause à effet entre la logique du management par projet et la création et la légitimation de « produits » culturels problématiques ou faibles au regard des enjeux de l'art contemporain. Au final, un tel constat pousse à réexaminer et à réévaluer des notions comme l'*auctorialité* ou l'*autonomie* qui ont si souvent été remises en question par ce même art contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

- Boltanski L., Chiapello E., 1999.– *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris. Gallimard.
- Boutinet J.-P., 2010.– *Grammaire des conduites à projet*. Paris. PUF.
- Deneault A., 2015.– *La Médiocratie*. Lux.
- De Vrièse M., Martin B., Melin C., Moureau N., Sagot-Duvaurox D., 2012.– *Diffusion et valorisation de l'art actuel en région, une étude des agglomérations du Havre, de Lyon, de Montpellier, Nantes et Rouen*. <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2016/Diffusion-et-valorisation-de-l-art-actuel-en-region-CE-2011-1>
- DiMaggio P. J., Powell W. W., 1983.– "The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields". In *American Sociological Review*, vol. 48, No. 2 (Apr., 1983), p. 147-160.
- Fox W. L., 2016.– "Curating the Alps," 2015. In *Traces* no.1, ed. Ecole cantonale d'art du Valais.
- Fraser A., Draxler H., 1994-97.– *Services: The Conditions and Relations of Service Provision in Contemporary Project Oriented Artistic Practice*.
- Gielen P., 2013.– *Creativity and other Fundamentalisms*. Mondrian Fund.
- Groys B., 2002.– *The Loneliness of the Project*. Antwerp: MuHKA.
- Kwon M., 2004.– *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. MIT Press. P. 53-54.
- Kester G., 2005.– *Ground Works, Environmental Collaboration in Contemporary Art*. Pittsburg. Carnegie Mellon University.
- Lefebvre H., 1970.– *Du rural à l'urbain*. Paris. Anthropos.
- Lippard L. R., 2014.– *Undermining, A Wilde Ride through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*. New York, London. The New Press.
- Meyer J., 2000.– "The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity". In Erika Sudenburg ed., *Space, Site, Intervention – Situating Installation Art*. Minneapolis, London. University of Minnesota Press.

O'Neill P., Doherty C., 2011.– *Locating the Producers, Durational Approach to Public Art*. Valiz, Amsterdam. Antennae.

Perlik M., 2011.– “Metropolises and Parks – Uneven spatial development in mountainous regions. How to renew the regional actor's loyalty with the territory?”. 2nd International Workshop on Lifestyle Migration and Residential Tourism Madrid. March 23-25, 2011.

Scott A. J., 2004.– “Cultural-Products Industries and Urban Economic Development Prospects for Growth and Market Contestation in Global Context”. In *Urban Affairs Review*, March 2004, vol. 39, no. 4. P. 461-490. See: <http://uar.sagepub.com/content/39/4/461.abstract>, p. 3.

Smithson R., 1996.– “Cultural Confinement,” 1972, in Jack Flam ed., Robert Smithson: *The Collected Writings*. Berkeley Los Angeles, London. University of California Press.

Quelle France rurale pour 2020 ? – Contribution à une nouvelle politique de développement durable, realized by the Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (DATAR) in 2003. See : <http://www.datar.gouv.fr/sites/default/files/datar/datarfranceruralebd.pdf>

Non-urbain, campagne ou périphérie – où se trouve l'espace rural aujourd'hui ? – Analyse du développement de l'urbanisation et de l'économie en Suisse, realized by the Federal Office for Spatial Development. See : <http://www.news.admin.ch/NSBSubscriber/message/attachments/618.pdf>

Go Tell It on the Mountain – Towards a New Monumentalism, Verbier 3-D Foundation ed., Paris : Escourbiac, 2012, p. 14.

Creative Economy Report 2013 Special Edition : <http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013.pdf>, pp. 9-15.

The Angel of the North, Public Art Team, Gateshead Council, July 2006, <https://translate.google.fr/translate?hl=fr&sl=en&u=https://www.gateshead.gov.uk/DocumentLibrary/Leisure/Angel/Angel%2520Pack%2520small.doc&prev=search>, pp. 10-14.

NOTES

1. Une des plus fameuses figures du Land Art britannique, Andy Goldsworthy, a été approchée par la fondation pour réaliser la prochaine sculpture.
2. Réalisé entre 2013 et 2015, ce projet recouvre des voyages de recherche, un séminaire, un film, 16 interviews, un essai ainsi qu'une collaboration avec 4 artistes. Méthodologiquement, ACA s'est basé sur des *case studies* (en France, en Angleterre, aux USA, au Maroc et en Suisse), des interviews, l'analyse de sources primaires (rapports gouvernementaux, appels à projets, documents stratégiques, etc.), et une approche interdisciplinaire (incluant des approches comme la Critique institutionnelle de l'art, les *Cultural Policy Studies*, l'histoire de l'art et la critique d'art). Voir : <http://www.ecav.ch/fr/projets/projets-de-recherche/ars-contemporaneus-alpinus-304>
3. Voir : <http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013.pdf>, pp.9-15.
4. Voir : <http://www.merriam-webster.com/dictionary/park>
5. Comme les photographes Leo Fabrizio ou Christian Schwager.
6. Interviewée par ACA en 2014.

RÉSUMÉS

Depuis une décennie, le canton du Valais, dans les Alpes suisses, a vu se développer un engouement pour des projets d'art contemporain *site-specific*, le modèle curatorial prédominant étant le parc à sculpture. La décision de prendre l'environnement naturel comme contexte pour des sculptures ou installations monumentales laisse penser qu'une certaine idée du Land Art a servi d'inspiration pour les projets réalisés en Valais, ce modèle étant perçu comme un moyen de mettre sur pied des produits culturels sur mesure pour des régions rurales ou de montagne en pleine restructuration. Pour comprendre ce phénomène touchant de nombreuses régions similaires, l'École cantonale d'art du Valais a réalisé un projet de recherche, dont les conclusions sont synthétisées ici. Les principaux enjeux de cette recherche étaient d'identifier les conditions qui expliquent le nombre croissant de projets d'art contemporain liés à des politiques de développement territorial d'un côté, et de proposer une analyse critique basée sur les projets réalisés en Valais, de l'autre. En ce qui concerne les conditions, trois principaux facteurs ont été identifiés : un phénomène d'urbanisation du monde rural, le développement de politique culturelles managériales alignées sur les principes de l'économie créative et l'apparition d'une *économie de projet* dans le monde de l'art. In fine, l'analyse des exemples valaisans permet de faire un lien de causalité entre l'économie de projet et la production et la légitimation de projets artistiques problématiques.

Over the past decade, the canton of Valais in the Swiss Alps has witnessed a true craze for site-specific sculptures or installations linked to the landscape. The predominant curatorial model has been the landscape sculpture park. The decision to choose the natural environment as the context for monumental sculptures or installations suggests that a certain idea of "land art" serves as a model for the projects developed in the Valais. This model is seen as a way to develop cultural content in response to the structural changes affecting the rural and mountainous regions. The *École Cantonale d'Art du Valais* undertook a research project to gain a better understanding of this phenomenon. The project's conclusions are summarised here. The main goals of this research were to identify the conditions that explain the rising number of art projects in response to territorial issues and to propose a critical analysis based on case studies from the Valais. Three main conditions were identified: an urbanisation process at play in the countryside, the development of managerial cultural policies in line with the concepts of the creative economy and the development of an economy of project work in the art world. In short, the analysis of the case studies from the Valais suggests a link between this economy of project work and the creation and legitimisation of low-stakes cultural "products."

INDEX

Mots-clés : parc à sculpture, Valais (Suisse), pratiques site-specific, land art, développement territorial, économie de projet, économie créative

Keywords : Landscape sculpture parks, Valais (Switzerland), site-specific practices, land art, territorial development, economy of project work, creative economy

AUTEUR

BENOÎT ANTILLE

École cantonale d'art du Valais, benoitantille@yahoo.fr