LES ARTS À LA CONQUÊTE DE L'ESPACE PUBLIC :

Singapour entre créativité et pilotage idéologique

Denis Bocquet
Enseignant ENSAS
Laboratoire AMUP

Teacher at ENSAS
AMUP Laboratory

COL—
LOQUE

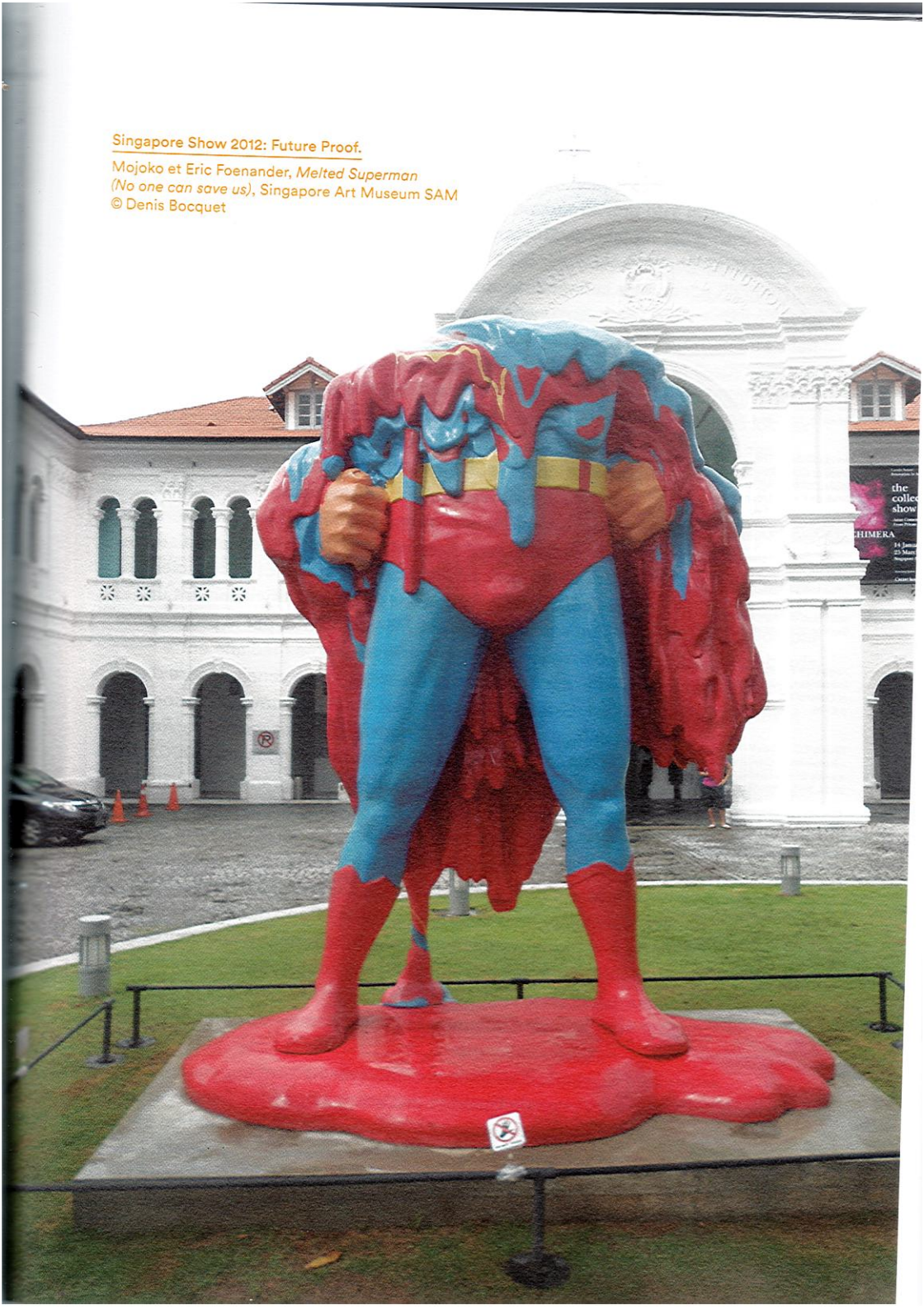
Ville-État au sud de la péninsule malaisienne, Singapour a accédé à l'indépendance en 1965, après avoir dû se dissocier du processus de décolonisation de la Malaisie anciennement britannique. Marquée par un régime autoritaire, viscéralement anticommuniste, dominée par la majorité ethnique chinoise et tournée vers le développement économique et industriel, elle a connu une croissance remarquable, accédant en quelques décennies au statut d'État développé. Cette politique, dont le succès est incontestable en termes d'accès au logement et aux services urbains, a eu pour corollaire la naissance d'un paysage urbain monotone et minéral.

Dès le milieu des années 1980, Singapour fait face à l'émergence de puissances industrielles nouvelles en Asie. Le choix est fait de promouvoir l'éclosion d'une économie diversifiée, tournée vers les services, la finance, le tourisme et la consommation de masse. D'un point de vue urbain, on choisit de rehausser la qualité de vie dans une ville réputée terne, polluée et ennuyeuse. Les premières initiatives destinées à promouvoir l'émergence des arts dans la ville naissent alors. Tout commence en 1985, dans une ville dominée par une élite technocratique éclairée mais profondément dirigiste, avec un rapport du sous-comité chargé de la promotion du secteur des services. Celui-ci recommande de développer les arts afin de changer l'image de la ville et de favoriser la croissance de nouveaux milieux économiques, sur le modèle de Hong-Kong[1]. Suite à ce rapport, des locaux vacants sont alloués à des artistes ou à des compagnies artistiques (*Arts Housing Scheme*).

En 1990, est créé le Ministère de l'Information et des Arts (MITA). Son nom illustre la proximité fondatrice entre propagande du régime, contrôle de l'information et politique des arts. Dès l'année suivante, le ministère comprend deux branches essentielles dans le secteur artistique : le National Arts Council (NAC) et le National Heritage Board (NHB), chargés de la reconfiguration de l'identité de la ville autour du besoin de reconnecter la modernité à la dimension patrimoniale. Un signe de cette politique est la restauration des anciennes boutiques indiennes autour de Kerbau Road.

L'art devient le point de focalisation d'une économie

1—
Kong L., « Cultural policy in Singapore: Negotiating economic and socio-cultural agendas », *Geoforum*, 2000, 31-4, p.409-424.



Singapore Show 2012: Future Proof.

Mojoko et Eric Foenander, *Melted Superman (No one can save us)*, Singapore Art Museum SAM
© Denis Bocquet

symbolique destinée à repositionner la ville sur la scène globale[2]. Au début des années 2000, un vaste plan gouvernemental est mis en œuvre afin de renforcer la place de Singapour comme destination touristique. Il s'agit aussi d'agir sur le marketing urbain à destination des élites de la finance et du commerce[3]. Ce type d'intervention se double d'une politique de constitution ex-nihilo de cocons destinés à l'éclosion d'une classe locale plus créative[4]. Mais c'est la voie des grands travaux qui est privilégiée, avec la construction de l'Esplanade, une vaste salle de concerts et de spectacles le long de Marina Bay. La priorité était clairement donnée à l'accueil de grandes troupes internationales sur la création locale, à laquelle le NAC attribue des subventions comparativement bien plus modestes selon un système qui marginalise volontiers toute voix véritablement dissidente d'un point de vue artistique et idéologique. Les élites de l'appareil d'État, conscientes de la difficulté à Singapour de créer artificiellement un milieu social de la créativité[5], ont tenté, par le programme *Renaissance City*, de trouver une voie médiane entre dirigisme et création[6]. Mais l'initiative venait encore d'en haut. Entre institutionnalisation et instrumentalisation, suite à un nouveau rapport prospectif (*Renaissance City Report: Culture and the Arts in Renaissance Singapore, 2000*)[7], on décide de laisser une latitude plus grande aux artistes, tout en ne levant pas tout à fait la vigilance des instances de contrôle. Le Musée d'Art contemporain, le SAM, créé en 1996, se met à accueillir des curateurs un peu plus audacieux. À partir de 2011, la biennale, à laquelle Tatsu Nishi donne une forte impulsion, étend quelque peu cette ambition tout en demeurant l'instrument d'une course à l'image. La construction d'une scène culturelle et artistique progresse, comme en témoigne l'attention de la presse et l'éclosion de nouvelles revues[8], mais de nombreuses barrières demeurent[9].

Les initiatives de la société civile ne sont cependant pas absentes de l'histoire des arts à Singapour. Elles se situent toujours à la limite entre dissidence et participation à la sphère suggérée par les instances d'encadrement. Le dramaturge Kuo Pao Kun a ainsi été emprisonné pour soupçon d'activités subversives, avant de connaître

2— Yeoh Brenda, « The Global Cultural City? Spatial Imagineering and Politics in the (Multi)cultural Marketplaces of South-east Asia », *Urban Studies*, 2005, 42-5/6, p.945-958

3— Chang T. C., « Renaissance Revisited: Singapore as a Global City for the Arts », *International Journal of Urban and Regional Research*, 2000, 24-4, p.818-831.

4— Florida Richard, *The Rise of the Creative Class*, New-York, Basic Books, 2002, 404p. Voir aussi: Grodach Carl, « Art spaces in community and economic development : connections to neighborhoods, artists, and the cultural economy », *Journal of Planning Education and Research*, 2010, 31(1), pp. 74-85. Et: Ho K.C., « The Neighbourhood in the Creative Economy: Policy, Practice and Place in Singapore », Urban Studies, 2009, 46-47, p.1187-1201.

5— Kong L., « The sociality of cultural industries », *International Journal of Cultural Policy*, 2005, 33, 11-1, p.61-76.

6— Chang T.C. et Lee W.K., « Renaissance City Singapore: a study of arts spaces », AREA, 2003, 35-2, p.128-141.

7— National Archives of Singapore, lys20000309d. Voir aussi: National Archives of Singapore, Oral History Interviews, Khor Kok Wak, 003970.

8— Freeman Bradley, Duffy Andrew et Xu Xiaoge, « Machiavelli meets Michelangelo: Newspaper coverage of the arts in Singapore », *SageOpen*, 2016, April-June, p.1-9.

9— Yeoh Brenda, « Globalising Singapore: Debating Transnational Flows in the City », *Urban Studies*, 2001, 38-7, p.1025-1044.

une carrière partiellement reconnue par les institutions officielles. Sa contestation par une attention à l'identité plurielle des habitants avait fini par être intégrée à la rhétorique tolérée voire favorisée. En 1989, l'artiste Tang Da Wu fondait l'*Artist's Village* à Sembawang. Loin du centre-ville et des banlieues bétonnées, un espace de liberté était créé dans lequel toute une génération d'artistes allait se former, et où toute une génération de promeneurs allait former son regard sur l'art, la politique et l'espace public. D'autres initiatives s'installèrent ensuite de manière plus ou moins précaire et institutionnalisée dans des locaux vides comme *The Mill* et *The Substation*, créée par T. Sasitharan et Kuo Pao Kun, ainsi qu'*Orbital* à Dunlop Street à Little India.

D'un point de vue urbain, l'art a été utilisé afin de rehausser la qualité urbaine des quartiers de logements collectifs construits à partir des années 1960[10]. L'art prenait place dans des espaces interstitiels devenus espaces publics. En parallèle était menée une véritable tropicalisation par une politique de végétalisation systématique des abords de rue et de logements collectifs. L'art était d'emblée autant un outil de rénovation urbaine qu'un instrument de différenciation sociale[11].

En 1996, le programme *Global City for the Arts* lie la dimension artistique à la qualité de ville globale que le centre-ville doit faire percevoir à ses visiteurs. L'art sert davantage de décor à l'industrialisation du shopping, une des priorités nationale de l'époque. En 2002, cette impression est confirmée par le *Public Sculpture Masterplan*, un plan d'urbanisme d'implantation de sculptures dans l'espace public mis en place par l'agence nationale de rénovation urbaine (URA). En 2005, l'*Art in the city initiative* complète ce panorama[12]. On atteint par ces plans le summum d'une politique technocratique pilotée par la bureaucratie, les œuvres sont simplement posées selon un plan décidé par les ingénieurs responsables de la circulation routière, sans consultation des artistes. À cela s'ajoute le choix de l'importation d'œuvres étrangères coupées de la production locale. L'épisode le plus caricatural de cette période concerne la décision, prise par le département des finances,

10— Goh Robbie, « Things to a Void : Utopian Discourse, Communalities and Constructed Interstices in Singapore Public Housing », dans Goh Robbie et Yeoh Brenda (dir.), *Theorizing the Southeast Asian City as Text*, Singapour, World Scientific, 2003, p.55-67.

11— Goh Robbie, « Ideologies of 'Upgrading' in Singapore Public Housing: Post-modern Style, Globalisation and Class Construction in the Built Environment », *Urban Studies*, 2001, 38-9, p.1589-1604.

12— Chang T.C., « Art and Soul: Powerful and Powerless Art in Singapore », *Environment and Planning A*, 2008, 40-8, p.1921-1943.

d'acquérir une sculpture de Botero. De rares ouvertures ont cependant été faites en direction de la scène artistique locale avec des commandes publiques. Mais l'impératif idéologique imposé aux artistes de refléter par l'art les valeurs de la société singapourienne, a fait de l'exercice une contrainte forte et a produit une forme artistique aux échos limités. La traditionnelle dichotomie entre art officiel et art marginal n'en a pas été réduite. Paradoxalement, la promotion de l'art dans l'espace public a souvent été un instrument de contrôle social[13]. Implanter une sculpture sur un espace urbain rénové, c'était aussi en expulser d'autres usagers.

Des parcours piétonniers destinés à encourager la promenade et à valoriser les espaces interstitiels sont cependant créés. La biennale d'art a intégré les parcours de l'*Heritage Trail* des quartiers historiques dans son déploiement urbain à partir de 2006 sous la direction artistique de Fumio Nanjo. Mais la démarche demeure peu subversive, seuls quelques artistes dont Amanda Heng sont parvenus à être plus critiques[14]. On peut aussi penser à Takafumi Hara, qui, avec *Signs of memory* a insufflé la dimension civique dans l'art urbain par des entretiens avec des habitants. Mais là encore les autorités ont exigé un contrôle des questions posées aux habitants[15]. L'artiste néo-zélandais Daniel Malone, avec *Steal the Smile*, a trouvé une expression ironique pour condamner ce type d'ingérence en mettant en scène dans la rue une fausse manifestation autour du City Hall. Quant à Amanda Heng, avec *Let's walk (Backwards)*, une performance de rue dans laquelle le public était invité à marcher en arrière sur un parcours de 2km, elle a tenté de déconstruire la narration officielle d'un pays tourné vers l'avant. L'art commence ainsi à prendre place de manière un peu plus subversive dans la rue.

Ces prises de position dans l'espace, à Singapour comme ailleurs, posent cependant la question de la gentrification. Déjà la politique d'attribution de locaux aux artistes tendait à évincer les couches populaires.

On a pu dire que la modernisation de Singapour était une modernisation sans modernisme. On a aussi dit, à cause des limites de la sphère d'expression de l'individu, qu'il

13— Kwok K.W. et Low K.H., Cultural Policy and the City-State: Singapore and the New Asian Renaissance », dans Crane Diana (et. al.) (dir.), *Global Culture: Media, Arts, Policy and Globalization*, Londres, Routledge, 2016, p.149-168.

14— National Archives of Singapore, Oral History Interviews, 002891.

15— Goh Daniel, « Walking the Global City », *Space and Culture*, 2014, 17-1, p.7-28.

s'agissait d'une modernisation sans modernité. Ce que la conquête de l'espace public montre, c'est la possibilité d'un tournant. Singapour saura-t-elle devenir la plateforme, pour le sud-est asiatique voire le monde chinois, d'une créativité artistique émancipée de la gangue dirigiste qui l'a à la fois couvée et constamment retenue dans son développement ? Saura-t-elle inventer une modalité d'être à la ville par l'art qui concilie justice spatiale et inventivité ?

Singapore Biennale 2013

François Roche, *Banboo Bonsai-ing*
© Denis Bocquet

