

Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière



Mémoire de Master 2

Exposer l'espace public

L'espace public comme lieu d'intervention par la photographie

Anna Fouqueré

Spécialité Photographie - Promotion 2016

Dirigé par Monsieur Samuel Bollendorff

Photographe et enseignant à l'Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière

Membres du Jury

Monsieur Pascal Martin, Maître de conférences
Madame Véronique Figini, Enseignante chercheure
Monsieur Samuel Bollendorff, Photographe et enseignant à l'ENS Louis-Lumière
Monsieur Florent Fajole

Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière



Mémoire de Master 2

Exposer l'espace public

L'espace public comme lieu d'intervention par la photographie

Anna Fouqueré

Spécialité Photographie - Promotion 2016

Dirigé par Monsieur Samuel Bollendorff

Photographe et enseignant à l'Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière

Membres du Jury

Monsieur Pascal Martin, Maître de conférences
Madame Véronique Figini, Enseignante chercheure
Monsieur Samuel Bollendorff, Photographe et enseignant à l'ENS Louis-Lumière
Monsieur Florent Fajole

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier Monsieur Samuel Bollendorff pour avoir suivi ce mémoire avec autant d'intérêt et prodiguant autant de conseils avisés. Je remercie aussi les membres du jury, Monsieur Pascal Martin, Madame Véronique Figini et Monsieur Florent Fajolle.

Je souhaite remercier Pierre Terdjman qui a accepté de me consacrer du temps, ainsi qu' Hakim Messaoudi.

Je tiens également à remercier Monsieur Christian Caujolle pour avoir pris le temps de répondre à mes questions.

Mes remerciements vont aussi à l'ensemble du corps enseignant, aux assistants, laboratoire, Liza Bodt, et studio, Ava du Parc et Mathilde Galis, ainsi qu'au personnel administratif de l'école, dont Pascale Fulghesu.

Enfin, je remercie mes camarades de promotion pour ces trois années formidables.

Mes profonds remerciements vont à Emma Burlet et Anouk Judde Montserrat pour leur immense soutien au quotidien, et à ma famille pour nos échanges et leur confiance.

RÉSUMÉ

L'espace public comme lieu d'intervention par la photographie est une étude dont l'objet est le rapport de la photographie à l'espace public, comprise selon une notion contestataire.

Afin de bien saisir les enjeux interactifs entre ces deux pôles, il convient d'être conscient de l'évolution historique de la photographie lorsqu'elle se manifeste au sein de l'espace public. Les années 1970 voient l'éclosion de l'affichage contestataire et de la photographie porteuse de message comme pouvoir d'expression à part entière, hors des normes et des institutions.

Nous pourrions observer la mutation certaine de ce médium qui, d'abord indépendant, est progressivement récupéré par les structures officielles. Sous couvert d'un contrôle subtil d'une forme d'expression indomptée ou bien réel désir de promouvoir la création artistique au cœur même de la cité ; les institutions ont commencé à soutenir et encadrer la création artistique hors les murs.

De cette façon, cette étude s'attelle à saisir les enjeux et ambiguïtés de l'évolution du statut de la l'art – a fortiori la photographie – par rapport à l'espace public.

De quelle façon la contestation peut-elle survivre dès lors qu'elle intègre les circuits codés d'institutions ou de collectivités ? La photographie peut-elle finalement s'inscrire dans une subversion telle qu'elle parvient à maîtriser les codes normatifs pour mieux les détourner ?

Cette étude, enfin, a pour objet l'appréhension de la photographie, comprise par rapport à l'espace public comme une façon d'accorder la parole au citoyen et de le faire participer, plus ou moins manifestement. En ce sens, nous sommes entourés d'images et d'œuvres avec lesquelles nous interagissons quotidiennement ; nous pouvons y apposer notre point de vue comme notre indifférence.

Mots-clés: Espace public, photographie, rue, contestation, affichage, Street art, In Situ, photographie engagée, projection

ABSTRACT

Public space invested by photography is a study about the relationship between photography and public space, according to a dissenting notion.

To get the interactive challenges between those two poles, it is important to be aware of the historical evolution of photography and the way it reflects within the public space. The 1970s give birth to dissenting posting and to a photography conveying messages as a self-sufficient power of expression, out of standards and institutions.

From this point, we will observe the significant mutation of this firstly independent media, progressively recovered by the formal structures. Under the guise of a subtle control of an untamed form of expression, or of a real desire to promote artistic creation at the earth of the city itself ; institutions have started to support and circumscribe outdoor creation.

In this way , this study attends to seize the stakes and ambiguities of the art status evolution – a fortiori photography – in relation with the public space.

In which way this contestation can survive when it is part of the coded circuits of institutions and collectivities ? Can photography eventually register in such a subversion that it reaches to master the normative codes so it can transcend it in a deeper way?

To conclude, this study is about apprehension of photography, embedded by relation with public space as a way to give voices to the citizen and make him be a part of it. This way, we are surrounded by images and artworks that we daily interact with ; we can as well nourish or ignore them.

Key-words: Public space, street, photography, Street art, In Situ, involved photography, contestation, display, projection

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	3
Résumé	4
Abstract	5
Table des matières	6
Introduction	8
Partie 1 - Historique de l'espace public comme lieu d'écriture engagée	
Les années 1960 à 1990, l'intervention comme geste politique?	10
1. <u>Intervention graphique dans l'espace public : geste de contestation sociétale</u>	10
1.1. Prémices du graphisme engagé	10
1.2. Mai 68 : luttes sociopolitiques et graphisme « d'utilité publique », le collectif Grapus	14
1.3. Les héritiers de Mai 68	18
2. <u>Une contestation artistique face à l'institutionnalisation des lieux d'expression</u>	20
2.1. Critique du musée : remise en question du modèle institutionnel	20
2.2. Art contextuel et Art In Situ: l'œuvre et son environnement	23
2.3. L'espace public comme nouveau lieu d'expression: espaces alternatifs et révélation de l'espace-temps	26
3. <u>Avènement et modalités du Street Art</u>	30
3.1. Naissance d'un art de rue	30
3.2. Vivre la ville	33
3.3. «À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?» Daniel Buren	35
Partie 2 – Exposer dans l'espace public ?	
Héritages et dérives	37
1. <u>Les commandes institutionnelles : une nouvelle approche scénographique</u>	37
1.1. Scénographier l'espace public par la photographie : émergence de nouveaux types d'expositions, les festivals	37
1.2. Dérives de la réappropriation institutionnelle de l'art exposé dans l'espace public	42
1.3. Des initiatives institutionnelles militantes et innovantes	46
2. <u>L'espace public comme lieu privilégié pour exposer une certaine photographie ?</u>	50
2.1. La mémoire photographique <i>in situ</i>	50

2.2. Dysturb : déranger l'actualité dans «le plus grand des réseaux sociaux»	52
2.3. Comme un miroir sur l'espace public : les travaux de Beat Streuli	55
3. <u>Exposer la photographie dans l'espace public peut-il toujours faire acte de contestation, d'engagement social ?</u>	57
3.1. JR : Art socialement « engageant » ou « selfie démagogique » ?	57
3.2. La photographie comme lien social : rôle des associations et parrainages photographiques	61
3.3. La photographie engagée face aux campagnes de communication sociétale : l'exemple de l'exposition <i>A l'abri de rien</i> de Samuel Bollendorff avec la Fondation Abbé Pierre	63
Partie 3 – Nouveaux enjeux du XXI^e siècle	
Comment se ré-approprier l'espace public par la photographie?	66
1. <u>Le spectateur protagoniste ?</u>	66
1.1. Évolution de la relation entre l'artiste et le spectateur	66
1.2. Corps et parole : l'œuvre comme « événement pré-politique»	68
1.3. Un processus photographique incluant le spectateur impliqué : <i>Studio Shakhari Bazar</i> de Gilles Saussier	70
2. <u>Un espace-temps à l'épreuve de l'espace public</u>	73
2.1. Quelle scénographie dans l'espace public ?	73
2.2. Le geste, l'espace et le temps	76
2.3. Le cyberspace : un nouvel espace public ?	80
3. <u>Évolution des supports techniques et technologiques</u>	81
3.1. Des matériaux qui s'adaptent	81
3.2. Les projections <i>in situ</i>	83
3.3. Les projections photographiques transmédias, un écran dans la ville : l'exemple des Nuits Photographiques	85
Conclusion	87
Présentation de la partie pratique de mémoire	89
Bibliographie	92
Table des illustrations	97
Table des annexes	100
Annexes	101

INTRODUCTION

La polis dans une mesure incroyablement grande consistait en discussions entre citoyens. Dans ce parler incessant les Grecs découvrirent que le monde que nous avons en commun est habituellement considéré d'un nombre infini de situations différentes, auxquelles correspondent les points de vue les plus divers. Dans un flot d'arguments tout à fait inépuisable, tels que les Sophistes en présentaient aux citoyens d'Athènes, le Grec apprenait à échanger son propre point de vue, sa propre «opinion» -la manière dont le monde lui apparaissait et s'ouvrait à lui- avec ceux de ses concitoyens. Les Grecs apprenaient à comprendre -non à se comprendre l'un l'autre en tant que personnes individuelles, mais à envisager le même monde à partir de la perspective d'un autre Grec, à voir la même chose sous des aspects très différents et fréquemment opposés.

Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, 1958

Cette citation d'Hanna Arendt reprise régulièrement par Catherine Grout pour évoquer les actions artistiques et politiques dans l'espace public peut faire office de préliminaire à notre travail. Les Grecs utilisaient l'Agora comme espace de prise de parole pour offrir leur vision, il en va de même aujourd'hui lorsque la photographie s'y trouve exposée.

Deux notions sont à préciser. Tout d'abord, l'espace public se trouve être multiple. Dans son ouvrage¹, Thierry Paquot en discerne deux notions. D'une part, les espaces publics renvoient à l'architecture urbaine, à la mobilité, aux lieux accessibles. D'autre part, l'espace public fait référence à la dimension politique de la cité, où l'échange, la parole sont rendus possibles. La circulation des corps et des idées se trouve donc dans ces deux types d'espaces. Il est essentiel de tenir compte de l'espace urbain car il fait l'unicité de chaque lieu, mais l'espace public, dans le sens de la polis, est celui qui implique la confrontation des idées, la prise de parole, la provocation des mentalités, la remise en question des principes et institutions pré-établis. C'est dans cet espace que l'acte artistique, politique, engagé, va trouver ses fondements et se développer.

La photographie, médium technique et artistique, rend possible, par sa reproductibilité technique, l'exposition de l'image dans l'espace public. De quelle photographie est-il question puisqu'elle présente partout dans notre quotidien ? Il convient

1 Thierry Paquot, *L'Espace public*, La Découverte, coll. « Repères », Paris, 2009, 125 p.

de considérer la naissance progressive de la photographie face aux autres pratiques artistiques académiques et son entrée progressive dans les musées. La photographie se définit actuellement comme une pratique artistique qui peut être engagée et qui trouve sa place dans l'espace public comme moyen d'expression. En 2000, le Sénat a accueilli sur les grilles du jardin du Luxembourg à Paris la « première » exposition photographique avec la série *La Terre vue du ciel* de Yann Arthus-Bertrand. Cette exposition est à entendre au sens classique muséal et s'ancre dans une tendance actuelle à faire sortir les expositions des institutions. Mais d'autres actions, moins médiatisées et moins légales, ont déjà lieu et proposent des prises de parole alternatives.

Si « l'art agit sur la vie, sur la société {par} l'engagement personnel d'un intellectuel ou d'un artiste qui revendique le droit à informer et à exprimer ses valeurs, que l'on espère humanistes et sincères »¹ selon Georges Vercheval, et puisque Lewiz baltz affirme que « la mise en visibilité par l'art est un engagement politique »², alors nous comprendrons l'intérêt de se pencher sur la photographie exposée, présentée aux regards des citoyens dans son espace intrinsèque. Comment la photographie s'est-elle emparée de l'espace public pour provoquer le dialogue ? Quels moyens ont été mis en jeu pour favoriser la mise en vue de ces images ?

Nous verrons dans un premier temps l'historique de l'espace public comme lieu d'écriture engagée des années 1960 à 1990. Lors de cette période, les contestations sociétales, institutionnelles et politiques vont favoriser l'émergence de propositions artistiques alternatives.

C'est dans ce terreau que la photographie va puiser pour s'affirmer dans l'espace public sans être à usage commercial ou promotionnel. Ouverture de l'art hors des carcans institutionnels, mobilisation citoyenne, banalisation de la désobéissance civile, etc., quels sont les héritages et dérives de cette période sur les problématiques contemporaines ?

Enfin, nous étudierons dans une troisième partie les moyens utilisés pour faciliter l'appropriation de l'espace public par la photographie. Ces moyens peuvent être techniques, mais impliquent également le corps du citoyen et l'espace-temps dans lequel elle s'inscrit.

1 Georges Vercheval, « Photographie et engagement », *Art actuel et photographie*, Presses Universitaires de Namur, 2008, p. 49

2 Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, L'Harmattan, Esthétiques, 2000, p. 30

Première Partie

Historique de l'espace public comme lieu d'écriture engagée

1. Intervention graphique dans l'espace public : geste de contestation sociétale

1.1. Prémices du graphisme engagé

« Le Front de Gauche de l'art se battra pour un art construction de la vie »¹, tel est le credo du Front de Gauche de l'Art (LEF en russe), mouvement d'artistes constructivistes et productivistes fondé en 1923, à l'origine de la revue LEF dirigée par Maïakovsky, qui cherchait à stimuler l'implication des artistes dans la vie quotidienne. Le constructivisme soviétique, qui trouve son essor après la Révolution russe de 1917, et mené par El Lissitsky, développe un nouveau langage visuel mêlant textes, dessins, peintures, photographies à travers des affiches graphiques d'un genre nouveau. « Ils adhèrent à un grand nombre de croyances sociales que leur travail consiste à mettre en forme, ils baignent dans une éthique et dans une esthétique de la conviction, d'où les si nombreux slogans, meubles urbains, affiches de propagande »² affirme Caroline Isbos. Avec la naissance de l'ère soviétique, émerge une pensée orientée vers le prolétariat, que le Parti Communiste va par la suite complètement intégrer dans sa propagande d'état. Le mouvement constructiviste signe un renouveau dans l'effervescence artistique des avant-gardes portées par le dadaïsme, le futurisme italien ou l'expressionnisme allemand. Mais « avec le constructivisme, l'art se lie à un projet utopique de refonte de la société et se définit, pour partie, sur la base d'idéaux sociopolitiques. »³ C'est en ce sens que le graphisme engagé prend ses racines dans le constructivisme soviétique. Soucieux de servir au mieux les intérêts du peuple, certains constructivistes se définissent comme partisans d'un art purement utilitaire, tandis que d'autres ont une approche plus nuancée, tel que Lissitsky. De nombreux champs de la création sont explorés : architecture, scénographie, design, mobilier, peinture, photographie, etc. Et les supports d'expression se multiplient : affiches, livres, revues, poèmes.

1 Cité par Caroline Isbos, « Le constructivisme soviétique : un objet introuvable », *Espaces Temps Les Cahiers*, À quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public, 2002, n°78-79, p. 60

2 Caroline Isbos, « Le constructivisme soviétique : un objet introuvable », *op. cit.*, p. 63

3 Roxane Jubert, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris, Flammarion, 2005, p.181

L'affiche connaît un essor considérable à partir des années 1920 dont les compositions sont novatrices et puissantes. Alexandre Rodtchenko et El Lissitzky vont ainsi régulièrement associer le rouge et le noir dans leurs productions. Le photomontage se développe aussi largement, combiné à une géométrie prononcée et à une recherche textuelle originale. Cet ensemble de partis pris aboutit à l'instauration d'un phénomène visuel révolutionnant les usages.



illustration 1: EL LISSITSKY, affiche conçue pour le parc de la culture de Gorky, 1931



illustration 2: RODTCHENKO Alexander: *Lilya Brik*, 1924, affiche

Ces deux images, d'El Lissitzky et Alexandre Rodtchenko, reflètent la vitalité des compositions constructivistes. On observe l'utilisation du photomontage, de formes géométriques et de diagonales dynamiques, on note également l'ingéniosité d'une typographie devenue « topographie » - terme utilisé par Lissitzky pour évoquer les relations des signes typographiques dans l'espace plan. Portées par ces compositions audacieuses, les valeurs socialistes sont largement mises en avant. Ces deux artistes polyvalents offrent la sensation d'espaces multidirectionnels. Ainsi, Alexandre Rodtchenko considère que « les points de vue les plus intéressants sont pour l'instant ceux où le regard se porte vers le haut et le bas, et du bas vers le haut, ou alors à l'oblique. »¹ Portée par les dadaïstes et les constructivistes, l'utilisation du photomontage se développe vers la fin de la Première Guerre mondiale et se renouvelle dans les années 1920. Le montage photographique se révèle être doté d'un pouvoir de conviction et de persuasion très efficace, renvoyant « une nouvelle image idéale »² selon Raoul Hausmann : il revêt une dimension politique et sociale. En Allemagne, les dadaïstes s'expriment largement face aux changements politiques et sociaux, en utili-

1 Alexandre Rodtchenko(1928), cité par H. Gassner, « Débats constructivistes », *Art & publicité 1890-1990*, cat. exp., ouvrage collectif, Centre Pompidou, Paris, 1990, p. 288-289

2 Raoul Hausmann, cité par par J.-M. Palmier, *Avant-garde photographique en Allemagne, 1919-1939*, Philippe Sers, Paris, 1982, p. 9

sant aussi le photomontage. John Heartfield dénonce la montée du nazisme tout au long des années 1920 au travers de photomontages percutants. La photographie se trouve alors utilisée de manière inédite en Allemagne et en Russie. C'est en effet un procédé qui favorise la reproductibilité de masse et s'inscrit dans un époque de mécanisation, où l'outil technique est valorisé. Pour Varvara Stepanova, « la complexité des mécanismes et des formes des objets de notre culture industrielle oblige l'artiste-producteur constructiviste à quitter ses méthodes artisanales de dessinateur d'objets pour passer à la photographie. »¹

La photographie associée au graphisme et à la typographie répond aux besoins d'une société changeante où le message doit être impactant, clair et objectif. Laszlo Moholy-Nagy explique ainsi que « chaque époque a sa propre humeur optique. La nôtre est déterminée par le cinéma, les enseignes lumineuses, et la simultanéité des perceptions sensorielles. Ce qui a ouvert à la créativité, y compris en photographie, un nouveau domaine en perpétuelle expansion. »² Le médium photographique procure l'impression d'une certaine objectivité, et, associé au message texte, se révèle être un instrument efficace. En outre, la photographie facilite la production d'affiches en grande quantité et de bonne facture.

Le mouvement s'étend alors vers l'ouest, passant par la Pologne, les Pays-Bas, la Tchécoslovaquie, la Hongrie, la Yougoslavie ou encore l'Allemagne. El Lissitzky s'est rendu en Pologne et à Berlin au début des années 1920, où ses conférences et expositions ont un impact immédiat. Dans les années 1920-1930 les tendances et mouvements tendent donc vers un idéal social d'élaboration d'une société nouvelle, stimulée par la société marchande malgré la crise de 1929. Le Bauhaus en Allemagne, le Stijl et le néoplasticisme, la Nouvelle Typographie sont autant de courants fertiles dans l'Entre-deux guerres. Le Bauhaus s'ouvre aux idées constructivistes et des liens forts vont s'établir entre les artistes soviétiques et allemands. De nouvelles écoles et formations voient le jour en synergie avec les nouvelles pratiques artistiques. La nouvelle République tchécoslovaque va insuffler un air neuf et la pensée constructiviste est accueillie par les artistes. Comme l'évoque Teige : « La rigueur géométrique, l'organisation fonctionnelle, l'économie de moyens, la qualité de la construction ne sont pas uniquement des exigences techniques mais également des nécessités esthétiques. »³ En Pologne, Henryk Berlewi est conquis par l'idée que « l'art doit recréer un

1 Varvara Stepanova (écrit de 1928), citée par A. Lavrentiev, *Varvara Stepanova*, Philippe Sers, Paris, 1988, p. 178

2 Laszlo Moholy-Nagy, repris par F. Baudin, *L'Effet Gutenberg*, Cercle de la Librairie, France, 1997, p. 448

3 Ladislav Sutnar, *Visual Design in Action*, Hastings House, New York, 1961, p.c/I sic cité par Roxane Jubert, *op.cit.*, p.186

nouveau langage plastique, accessible à tous, en accord avec les rythmes de la vie. »¹ Un véritable foisonnement d'idées et des groupements d'artistes se développent, promulguant une diversification des productions, modernisant l'affiche, allégeant l'utilisation de la typographie, etc. L'actualité politique va également largement permettre la diffusion du constructivisme en Hongrie puisque les artistes et intellectuels y adoptent très tôt l'idéologie communiste. Ils ne conçoivent pas l'art sans visée politique. Moins secoués par les événements de la Première Guerre mondiale, les Pays-Bas et le mouvement De Stijl (Le Style) vont cependant se rattacher au constructivisme dès 1923 en déclarant que « l'époque de la destruction est totalement finie. Il commence une nouvelle époque : la grande époque de la construction. »²

« Le constructivisme aura rêvé d'un monde où la production industrielle aiderait à répondre à l'inégalité sociale, où la pauvreté des masses se résorberait par le recours à la machine, et où l'artiste abolirait l'art pour l'art afin de placer la pratique artistique au service de la révolution »³ souligne Roxane Jubert. A partir de 1931, le comité central du parti communiste impose une nouvelle doctrine artistique et récupère « l'activité de production d'affiches ». Les constructivistes se tournent alors vers d'autres formes d'expression mais nombre d'entre eux subissent les répressions du pouvoir totalitaire à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. Par la suite, les nombreuses dictatures vont s'emparer du champ de la création artistique pour diffuser leur idéologie, obligeant le graphisme d'avant-garde à opérer dans l'ombre ou à s'exiler ; en Angleterre, aux Etats-Unis ou dans d'autres pays d'Europe. A titre d'exemple, John Heartfield et ses caricatures grinçantes reflètent bien l'activisme graphique résistant.



Illustration 3: HEARTFIELD John: *Adolf, le surhomme, il avale de l'or et recrache du fer blanc*, paru dans *AIZ* en 1932

1 Henryk Berlewi, cité par R. Baur, *La Nouvelle Typographie*, Actualité des arts plastiques, Centre national des arts plastiques, Paris, 1993, p. 47

2 Textes cosignés par Theo Van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, repris dans *Theo Van Doesburg 1883-1931*, ouvrage collectif, cat. exp., Kunsthalle de Nuremberg et Kunsthalle de Bâle, 1969, p. 60-61

3 Roxane Jubert, *Graphisme, typographie, histoire*, op. cit., p. 185

La période de la Seconde Guerre mondiale voit une forme de résistance éclore. Les supports de communication de masse sont effectivement utilisés, dont l’affiche (ainsi que son endommagement par lacération, déchirement, recouvrement d’écritures), le tract ou la radio. Des ateliers d’imprimerie clandestins se développent, affrontant la difficulté de trouver du papier et la dangerosité de l’acte. La détérioration (lacération et graffiti) des affiches officielles ou de propagandes compose aussi cet activisme. Le phénomène prend tellement d’ampleur qu’une loi est divulguée pour punir ces actes. « En s’en prenant à l’affichage officiel, l’action des résistants se fait destructrice, visant dans le même temps à une désacralisation de la présence symbolique et publique de l’occupant. Par là, ils prouvent le rôle et l’importance du papier imprimé mural, mais aussi sa fragilité »¹, fait remarquer Roxane Jubert. C’est probablement durant cette période des deux guerres mondiales que l’image graphique a le plus été marquée par les événements politiques. Du reste, elle reflète aussi bien les aspirations à la liberté que les engouements créatifs, et les périodes de répression.

1.2. Mai 68 : luttes socio-politiques et graphisme « d’utilité publique », le collectif Grapus

Afin d’introduire Mai 68 et le graphisme « d’utilité publique » en France, il paraît intéressant d’évoquer l’influence de la Pologne, particulièrement dans les créations d’affiches. Le mouvement est même appelé « affiche polonaise », et se présente comme héritier des avant-gardes. Le gouvernement crée l’agence WAG, intermédiaire entre l’État et les graphistes les plus en vus. Porté par ce dernier, c’est la culture, plus que les commandes commerciales, qui est à l’honneur au travers des affiches. Pierre Bernard, du collectif Grapus, se remémore : « Les affiches polonaises étaient extraordinaires. La Pologne se confrontait à la difficulté du socialisme réel. Une vie rude, la nuit qui tombe à quatre heures à Varsovie, le froid, pas de lumière, rien dans les vitrines. Et puis des panneaux, partout, dans tous les quartiers, éclairés, avec des affiches qui parlaient de cinéma, de théâtre, de poésie, de science... »² L’école polonaise propose des formations dont la notoriété internationale est

1 Roxane Jubert, *Graphisme, typographie, histoire, op. cit.*, p. 304

2 Xavier De Jarcy, « Pierre Bernard, conscience sociale du graphisme, disparaît à l’âge de 73 ans », *Télérama*, 24 novembre 2015 source: <http://www.telerama.fr/scenes/pierre-bernard-conscience-sociale-du-graphisme-disparait-a-l-age-de-73-ans,134702.php>. Consulté le 15 janvier 2016

évidente, facilitant les échanges d'idées et les mouvements d'artistes entre les pays. Des événements culturels et de diffusion des travaux sont mis en place, tels que la première biennale internationale de l'affiche en 1966 ou l'ouverture d'un musée entièrement dédié à l'affiche près de Varsovie, le Muzeum Plakatu. L'affiche polonaise renouvelle la forme graphique de son propre support. Son évolution est facilitée par une liberté de ton et de geste dédiés à la promotion de la culture. Le recours au photomontage, au collage, au dessin, à la gravure, à la trame, au jeu de composition du texte sont autant d'éléments utilisés par les artistes polonais de manière très personnelle. Henryk Tomaszewski, Jan Lenica et Roman Cieslewicz sont trois graphistes dont le rôle sur cette scène polonaise est essentiel.

Mai 68, instant politique, social et culturel décisif en France et en Europe signe un renouveau dans le panorama de la création graphique. Les mois de mai et juin sont l'occasion d'une importante diffusion d'affiches politiques, de tracts et de journaux muraux. Un article du journal *La Cause du peuple* évoque l'ampleur et les circonstances du phénomène : « Depuis l'occupation de l'École des beaux-arts, des élèves et artistes progressistes mettent, dans l'anonymat le plus complet, leurs capacités au service des luttes menées chaque jour par les travailleurs. Ce n'est pas un travail de laboratoire : des ouvriers viennent apporter des slogans, discuter avec les artistes et étudiants, critiquer les affiches produites ou les diffuser à l'extérieur.(...) »¹ C'est dans le processus même de création, incitant à la participation, à l'équité, à la liberté de parole que cette période apporte un renouveau dans l'affichage public. Les ateliers de production devaient utiliser leur matériel de sérigraphie et de lithographie pour un usage artistique en faible quantité. Les presses tournent ainsi nuit et jour. Les compositions sont simplifiées au maximum, souvent entièrement dessinées et monochromes, éludant l'usage de la photographie. Ces affiches illustrent de manière très forte l'engagement politique et social du moment, en claire opposition à la tendance graphique d'une époque dominée par l'économie, l'industrie et l'explosion des valeurs capitalistes. Vasco Gasquet, membre actif de l'atelier des beaux-arts, affirme alors qu' « avec les bombes, [les affiches] ont souvent constitué des réponses immédiates aux prises de positions officielles. (...) les murs avaient la parole »².

1 *La Cause du peuple*, n°11, 6-7 juin 1968 ; repris par François Mésa, *Mai 68. Les Affiches de l'atelier populaire de l'ex-Ecole des beaux-arts*, édition SPM, Paris, 1975, p.8 ; cité par Roxane Jubert, *Graphisme, typographie, histoire, op. cit.*, p. 390

2 Vasco Gasquet, *500 affiches de Mai 68*, Bruxelles, Editions Aden, 2007, p. 9



Illustration 4: Atelier populaire de Montpellier, *La beauté est dans la rue*, Mai 68



Illustration 5: Affiche de Mai 68, *CRS = SS*



Illustration 6: Affiche de Mai 68, *La Chienlit c'est lui*

Ces trois affiches produites en mai-juin 1968 sont des exemples pertinents du graphisme urgentiste de cette période. Des messages brefs, chocs mêlés à des symboles et des figurations schématiques, peu voire pas d'utilisation de la couleur, des aplats de noir. Ces affiches expriment manifestement un engagement politique. Le nombre d'affiches collées à Paris et aux alentours lors des mois de mai et juin est estimé à environ six cent mille. C'est une période des plus riches et prolifiques dans le domaine du graphisme engagé du XXe siècle. La portée de ce moment d'histoire est internationale et affectera les travaux de nombreux graphistes, comme l'indiqua Pierre Bernard : « Le graphisme d'utilité publique, qui concerne tout ce qui n'est pas le commerce, est né à ce moment-là. Comme la société vise à ce que le commerce envahisse tout, l'image est un terrain de lutte permanent »¹.

Le collectif Grapus, contraction de crapules staliniennes et de « graphiste », est fondé en 1970 par Pierre Bernard, Gérard Paris-Clavel (tous deux anciens élèves d'Henryk Tomaszewski à Varsovie) et François Miehe. Directement inspiré des récents événements de Mai 68 et de l'influence de « l'affiche polonaise », le collectif, qui signe uniquement sous le nom de Grapus, se propose de rafraîchir l'image de la CGT et du parti communiste, porté par des idéaux politiques enthousiastes. « Voilà pourquoi je disais que, pour moi, l'engagement politique est ce qu'il y a de plus fort pour penser le graphisme. Comme c'est une pratique sociale, il faut savoir qui on sert. Car on sert forcément quelqu'un. Un graphisme gratuit n'existe pas. (...) L'acte social il faut toujours en discuter, alors que le don artistique ne se discute pas, y compris avec vous-même. Il relève de l'impulsion »². Leurs conceptions sont immédia-

1 Xavier De Jarcy, « Pierre Bernard, conscience sociale du graphisme, disparaît à l'âge de 73 ans », *op. cit.*

2 Xavier De Jarcy, « Pierre Bernard, conscience sociale du graphisme, disparaît à l'âge de 73 ans », *op. cit.*



Illustration 7: GRAPUS: *Architecture - Grande Halle, la Villette. Nouvelle Biennale de Paris. Vu de l'intérieur ou la raison de l'architecture*, 1985



Illustration 8: GRAPUS: *L'enfant dans la société industrialisée*, 1976

tement parlantes et emphatiques, usant de vives couleurs, de spontanéité, accordant un rôle important à l'écriture manuscrite, aux formes et tracés gestuels. La photographie, la typographie et le graffiti se mêlent en toute liberté. Ils s'orientent rapidement vers la culture, et tournent radicalement le dos à la

publicité. Le collectif est finalement chargé de l'identité visuelle d'importantes institutions culturelles telles que La Villette, le musée du Louvre, le CNAP. Il produit des affiches pour des troupes théâtrales (la Salamandre, l'Odéon, le TEP), des supports visuels pour des livres, de la musique, etc., et poursuit son engagement dans des sujets politiques et sociaux. Deux affiches, présentées ensuite, illustrent la vigueur de composition dans les couleurs, l'agencement des formes, les textes écrits librement, l'utilisation de la photographie et l'évidence d'un message. Issu directement de Mai 68, le dynamisme et la vivacité de création du collectif Grapus s'achève en 1990 pour laisser place à d'autres projets menés par ces graphistes « d'utilité publique ».

Dans la préface d'un livre célébrant les trente ans de la Triennale de l'Affiche Politique de Mons, Alain Le Querrec souligne le poids de Mai 68 dans le graphisme engagé : « Mai 68 fut un moment important dans l'histoire de l'affiche. Omniprésente, elle accompagnait la révolution, elle était la révolution. Elle fut à l'origine d'un mode d'expression politique directe par affichage sauvage qui, en France, dura une quinzaine d'années et traita indifféremment des problèmes locaux, nationaux et internationaux. »¹ Face à l'expansion de la publicité et l'avènement du numérique dans les années 1990, quelques héritages subsistent.

1 Collectif Passager Clandestin, *30 ans d'affiche politique*, Paris, Editions le passager clandestin, 2007, p. 11

1.3. Les héritiers de Mai 68

Après l'engouement de Mai 68 Alain Le Quernec évoque avec amertume que « tout doucement, ce type de revendication directe par l'affichage sauvage est passé de mode, assimilé à une pollution. Les municipalités se sont dotées de Karchers, les surfaces d'affichage libre se sont raréfiées et JC Decaux est arrivé. Les affiches ont été encadrées, contrôlées par les municipalités, plus question d'affiches de libre opinion »¹. Il en vient à affirmer que « l'affiche politique est morte », mais le propos est toutefois à nuancer puisque de nouveaux modes d'action apparaissent.

Après la dissolution du collectif Grapus en 1990, chaque membre s'est lancé dans de nouvelles projets, annonçant le début, ou la fin, d'une période. Pierre Bernard a ouvert un ambitieux atelier de création graphique qui gère d'importants budgets culturels (Centre Pompidou), Alexander Jordan qui avait rejoint le groupe en 1975, créé le collectif *Nous Travaillons Ensemble*. Enfin, Gérard Paris-Clavel lance *Les Graphistes associés* (1989-2000) avec Vincent Perrotet, un « atelier de conception d'images publiques, d'utilité sociale ». Gérard Paris-Clavel quitte le groupe en 1992 après avoir fondé en 1991 *Ne Pas Plier* avec le photographe Marc Pataut « pour qu'aux signes de la misère ne s'ajoute pas la misère du signe »². Cette association pluridisciplinaire est l'une des rares à aller jusqu'au bout de ses convictions militantes et se soucie de la portée et de la diffusion de ses idées. Les slogans et les images mis en avant sont incisifs et déployés à chaque occasion manifestante sous forme d'autocollants, banderoles, pancartes. L'autocollant « Rêve générale » créé en 2009 lors de la manifestation contre le CPE a largement été réutilisé par la suite. Le but de cette association est de « proposer, sur un mode expérimental, des moyens politiques et esthétiques (mots, images et paroles) pour participer aux luttes avec des formes heureuses ». Elle fait intervenir des artistes, des créateurs graphiques, des sociologues, des sémiologues, des éducateurs et des travailleurs sociaux. Un vrai débat d'idée est rendu possible et des moyens sont déployés pour créer des objets engagés. La coproduction est un élément nouveau dans cette forme d'activisme. L'idée que « la distribution et l'interprétation des productions et des images est une activité continue, destinée au développement de la culture politique des citoyens » est primordiale. Renouer contact avec l'individu dans un esprit de collectivité, se

1 Collectif Passager Clandestin, *30 ans d'affiche politique*, Paris, Editions le passager clandestin, 2007, p. 12

2 Pour les citations, voir le site Ne Pas Plier : <http://www.nepasplier.fr/internationale.htm> . Consulté le 15 janvier 2016

réapproprié son environnement, éduquer à l'image, débattre, s'engager dans des causes sociales sont tant d'éléments qui caractérisent cette association héritière de Mai 68, certes adaptée au contexte actuel.

Alexander Jordan, Ronit Meiroviz et leurs collaborateurs à l'intérieur de Grapus fondent, en 1989, l'atelier *Nous Travaillons Ensemble*, collectif de graphistes. Leurs activités sont variées : campagnes de communication, actions pédagogiques, élaboration d'identités graphiques et scénographies pour des municipalités, institutions publiques, musées, associations humanitaires et autres autoproductions. A cet égard, leur scénographie de l'exposition *Tout est à prendre* dans l'usine Le Relais, en partenariat avec l'association *La*



Illustration 9: NTE x La Forge, exposition *Tout est à prendre*

Forge créée en 1994, est intéressante. Cette association a pour



Illustration 10: NTE x La Forge, exposition *Tout est à prendre*

but de promouvoir des interactions avec des productions artistiques. Des images d'archives étaient collées sur les murs extérieurs tandis que l'intérieur de l'usine était investi de ballotins de vêtements exposés tels un labyrinthe. Ce genre de scénographie est non seulement riche dans son rapport à l'espace public, à l'affichage, à la disposition des corps et de leur mouvement. De plus, elle est révélatrice du poids de l'histoire et des engagements politiques.

Ailleurs dans le monde, des acteurs engagés continuent à se mobiliser sans forcément voir leurs affiches collées sur les murs. David Tartakover en Israël dénonce cet Etat inadmissible en distribuant ses œuvres comme geste politique, graphique et artistique. Au Mexique, Alejandro Magallanes s'engage dans la critique politique. L'affiche a pris un envol considérable depuis « l'école polonaise ». On la retrouve désormais dans les musées, les biennales. Elle se vend à des prix exorbitants aux enchères. N'oublions pas qu'elle témoigne d'un important engagement politique dans l'espace public.

2. Une contestation artistique face à l'institutionnalisation des lieux d'expression

2.1. Critique de l'espace muséal

Pour comprendre la critique faite à l'encontre de l'institution muséale, il faut comprendre comment se définit cet espace et ce que le terme "exposition" désigne. Selon Dominique Poulot, « le musée traditionnel incarne l'accord entre les pouvoirs et l'art, au nom d'une conception selon laquelle l'art est indispensable à la grandeur des États, voire à la paix sociale et à la prospérité des manufactures »¹. Paul Ardenne souligne cette parenté avec la politique lorsqu'il définit le terme "exposition" : « Partant du principe que les arts plastiques se destinent en première instance à la vue, la manière dont on les présente à l'œil relève d'une politique des sens, autant dire d'une politique tout court. Le terme *expositio* (XI^e siècle) désigne la « mise en vue », laquelle est sous-tendue par le caractère politique indéniable de l'exposition, cette publicité rarement désintéressée donnée à l'œuvre d'art. L'histoire de l'art, on le sait, est aussi une histoire de l'exposition. »² Depuis la Révolution française et les écrits de Quatremère de Quincy, de nombreuses critiques ont émergé face à l'institution, dès le début du XIX^e siècle les élèves de l'Atelier de David veulent même la brûler. Au début du XX^e siècle, ces intentions resurgissent, en témoigne Paul Valéry dans son ouvrage *Le Problème des musées* (1923) dans lequel il déplore ainsi « les solitudes cirées, qui tiennent du temple et du salon, du cimetière et de l'école »³. André Breton écrit en 1928 qu'il a « passé comme un fou dans les salles glissantes des musées »⁴. Pour les Futuristes italiens, le musée symbolise « un passéisme bourgeois et bien pensant »⁵. Ces espaces aseptisés, hors du temps de la création sont vivement dénoncés par les artistes qui cherchent alors à créer leurs propres espaces d'exposition, donnant de cette façon naissance à des mouvements en rupture avec les formes classiques de monstration, trop ancrées dans les traditions et relevant d'un classicisme dépassé, symbole d'un certain contrôle politique. Gustave Courbet en est un exemple lorsqu'en 1855 et 1867 il expose ses œuvres hors des institutions officielles. Au même titre, Edouard Manet organise sa propre exposition en 1867,

1 Dominique Poulot, Tony Bennett et Andrew McClellan, « Pouvoirs au musée », *Perspective*, 1, 2012, p. 29

2 Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, Champs arts, 2009, p.25

3 Paul Valéry, *Oeuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », II, Paris, 1988, p. 1293

4 André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, 1928, réédition Gallimard, Paris 2002, p. 13

5 Annick Bureau, *Art et technologie : la monstration*, Rapport d'étude à la Délégation aux Arts Plastiques, Ministère de la Culture, Novembre 1996, p. 22. disponible sur le web : <http://www.olats.org/livresetudes/etudes/monstration/presentation-site.php>. Consulté le 25 mars 2016

puis avec des impressionnistes dans l'atelier de Nadar en 1874.

Les mouvements contestataires des années 60-70 n'épargnent pas l'institution du musée considérée comme le reflet d'une forme d'autorité politique contre laquelle il faut lutter. Alain Darbel et Pierre Bourdieu publient en 1966 *De l'Amour de l'art*¹, premier ouvrage de sociologie des musées, qui « dénonce l'institution comme un témoignage de l'Ancien Régime culturel, inacceptable dans une société qui affirme les valeurs démocratiques »². Cette enquête inédite est une réflexion destinée à permettre d'améliorer la conception des musées d'une part. Elle est également le reflet du malaise de l'époque face à cet espace. À la veille de Mai 68, les tensions sont vives face aux institutions politiques dont le musée fait partie. Pierre Gaudibert, en charge du Musée d'Art Moderne de 1967 à 1972, estime que « la contradiction vient de ce que cet espace, dans la mesure où il est le lieu d'expression de l'actualité, peut être un lieu de contestation du système, mais en même temps, du fait que cette contestation reste bloquée à l'intérieur de l'enceinte, elle est institutionnalisée et relativement désamorcée »³. En guise de réaction, des actes artistiques parfois illégaux vont s'attaquer au musée ou à des expositions officielles. A l'instar du GAAG (Guerilla Art Action Group) formé en 1969 par Jean Toche et John Hendricks dont l'activisme artistique est pregnant. Les actions du GAAG, souvent agressives « démontrent que l'art et le produit de l'art sont les résultats d'une organisation sociale, bafouent le système muséologique, montrent la connivence entre les gens qui gouvernent la société et administrent l'art »⁴. Elles prennent place dans et hors les lieux consacrés à l'art. Ils vont, par exemple, subtiliser le tableau de Malévitch « Carré blanc sur fond blanc » pour y placer un manifeste invoquant le MoMA à fermer ses portes durant la guerre du Vietnam. L'artiste conceptuel américain Michael Asher va générer, dans les années 70, des installations à l'encontre des institutions artistiques, interrogeant la place des œuvres dans ces lieux, allant jusqu'à modifier l'environnement, et déplacer certaines œuvres. Il ne produit pas mais perturbe l'espace muséal. Toujours dans la continuité des événements de Mai 68, le belge Marcel Broodthaers, poète, journaliste, photographe, critique et guide parodie l'institution muséale en fondant son Musée d'Art Moderne Département des Aigles (1968 à 1972). Féroce critique envers le mode de fonctionnement du monde de l'art, ce musée fictif qu'il qualifie de « mensonge », est installé chez lui. Il

1 Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *De l'Amour de l'Art. Les musées et leur public*, Paris, Editions de Minuit, 1966

2 Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France, XVIIIe-XXe siècle*, La Découverte / Poche, 2008, p.171

3 Entretien avec Yann Pavie pour *Opus international*, n° 28, 1971

4 Richard Martel, « l'activisme artistique : le Guerilla Art Action Group », *Intervention*, n° 12, 1981, p. 18

reproduit de manière ouvertement fautive, une exposition avec des reproductions d'œuvres et des caisses de transport vides. Il interroge la valeur de l'œuvre relative aux institutions et économies qui lui sont liées. La question de sa reproductibilité est posée : telle interrogation qui s'inscrit dans la lignée de l'œuvre de Walter Benjamin.

Dans son essai intitulé *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*¹, Walter Benjamin « s'est attaché à faire apparaître comment l'œuvre reproductible, c'est-à-dire essentiellement la photographie et le cinéma, avec le développement de sa valeur d'exposition, de sa capacité à se poser là où se trouve le spectateur, s'oppose à l'œuvre authentique, dont l'aura est due au rituel organisant et limitant sa propre mise en vue »². L'arrivée en masse de ces médiums dans les années 60 ouvre le champ des possibles pour les artistes qui vont s'en emparer pour critiquer l'espace muséal. Tony Bennett considère³, dans la lignée de Michel Foucault, que le musée serait l'autre face de la prison, un contrôle social qui a le pouvoir de montrer ce qui est bien et beau, tandis que la prison agirait ensuite pour « surveiller et punir ». Krzysztof Wodiczko utilise le médium photographique pour matérialiser des moments d'agression ou de répression par projection d'images sur la façade de bâtiments symbolisant le pouvoir politique car « l'illumination d'un édifice public, en particulier d'une



Illustration 11 : WODICZKO Krzysztof: *Hirshhorn Museum, Washington, D.C.* 1988, projection publique au Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.

institution située au cœur de la ville, est un acte de parole qui doit encourager et aider une large majorité des individus à participer au discours social de la cité. Idéalement, ces actes publics d'illumination aideraient les citoyens à se parler et à rester sensibles aux vibrations de la ville. »⁴ À travers ce type de manifestation contestataire, l'image sort du cadre, elle se libère d'une certaine contrainte conformiste et s'appuie sur de nouveaux outils,

1 Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit par Frédéric Joly, préface d'Antoine de Baecque, Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2013 (1939), 144 p.

2 Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Nouvelle édition revue et augmentée, Genève, Les presses du réel, Collection mamco, 2008, p. 31

3 Tony Bennett, «The Exhibitionary Complex» In *Thinking About Exhibition*, ed. Reesa Greenberg, Sandy Nairne, and Bruce W. Ferguson, 81-112. New York, Routledge, 1996 ; in Annick Bureau, *Art et technologie : la monstration*, op. cit.

4 Cité par Christophe Domino, *À ciel ouvert*, Paris, Scala, 1999 ; in Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, op. cit., p. 109

de nouveaux supports tels que la vidéo ou la projection, pour s'émanciper hors du musée, entraînant l'émancipation de nouveaux courants artistiques hors les murs.

2.2. Art contextuel et Art *in Situ*: l'œuvre et son environnement

En 1976, dans son manifeste intitulé *L'Art comme art contextuel*¹, l'artiste polonais Jan Swidzinski définit l'art contextuel comme étant notamment « intéressé au processus permanent de décomposition des significations qui ont perdu leur ancrage dans la réalité correspondante et d'instauration à leur place de significations nouvelles, d'actualité. » Paul Ardenne précise la définition en désignant cette approche nouvelle de l'art en tant que rupture avec l'œuvre au sens traditionnel. Les manifestations artistiques adoptent des formes activistes, engagées dans l'espace urbain et naturel. Elles se réclament d'une logique participative. Il s'agit d'investir la réalité qui entoure l'artiste, de s'inscrire dans un « contexte réel » suggéré par Guy Sioui Durand. L'action artistique se révèle « tant affirmative et volontariste (...) que prospective et expérimentale (...) sachant que le rapport de l'artiste « contextuel » à la réalité peut être, à dessein, polémique »². Les années 1960 ont permis à l'artiste de s'émanciper, de devenir acteur et de sortir de son atelier afin de « promouvoir une action ancrée dans une réalité que l'artiste approche et analyse au plus près »³. Les œuvres ainsi créées font face à la crise de la représentation des années 60 où il s'agit de sortir du cadre pré-établi par les institutions. Gérard Fromanger en établira même un manifeste intitulé *Le tableau en question* (1966) où les propositions plastiques suggèrent de sortir de l'espace défini. En 1968, il expose neuf sculptures (Souffle) devant l'église d'Alésia à Paris. Elles sont enlevées et détruites par la police car qualifiées d'objets « interdits de stationnement ». Les œuvres produites ou mises en relation avec la réalité dans l'espace public abordent de nouveaux questionnements.

Francis Alÿs, artiste belge, s'est trouvé confronté à un espace nouveau lorsqu'il s'est installé à Mexico. Les objets qu'il place dans la rue et manipule deviennent des objets produits par la rue, le promeneur, d'abord observateur devient manipulateur de son environne-

1 Jan Swidzinski, *L'Art comme art contextuel*, Lund, Suède, Ed. Shillem Galeries S. Petri, 1976. disponible sur le web : <https://www.erudit.org/culture/inter1068986/inter1104313/46357ac.pdf>. Consulté le 10 janvier 2016

2 Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, op. cit., p. 12

3 Paul Ardenne, *ibid.*, p. 20

ment, de son contexte. Dans *Sometimes Making Something Leads to Nothing* (1997), œuvre emblématique de son travail, Alÿs pousse neuf heures durant un bloc de glace dans les rues de Mexico jusqu'à ce que le bloc soit entièrement fondu. L'œuvre prend sens dans son environnement, dans le temps de l'action, donc de la réalité. Les actions artistiques mènent finalement à différents types de propositions en lien avec le contexte ou la portée politique, sociale et économique du geste. Le Process Art désigne les types d'art « valant d'abord ou uniquement par leur création, qu'il s'agisse de représentations théâtralisées, de happenings ou de performances »¹. Aussi, le Land Art a été une tendance utilisant l'environnement et les matériaux de la nature, dès lors soumis à l'inévitable érosion naturelle. Ces installations éphémères sont une véritable expérience liée au monde réel. L'exposition *Earth Works*, en 1968 en incarne les débuts avec ces installations gigantesques dans le désert du Nevada, accompagné de l'essai de Robert Smithson *The Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (1968). Le fait de travailler au cœur de l'environnement à partir duquel les œuvres sont produites, place le Land Art en pendant naturel de l'art in situ, mis en exergue par Daniel Buren dans un environnement urbain.

A ses débuts, l'artiste Daniel Buren, faute de n'être invité dans les expositions et de ne pouvoir s'offrir un atelier, investit la rue. D'abord contraint, il l'adopte au point d'en faire émerger sa pratique artistique jusqu'à la théoriser. S'exprimant à cet égard à propos de l'art in situ, il déclare : « dans l'espace public, que des œuvres conçues pour un lieu bien précis et qui s'articulent tout particulièrement avec, à cause de, pour ou contre, cet environnement précis »². Dans sa plaidoirie pour l'art *in situ*, Buren le décrit comme un dialogue lié « directement avec le passé, la mémoire, l'histoire du lieu », qui permet aussi bien de comprendre « les mouvements pouvant se produire dans l'avenir ». Il parle de l'œuvre, seule capable d'ouvrir « le champ à une possible transformation, du lieu justement. »³ Cet art révoque l'espace-temps conçu par les musées et donne naissance à des œuvres dont l'évolution est rythmée par l'espace public. Un pan de son travail, conçu à partir de bandes noires et blanches (parfois blanches et rouges ou blanches et vertes) qu'il appelle « outils visuels », est triple. Ces bandes permettent tout d'abord une économie de moyen dû à un espace de travail restreint. La relation de l'art aux institutions est ensuite brouillée lorsque ces travaux

1 Paul Ardenne, *ibid.*, p. 47

2 Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Sens & Tonka, Dits et Contredits, 1999, p. 80

3 Daniel Buren, *ibid.*, p. 81

investissent la rue et y prennent vie, notamment lors d'une exposition en 1972 dans la galerie John Weber à New York où une ligne de toiles rayées parcourt la galerie et sort à l'extérieur, soumise au vent, aux intempéries et à la pollution. Enfin, il prend position dans l'espace visuel de la rue, envahit par la publicité et la société marchande, ce dès 1967 avec des affichages sauvages à Paris. A ce moment précis, ces bandes ne proposent « pas de solution, pas de slogan, pas d'origine, pas d'espoir, pas de désespoir »¹, elles se réclament d'un « geste – limité – contre l'invasion de ces slogans



Illustration 12: BUREN Daniel: *photo-souvenir*, «affichage sauvage», travail in situ, Paris, avril 1969

mercantiles dans le quotidien, une réaction « plastique » contre la société de consommation »².

Ses affichages sauvages ou autres installations urbaines investissent l'espace visuel de la rue. S'impose un motif graphique facilement reconnaissable mais non identifiable à un quelconque signe habituel pour le passant. Ces motifs peuvent soit passer inaperçus soit susciter de vives réactions exacerbées par l'incompréhension. En 1977, il place des drapeaux de bandes colorées sur les toits de Paris (Les Couleurs : Sculptures) visibles à travers des longues-vues depuis la terrasse du Centre Georges Pompidou, ce lieu confère un sens artistique à l'installation. Ils sont autrement visibles par « la population qui ne comprend pas (...) ce qui, du sol, n'apparaît que comme un vulgaire "torchon" »³. On comprend donc bien l'importance du point de vue, géographique ou culturel, que cherche à déstabiliser Daniel Buren. Il estime néanmoins que l'incompréhension ou la haine au regard de certaines installations dans la rue permettent de les faire vivre. La photographie est un outil qui a permis de jouer sur ces deux paramètres : le point de vue et la conservation d'une trace.

Dans les années 60-70, avec l'utilisation massive de la photographie, et l'émergence

1 « Ca me fait grincer des dents », entretien avec Jean-Hubert Martin, réalisé à l'occasion de l'exposition *Art et Publicité*, in *CNAC Magazine*, n°60, novembre 1990-janvier 1991 ; Daniel Buren, *Les Ecrits (1965-1990)*, tome 3, p. 465

2 « Entretien avec Clare Farrow », sur le matériau et les composantes du contexte à l'examen de quelques travaux, « Sign and Context – An art & Design Interview », in *Art & Design*, 1990 ; Daniel Buren, *Les Ecrits (1965-1990)*, éd. CAPCMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, tome 3, p. 445

3 Propos cités par Denys Riout dans *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, Folio, p. 505 ; in Marie Escorne, *L'art à même la ville*, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. ARTES, 2015, p. 80

de nouveaux courants artistiques qui investissent l'espace hors des musées, ce médium va se révéler primordial pour faire vivre les propositions artistiques hors du temps de leur conceptions car souvent éphémères. Cependant, la photographie, qui implique un point de vue, est seulement considérée comme une trace par Daniel Buren, et guère un composant de son travail, il s'agit uniquement de documenter ce qui va disparaître. Il va plus loin en parlant de la « photo-souvenir » comme de « photo-oublis » qui « engendre son propre souvenir et peut ainsi aller jusqu'à la trahison du lieu photographié »¹. Ces photos agissent comme des trahisons qui n'ont pour seul but que d'embellir l'œuvre et ne peuvent restituer la multiplicité des points de vue du fait de son ancrage dans le réel. Elle revêt toutefois une dimension qui va plus loin que la simple trace, car accompagnée de sa légende, échos du titre au tableau, la photographie devient document voire marchandise comprise en rapport au Land Art. En effet, le caractère éphémère de ces installations rend nécessaire l'utilisation de cet outil qui s'inscrit dans une période où il se démocratise largement auprès du grand public. Gil Bensmana va plus loin en utilisant la photographie comme outil de conception pour son œuvre «Cet homme va disparaître» (Paris, 2002). Après avoir affiché les photos d'un homme sur les murs de Paris, il attend que les services de nettoyage effacent au Kärcher l'image de cet homme, et prend en photo cette destruction progressive. Le titre de cette série d'interventions ne fait pas référence à l'objet posé mais au devenir du sujet de cette image. Il est donc pertinent, ici, de convoquer Roland Barthes qui observait : « Quoiqu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle que l'on voit. Bref, le référent adhère »². Finalement si l'on tient compte du fait que l'art contextuel s'expose hors des murs, qu'il y vit et y meurt, la photographie joue un rôle essentiel de témoin, qui peut être certes « falsificateur » de l'essence même de l'œuvre selon les mots de Daniel Buren, mais elle lui offre une autre dimension sensorielle.

2.3. L'espace public comme nouveau lieu d'expression : espaces alternatifs et révélation de l'espace-temps

La contestation artistique face à l'institutionnalisation des lieux fait naître, dans les

1 Thierry Laurent, *Mots-clés pour Daniel Buren*, Au même titre, 2005, p. 163

2 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Cahiers du cinéma, 1980, p. 16 et 18 ; in Marie Escorne, *L'art à même la ville*, op. cit., p. 50

années 1970, de nouveaux lieux de création, alternatives à la production conventionnelle de l'art. Ces lieux, plus ou moins ouverts, rendent possible le rassemblement d'artistes qui produisent, exposent, échangent au sein de ces espaces. Des lieux avant-gardistes se développent dans un premier temps dans le quartier de Soho à New York, dans d'anciennes manufactures abandonnées. Ces espaces reflètent l'effervescence artistique et créative inhérentes à l'époque ainsi que sa volonté d'auto-gestion ; ce sont les artistes eux-mêmes qui prennent possession des lieux. À la fin des années 70, Lawrence Alloway les définit comme tels : « L'expression espace alternatif est un terme très général qui fait référence aux diverses façons qu'ont les artistes d'exposer leur travail en dehors des galeries commerciales et des institutions muséales. L'expression inclut l'utilisation de studios comme espaces d'exposition, ainsi que l'utilisation temporaire de bâtiments pour la création d'œuvres in situ. »¹ l'immensité de ces lieux permet d'accueillir des dizaines d'artistes qui investissent totalement les lieux, leur donnant parfois un aspect de taudis, mais ces espaces deviennent aussi une « matrice »² à la création. Au 112 Greene Street, ouvert en 1970 à New York par Jeffrey Lew, un de ces espaces alternatifs emblématiques, par ailleurs encore en activité aujourd'hui, il est conseillé de peindre le plafond, clouer les murs et creuser le sol. Cette pratique se veut en totale contradiction avec l'espace des galeries dont les murs sont toujours maculés de blanc. Il s'agit alors de sortir des murs sans vie des musées et galeries pour rendre compte d'un contexte réel. Ici, l'art in situ prend toute sa forme car les objets, installations, performances créés sont souvent intransportables et éphémères. Ils ne rentrent pas dans les critères usuels de l'art établis par les galeries et musées. La spécificité de ces lieux tient également au caractère participatif et spontané des « shows », « workshops », « installations » où il est possible d'assister au processus créatif. Le support vidéo éclot, notamment à la Kitchen dès 1971, considéré comme un médium alternatif à ce moment-là. Malgré tout, ces espaces déclinent rapidement, faute de moyens financiers, hormis quelques exceptions qui bénéficient de subventions extérieures, souvent publiques, à l'instar du 112 Greene Street, qui viennent paradoxalement modifier l'organisation de ces lieux, amenés désormais à rendre des comptes.

En France, ces lieux alternatifs se développent dans les années 80 sous la forme de squats d'artistes, puis ils se développent largement vers l'est et particulièrement à Berlin

1 Cité par Cristelle Terroni, « Essor et déclin des espaces alternatifs », *La Vie des idées*, 15 février 2011. ISSN : 2105-3030. URL : <http://www.laviedesidees.fr/Essor-et-declin-des-espaces.html>. Consulté le 25 mars 2016

2 Cristelle Terroni, « Essor et déclin des espaces alternatifs », *La Vie des idées*, *op. cit.*

après la Chute du Mur. Le mot d'ordre du mouvement Art Cloche au début des années 80 était ainsi : « Réveillez-vous, le monde est en train de changer. Réveillez-vous, nous ne pouvons plus pratiquer l'Art de la même façon ». Ces lieux répondent à un besoin d'espace nouveau pour les artistes qui cherchent à se démarquer du système pré-établi par les institutions. La liberté d'action équivaut à la lutte constante contre les propriétaires des locaux ou l'État, mais qui mène parfois à la légalisation comme dans le cas des Frigos de Paris. Revendications sociales, politiques, artistiques, les squats, dont le mode de vie en communauté est spécifique, défendent un ensemble de valeurs fortes qui pousse ces structures illégales à évoluer encore jusqu'à nos jours. Ces espaces alternatifs désignent des lieux de vie abandonnés. Les interventions de contestation artistique, elles, concernent sont aussi visibles au sien de l'espace public.

Allan Kaprow observe en 1966 que « la seule direction qu'il est bon de prendre est celle des espaces du quotidien, qui sont moins abstraits et ne ressemblent pas à des boîtes : l'environnement extérieur, un croisement de rue, une usine ou un bord de mer »¹. Nous l'avons vu, les artistes new-yorkais ont utilisé l'espace comme outil afin d'en faire ressortir son essence même. Gordon Matta-Clark rend compte des mutations de l'espace urbain en s'appuyant sur son architecture allant jusqu'à la modifier. Il réalise alors des oeuvres de grande envergure, comme en 1974 à Englewood dans le New Jersey où il découpe à la tronçonneuse une maison entièrement dans le sens de la hauteur. Cet acte fort vise à dénoncer le phénomène de suburbanisation grandissante aux Etats-Unis qui crée clivages sociaux, raciaux et économiques et où se fabrique « un consommateur passif et isolé – un public virtuellement passif »² selon les mots de Gordon Matta-Clark. En 1975, il s'attaque au chantier de Beaubourg en découpant un large cône dans un immeuble destiné à la destruction et intitule son œuvre Conical Intersect. À travers ces actions, il s'agit de révéler les caractéristiques spatiales et architecturales d'un lieu. Ernest Pignon-Ernest affirme que « l'oeuvre, ce n'est pas l'image elle-même, mais ce qu'elle provoque d'interrogations sur ce lieu »³. Sa série «Les Expulsés » (1969) confère du sens à l'environnement dans laquelle est placée son œuvre puisqu'il a collé sur les murs d'un immeuble partiellement détruit des sérigraphies

1 Allan Kaprow, *Assemblage, environments & happenings* (New York : H.N. Abrams, 1966), cité par Cristelle Terroni, « Essor et déclin des espaces alternatifs », *La Vie des idées*, op. cit.

2 Cité par Stéphanie Lemoine, *L'art urbain : du graffiti au street art*, Découvertes Gallimard, Arts, 2012, p. 32

3 Cité par Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *In Situ : un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, Alternatives, 2005, p. 113

de couples sans abris. Cet investissement de l'espace dévoile le paysage urbain et l'image de ce couple prend sens, l'échange créé entre le support et le sujet tient alors de la « contamination réciproque »¹. À travers ses sérigraphies, Ernest Pignon-Ernest a cherché à s'approprier l'espace-temps de la rue, la mémoire des lieux qu'il investit lui est donc indissociable.

Afin d'exprimer le poids historique de certains lieux, Ernest Pignon-Ernest les a investis à plusieurs reprises de manière assez forte après être arrivé au constat que « c'étaient les lieux mêmes qui étaient chargés de potentiel de mort et que c'étaient eux qu'il fallait saisir et stigmatiser, qu'ils faisaient « signe » »². Lorsqu'il apprend que des missiles nucléaires vont être enfouis sous la plateaux d'Albion dans le Vaucluse, il utilise la photographie, prise à



Illustration 13: PIGNON-ERNEST Ernest: collage du *Gisant* sur les marches du *Sacré Coeur*, 1971

Hiroshima après l'explosion de la bombe atomique en 1945, d'un mur sur lequel un corps désintégré a laissé son empreinte. Il reprend alors cette trace et en fait un pochoir qu'il va poser partout dans le paysage d'Albion, sur les roches, les routes, les murs, créant un peuple « d'âmes noires »³ et rappelant avec force le désastre que cette arme a pu causer. Cette intervention réalisée en 1966 sera suivie en 1971 d'une autre série, *Les Gisants*, à l'occasion du Centenaire de la Commune de Paris. Puisqu'un tableau ne suffit pas pour exprimer la violence des répressions, il décide à nouveau d'investir les lieux, en affichant au sol des sérigraphies d'hommes sans vie. Ces corps sont disposés dans des lieux symboliques de la Commune de Paris (Montmartre, la Butte aux Cailles, le cimetière du Père Lachaise..) mais également au métro Charonne qui évoque la répression dans le sang d'une manifes-



Illustration 14: ZLOTYKAMIEN Gérard: *La palissade de la rue des archives*, 1972

1 Marie Escorne, *L'art à même la ville*, Presses universitaires de Bordeaux, 2015, p. 107

2 Cité par Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *In Situ : un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, op.cit., p. 22

3 André Velter, *Ernest Pignon-Ernest*, Bärtschi-Salomon, 2007, p. 32 ; in Marie Escorne, *L'art à même la ville*, op.cit., p. 40

tation contre la guerre d'Algérie en 1962. Ces anachronismes judicieusement localisés redonnent du sens à la mémoire de ces lieux. Dès 1963, Gérard Zlotykamien utilise également la photographie du corps calciné d'Hiroshima pour marquer Paris de ses Éphémères, étranges silhouettes rappelant la condition fragile de chacun. Tout comme Ernest Pignon-Ernest ou Gordon Matta-Clark, les lieux choisis sont porteurs de sens puisque les Éphémères apparaissent sur des murs d'immeubles en démolition, des trous creusés par les urbanistes notamment lors de la destruction des Halles, des palissades, des ruines, des murs symboliques comme celui de Berlin... Malgré la destruction de certains lieux, ces actes visent à éveiller les consciences sur le poids historique de ces espaces. Quitter le « cadre serré du tableau exposé dans un espace clos »¹ et révéler l'espace-temps de la rue, c'est désormais une pratique qui se développe largement appelée art urbain ou street art.

3. Avènement et modalités du Street Art

3.1. Naissance d'un art de rue

Considéré comme une forme d'écriture primitive et associé au vandalisme, le graffiti trouve ses origines dans l'Antiquité. Il a été défini en 1856 lors de la découverte d'inscriptions sur les murs de Pompéi. Ce terme désigne un geste technique puisque le grafio (en italien) était un stylet ou poinçon utilisé pour écrire dans la cire. Dérivé du latin graphium et du grec graphein qui signifient écrire ou dessiner, il désigne également le graphisme au sens large. Selon Denys Riout, il y a « une certaine hésitation entre écriture et dessin, texte et image {qui} demeure la règle pour ce type de message »². Geste fou, mais également contestataire ou obscène, cette expression spontanée du peuple apparaît sur les murs et est le témoin brut d'une parole. Ces graffitis sont en voie de résurgence pendant les périodes de tensions, notamment sous l'Occupation où les Belges sont amenés à écrire des V sur les murs, protestant contre l'invasion nazie. L'inscription « Kilroy was here ! » désigne le passage des soldats américains dans les villes occupées de la Seconde Guerre mondiale. Mai 68 révèle aussi de nombreuses marques sur les murs, geste plus spontané que les affiches qui nécessitent davantage de temps de préparation et de matériel. Serge Pey définit le graffiti

1 Marie Escorne, *L'art à même la ville*, op. cit., p. 40

2 Denys Riout, *Le livre du graffiti*, Alternatives, 1990, p. 9 ; in Marie Escorne, *L'art à même la ville*, op.cit., p. 83

comme « un des aspects incontournables de la poésie populaire et ce, dans le meilleur sens du terme »¹. Il évoque ainsi « les graffitis les plus intimement populaires » qu'il connaisse, situés dans l'église de la Daurade à Toulouse. Les inscriptions ancestrales, qui y sont dédiées à une vierge noire pré-chrétienne, sont visibles par centaines sur les ex-voto de marbre qui en appellent à la « prière amoureuse » : « Mère Noire, faites que j'aie un enfant de lui », « Faites que je la baise »²... Après s'être longuement penché sur les graffitis, Brassai permit de discerner des sujets récurrents comme l'amour, la mort, l'animisme³. Il remarque également que c'est souvent « la détresse qui attire au mur les "demeurés", les "simples", les inadaptés, les déshérités, frustrés et révoltés – toutes les révolutions sont nées sur le mur -, tous ceux qui ont quelque chose à reprocher à la société ou à l'existence. Car le mur exorcise. S'il est le refuge de tout ce qui est réprimé, réprouvé, défendu, qui oppresse, il en est aussi la catharsis »⁴.

Ainsi ces marques, ces traces inscrites dans les murs de la ville ont rapidement intéressé et inspiré. Brassai, dès les années 1930, se penche de près sur les graffitis. Il les photographie pendant trente ans et en publiera un ouvrage en 1960. Jean Dubuffet définit le graffiti comme un Art Brut dès les années 1944, en opposition à l'art mondain jugé déconnecté de la réalité (dans un texte intitulé *Asphyxiante Culture* paru en 1968). Ces graffitis « cessent alors d'apparaître comme d'éventuels objets à reproduire pour devenir un modèle opératoire un exemple à méditer et à suivre pour accéder à une expression plus authentique »⁵. Les traces inscrites par les citoyens anonymes sont autant d'inspirations dans le processus créatif du peintre. Tout l'environnement urbain va lui être source d'inspiration : « une affiche déchirée, un bout de tôle qui brille, un fer rouillé, un chemin crotté, (...) une enseigne bariolée, une inscription délavée par la pluie, une couleur rencontrée par la rue et des traces, des traces, des traînées, des hasards »⁶. L'art brut va alors servir d'outil au peintre, qui va s'en inspirer pour réaliser des lithographies intitulées *Les Murs* (1945). Par ailleurs, il est intéressant de signaler que la lithographie se réalise à partir d'une gravure sur pierre qui est une façon pour Dubuffet de se confronter à ce support minéral dans lequel les inscriptions

1 Serge Pey, « Le graffiti : un haïku terroriste », in Richard Conte, *L'ordre du graffiti*, op. cit., p. 53

2 Serge Pey, « Le graffiti : un haïku terroriste », in Richard Conte, *L'ordre du graffiti*, op. cit., p. 54

3 Brassai, *Graffiti*, Flammarion, 1960, p. 141 ; in Marie Escorne, *L'art à même la ville*, op. cit., p. 146

4 Brassai, *Graffiti*, op. cit., p. 142 ; in Marie Escorne, *L'art à même la ville*, op. cit., p. 146

5 Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, op. cit., p. 279 ; in Marie Escorne, *L'art à même la ville*, op. cit., p.84

6 Jean Dubuffet, *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973, p. 36 ; in Marie Escorne, *L'art à même la ville*, op. cit., p. 87

viennent moduler la matière. Dans sa toile «Mur aux inscriptions » (1945), la texture du mur (il allait jusqu'à inclure de la terre ou du goudron¹), les textes et dessins gribouillés révèlent clairement l'influence des graffitis présents dans la ville. Cy Twombly s'inspire également de ces graffitis, griffonnages et griffures dès les débuts de ses travaux dans les années 1950 en expliquant éprouver un intérêt pour les « éléments primitifs, rituels et fétiches » dont il apprécie l'« immédiateté simple et expressive »². Enfin, il est pertinent d'évoquer Jean-Michel Basquiat, dont l'oeuvre est qualifiée d'art primitif et qui a marqué les murs de la ville. Sa pratique est inverse puisqu'il commence à graffer les murs de New York en 1978 pour ensuite élaborer des toiles de signes bruts, maladroits, incisifs. Cet artiste fait partie des premiers à utiliser le graffiti comme outil pour marquer sa présence sur le territoire urbain.

Sous le pseudonyme SAMO (« Same Old Shit ») suivi d'un copyright, Basquiat place ses interventions à proximité des galeries d'art et des clubs pour se faire remarquer en abordant des sujets sociétaux sensibles. L'émergence

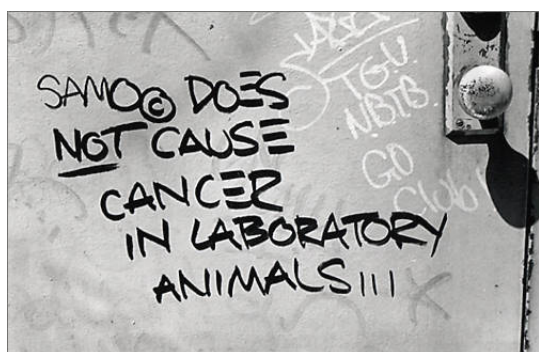


Illustration 15 : BASQUIAT Jean-Michel: *Graffiti*, 1976

du tag («signature», en anglais) à la toute fin des années 60 à New York est une preuve du désir d'affirmation de soi. Franck Popper se rappelle que ce phénomène « à considérer, dans tous les pays du monde, à ses débuts, comme un acte individuel de défi et d'auto-expression, devait bientôt devenir aux Etats-Unis un moyen de communication

clandestine, puis un jeu créatif subtil, enfin une création collective indomptable, d'un fort impact social et esthétique »³. Le tag se définit comme « l'expression la plus simple et la plus réprouvée du graffiti : une écriture monochrome, souvent tracée à l'aide de bombes ou de gros marqueurs dans un mouvement aussi rapide qu'une signature »⁴. Marquer le territoire devient alors une pratique courante dans les gangs pour imposer leur identité dans leur espace. Là où les graffitis étaient tracés de la main d'inconnus, les personnages prennent forme sans en dévoiler la véritable identité. Gilles Deleuze et Félix Guattari estiment que « la signature n'est pas l'indication d'une personne, c'est la formation hasardeuse d'un

1 Richard Leeman, *Cy Twombly*, Editions du Regard, 2004, p. 39

2 Richard Leeman, *Cy Twombly*, op. cit., p. 14

3 Paul Ardenne, *Un art contextuel*, op. cit., p. 69

4 Marie Escorne, *L'art à même la ville*, op. cit., p. 103

domaine »¹. D'autres cherchent à imposer leurs tags partout où ils peuvent être visibles, opérant ainsi une démarche mobile, à l'instar du plus connu, Taki 183, dont la fonction de coursier facilite le quadrillage de la ville. Imposer son nom dans la ville, sur tous les supports disponibles et accessibles (toits, trains, camions, murs...) revient à « clamer un besoin viscéral d'exister selon Marie Escorne.

Où se trouve alors la limite entre expression du citoyen et dégradation volontaire ? Marie Escorne évoque l'écart entre les puissants qui établissent des monuments et le peuple qui s'en empare en les graffant mais dont les traces sont finalement effacées, comme étant révélateur de la distinction entre patrimoine et vandalisme².

3.2. Vivre la ville

L'art urbain a pour caractéristique de vivre au rythme de la rue, il subit donc des contraintes physiques qui le rendent éphémère ou renforcent son aspect vivant. Contrairement aux musées qui ont pour vocation à protéger et entretenir les œuvres, l'espace public subit tant les dégradations météorologiques qu'humaines. Pour certains artistes, il est toutefois important de tenir compte de ces évolutions car c'est cet aspect qui confère sa vie à l'oeuvre, Ernest Pignon-Ernest dit à cet égard aimer « la fragilité du papier, le caractère éphémère que ça affirme »³. À propos de ses sérigraphies représentant Rimbaud (1978), il affirme que « quand on découvre le dessin, on en perçoit le caractère éphémère, la fragilité. Sa disparition est inscrite dans l'image même.(...) Dans la quête d'une image de Rimbaud qui soit "rimbaldienne", cette dimension suicidaire était essentielle »⁴. L'idée de disparition de l'image colle au sujet, d'où la volonté d'utiliser un support qui pourra en rendre compte tel le papier. Gérard Zlotykamien a aussi bien compris l'aspect éphémère de ses œuvres évoquant les disparus d'Hiroshima, mais anticipant également l'effacement de ses silhouettes par la transformation urbaine. Les supports et matériaux utilisés sont choisis judicieusement afin de coller au sujet. Blek le rat, artiste, affirme que « la propreté ou l'état dégradé du mur change le sens de l'image ; sur un mur repeint, l'image éclate, sur un mur sale elle fait

1 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Editions de Minuit, 1980, p. 389 ; in Marie Escorne, *L'art à même la ville*, op. cit., p. 104

2 Marie Escorne, *L'art à même la ville*, op. cit., p. 120

3 Cité par Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *In Situ : un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, op. cit., p. 23

4 Marie Escorne, *L'art à même la ville*, op. cit., p. 44-45

déjà en quelque sorte partie du mur »¹.

Ces œuvres vivent également grâce à la participation des passants, leur réaction, leur action accorde du sens à l'image. Ainsi, placés au sol sur toute la largeur d'entrée du métro Charonne, Ernest Pignon-Ernest force les passants à piétiner ses Gisants et donc à participer à son œuvre. En 1999, ce sont les passants eux-mêmes qui ont choisi d'apposer leur marque sur un dessin original à la pierre noire qu'a tracé Pignon-Ernest, inspiré de Sainte Agathe de Guarino. Les écritures « s'incorporent » alors tout à fait à l'œuvre, elle s'approprie le geste naturel de la ville. Par ailleurs, ces écrits sont pour la plupart le fait de femmes qui voient en la figure de Sainte Agathe une présence bienfaitrice. Denys Riout appelle ce processus « l'oecuménisme mural » : « c'est précisément la présence dans les rues de toutes sortes de traces, inscriptions, dessins et peintures, réunis sans foi ni loi unique, unificatrice. Ici, tout est offert pêle-mêle. La pire confusion règne sans vergogne, et elle déclenche un processus de contagion (chacun sait qu'un graffiti sur une surface vierge en attire inéluctablement d'autres s'il n'est pas effacé au plus vite) »². Et Jan Swidzinski d'aller plus loin en affirmant que « l'art a cessé de constituer des modèles autoritaires de création pour l'Autre. A travers le contact de l'Autre, il nous informe sur la nécessité de développer nos propres modèles. Être artiste aujourd'hui, c'est parler aux autres et les écouter en même temps. Ne pas créer seul mais collectivement. »³ Il évoque l'idée d'une présence active du passant/spectateur dans l'art urbain.

Faire vivre une œuvre, c'est aussi savoir l'exposer. Être ou ne pas être vue, de cette question va dépendre la naissance ou la mort d'une œuvre. Blek dit vouloir « que l'image soit vue dans la ville dans certaines dimensions et quelque fois un peu cachée ; la force du graffiti c'est qu'on le découvre ; quoique planqué, il est vu par des milliers de personnes »⁴. Si pour les taggeurs il s'agit d'aller placer son nom sur un plus grand nombre de surfaces possibles, certains d'entre eux vont signer jusque dans des endroits qui semblent totalement inaccessibles et donc assez peu visibles sauf pour les initiés. Ce langage s'adresse donc à un nombre restreint de spécialistes. Par ailleurs, Olivier Mongin décrit la rue comme « un

1 Propos recueilli par Richard Conte, , *L'ordre du graffiti*, op. cit., p. 147

2 Denys Riout, *Le livre du graffiti*, op. cit., p. 101 ; in Marie Escorne, *L'art à même la ville*, op. cit., p. 45

3 Jan Swidzinski, *Freedom and Limitation – The Anatomy of Post-modernism*, Calgary, Scartissue, 1988, Avant-propos, p.5 ; in Paul Ardenne, *Un art contextuel*, op. cit., p. 180

4 Propos recueilli par Richard Conte, , *L'ordre du graffiti*, op. cit., p. 147

lieu pratiqué » et non pas propice à la contemplation. Contrairement au musée où le spectateur peut déambuler dans un lieu propice à l'observation, le regard du citadin, « sollicité de toutes parts, doit au contraire faire un tri parmi une "cacophonie" d'images et de signes, pour ne retenir que les informations indispensables à l'orientation dans cet espace qui n'est pas sans péril »¹. C'est en partie pour ces raisons que les affichages publicitaires sont utilisés par certains artistes : le regard du passant est attiré par ce grand format consacré qui vient encadrer l'œuvre. Daniel Buren critiqua vivement l'amoncellement d'images et de slogans publicitaires, affichant alors ses bandes rayées directement par-dessus des publicités existantes. D'autres artistes comme Jean Faucheur ou Jérôme G. Demuth (G) utilisent l'espace des panneaux publicitaires pour afficher leurs images, avec pour souci d'attirer l'attention du passant sur son environnement². Au contraire, certains artistes ne cherchent pas à être vus du plus grand nombre et vont tenter de se fondre dans l'environnement urbain. Les Field works de Tadashi Kawamata sont décrits par Catherine Grout comme ayant « tendance à se fondre dans ce qui est déjà là. (...) Il s'agit plutôt d'une volonté de ne pas attirer le regard, de ne pas imposer une présence »³. Les interventions de Boris Achour intitulées les Actions-peu (1993-1997) sont d'infimes gestes qui ne visent pas à perturber l'espace urbain. Ces œuvres qui se déplacent et évoluent dans la rue prennent vie car c'est le contexte hors cadre qui crée du sens. Mais qu'en est-il lorsque ces œuvres sont récupérées par les musées et galeries ?

3.3. « À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ? » Daniel Buren

Le graffiti est d'abord un acte illégal instigateur de l'anonymat de la plupart des artistes de rue. Serge Pey définit le graffiti comme un « haïku terroriste »⁴, car la loi du 29 juillet 1881 déclare la « Défense d'afficher » sur les murs de la ville. Cette loi, inscrite dans le Code pénal dit que « le fait de tracer des inscriptions, des signes ou des dessins, sans autorisation préalable, sur les façades, les véhicules, les voies publiques ou le mobilier urbain est puni de 3750 euros d'amende et d'une peine de travail d'intérêt général lorsqu'il n'en est

1 Marie Escorne, *L'art à même la ville*, op. cit., p. 46

2 Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *In Situ : un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, op. cit., p. 130-131

3 Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 21 ; in Marie Escorne, *L'art à même la ville*, op. cit., p. 47

4 Serge Pey, « Le graffiti : un haïku terroriste », in Richard Conte, *L'ordre du graffiti*, op. cit., p. 53

résulté qu'un dommage léger » (article 322-1, alinéa 2 du Code pénal). De nombreux artistes ont du faire face à la répression. Daniel Buren est arrêté par la police en 1969 lors de l'exposition *When Attitudes Become Form* après avoir exposé ses affiches dans la rue. Ernest Pignon-Ernest s'est vu arrêté à plusieurs reprises, notamment lors du collage des Gisants en 1971, et au moment de poser les sérigraphies de Rimbaud. Blek témoigne également : « Il y a quatre ans on ne risquait rien parce que les flics ne savaient pas ce qu'on faisait et pensaient surtout aux inscriptions politiques ; si ça n'était pas politique, ils laissaient courir, ce n'était pas un délit. (...) Je me suis fait pincer à Coulommiers, j'ai mis une semaine à m'en remettre. » Il évoque ensuite les risques que cette pratique induit, les coûts des amendes, la pression des populations qui portent plainte, le durcissement de la répression policière. Suite à une condamnation en 1992, la pratique de Blek a changé, il continue à peindre sur des murs mais légaux ou utilise le support de l'affiche qui abîme moins la surface et se retire plus facilement. C'est dans les années 1990 qu'un durcissement des procédures à l'encontre des graffeurs va modifier leurs habitudes à l'instar de Blek. L'affiche, le sticker, le sol sont autant de supports nouveaux utilisés pour exprimer l'art de rue. Le Graffiti Research Lab développe même un projecteur qui permet de réaliser sur d'immenses surfaces des tags au laser¹. Se définissant comme étant en conflit avec l'autorité, avec l'institution, ces œuvres appartiennent-elles encore au domaine du « graffiti » lorsqu'elles sont exposées et vendues dans les musées et galeries ?

Pour Blek, « Le problème avec les galeries, c'est que 99% des street artistes se servent de l'art urbain comme d'un tremplin pour entrer dans les galeries. C'est une erreur fatale, car leurs œuvres sont vues dans les galeries par une quarantaine de personnes, et dans les musées par une dizaine de visiteurs, alors que, dans la rue, c'est une centaine de milliers de personnes qui les voient. Et c'est ce qui donne toute son essence à une œuvre, c'est le fait d'être vue et non pas d'être vendue ou reconnue comme une œuvre d'art dans un musée, c'est d'être vu par des gens »². Dès les années 1990-2000, des expositions fleurissent sur le street-art comme celle au Grand Palais qui s'est tenue en 2009 présentant la collection d'Alain Dominique Gallizia où il a été demandé aux artistes graffeurs de respecter un format de toile et un thème. Le dispositif scénographique ainsi que les contraintes de réalisation créent un décalage avec le graffiti, pourtant créé à partir d'une libre expression, dénuée de

1 Stéphanie Lemoine, *L'art urbain. Du graffiti au street art*, op. cit., p. 32

2 Cité par Anna Waclawek, *Street art et graffiti*, Thames & Hudson, L'univers de l'art, 2012, p. 70

cadre, de forme pré-établie. Une autre exposition, montée à la Fondation Cartier en 2009, tente d'offrir un regard neuf sur cette pratique mais reste « paradigmatique des obstacles qui brouillent le dialogue entre l'intérieur et l'extérieur, puisque la galerie tente de « récupérer » une forme d'expression essentiellement urbaine et clandestine qui se vide de son sens dès que l'on veut l'inclure dans un cadre. »¹ De fait, l'entrée au musée de l'art urbain semble en complet décalage car, comme le résume Stéphanie Lemoine, « Ils vont dans la rue non parce que c'est illégal, mais parce ça leur plaît, parce que c'est une tribune ouverte à tous, parce que ça met un peu de couleur dans la ville, parce que ça leur offre de rencontrer les passants ou de négocier avec leur environnement visuel, parce que les contraintes de la création in situ les stimulent, parce que le cadre de la toile est trop étroit, parce qu'ils n'ont que faire d'être des professionnels de l'art ou encore parce que les galeries ne veulent pas d'eux. »²

Deuxième partie

Exposer dans l'espace public ?

Héritages et dérives

1. Les commandes institutionnelles : une nouvelle approche scénographique

1.1. Scénographier l'espace public par la photographie : émergence de nouveaux types d'expositions, les festivals

L'essor du festival a lieu dans les années 1970. Qu'il concerne la musique, la bande-dessinée, le théâtre, le cinéma ou la photographie, le festival rend possible la rencontre entre une forme d'art et son public. Pascal Ory définit même le format du festival comme étant « le type achevé de la religion culturelle »³. Le festival rend possible le processus de

1 Marie Escorne, *L'art à même la ville*, op. cit., p. 90

2 Stéphanie Lemoine, « Le graffiti, ce n'est pas défier le système mais l'assimiler », *L'Obs avec Rue89*, 14 novembre 2013, disponible sur : <http://rue89.nouvelobs.com/blog/cityrama/2013/11/14/le-graffiti-ce-nest-pas-defier-le-systeme-mais-lassimiler-231667>. Consulté le 15 février 2016

3 Pascal Ory, « Qu'est-ce qu'un festival ? », *Une histoire des festivals : XXe-XXIe siècle*, Publications de la Sorbonne, 2013, p.32

légitimation d'une forme d'expression grâce à des actions militantes de promotion dans certaines villes qui deviennent des lieux symboliques. L'on pensera à Avignon pour le Théâtre, Angoulême pour la bande-dessinée, Arles pour la photographie contemporaine, Perpignan pour le photojournalisme, etc. Ces festivals naissent essentiellement dans les années 70 sous l'impulsion de personnalités fortes telles que Lucien Clergue ou Jean-François Leroy. S'en est suivie la volonté de certaines municipalités de développer leur politique culturelle et touristique. De grands festivals voient alors le jour et vont s'affirmer progressivement sur la scène internationale comme Les Rencontres d'Arles (1969), FotoEspaña à Madrid ou Visa pour l'Image à Perpignan. Les festivals ont permis de se concentrer sur « les médias en voie d'institutionnalisation, processus auxquels ils participent largement »¹, le médium photographique s'est largement appuyé sur ces rendez-vous annuels pour occuper une place dans l'art contemporain. Ces manifestations offrent au public un cadre plus populaire et festif que les institutions et musées, et une gestion financière moins lourde pour l'organisation, ce qui explique leur rapide développement. Les pouvoirs publics comprennent l'importance de cette niche dans les années 1980 et commencent à proposer des soutiens au développement, ceux-ci émanant de toutes les strates de la vie politique, municipale, régionale et nationale. Ils ont pour effet de consolider la place de l'action culturelle au niveau international, et de dynamiser les politiques touristiques locales. Cela crée parfois des dérives face à pareille situation car l'art devrait pouvoir s'affranchir de toute opinion politique, ce qui est également une problématique des mécènes privés qui vont utiliser ces événements comme une vitrine commerciale. Alain Dominique Perrin, patron de Cartier, à l'origine de la Fondation Cartier pour l'art contemporain et qui a soutenu la création du Printemps de Cahors, affirme que « Le mécénat n'est pas simplement un formidable outil de communication, mais beaucoup plus que ça ; c'est un outil de séduction d'opinion »². Par ailleurs, la photographie est un médium populaire facilement entré dans les usages, ce qui explique le fort soutien des institutions publiques pour leur politique culturelle et des institutions privées dans le cadre de leur campagnes marketing. Ces soutiens et financements s'avèrent néanmoins nécessaires lorsque l'on admet l'ampleur que prennent

1 Léo Martinez, *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique, en France de 1970 à 2005*, Thèse de doctorat en Art et histoire de l'art (sous la direction de Luce Barlangue), Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011, p. 70

2 Alain Dominique Perrin « Le mécénat français : la fin d'un préjugé », interview de Sandra d'Aboville, in *Galleries Magazine*, n°15, octobre-novembre 1986, p.74, in Léo Martinez, *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique, en France de 1970 à 2005*, op. cit., p. 87

ces festivals aujourd'hui, jusqu'à leur développement actuel dans les pays émergents. À ce titre, nous pouvons citer le festival Photo Phnom Penh et l'Angkor Photo Festival au Cambodge, le festival de Pingyao en Chine, le festival Photo Kathmandu au Népal ou encore la biennale de Bamako. Cette internationalisation est un indicateur du succès du format festivalier. Lequel possède une riche identité, tant en terme de fond, et de forme.

L'évolution de ces festivals accompagnée du processus de légitimation de la photographie ont fait monter la valeur des œuvres, les rendant moins accessibles dans des expositions de festivals. Elles se voient prendre place dans les musées ou galeries. Par ailleurs, les espaces alternatifs, utilisés par faute d'espace disponible ou dans une volonté de proposer des formes différentes que les espaces institutionnels, ne disposent pas de normes de conservation adéquates. Cette contrainte physique empêche d'utiliser certaines œuvres historiques ou d'artistes reconnus, ou obligera l'utilisation d'un support spécifique. Les festivals sont donc une vitrine de la jeune photographie émergente, les nouvelles tendances de l'art contemporain ou encore la redécouverte d'artistes historiques. Ainsi, le festival du Printemps de Cahors a été créé en 1992 soucieux de proposer une photographie contemporaine présentée comme un « art élitare pour tous »¹, c'est-à-dire dans une « recherche de qualité et de rigueur »². Afin de ne pas heurter un public non averti, la direction du festival décide de proposer un mélange entre une photographie traditionnellement diffusée dans les expositions et une nouvelle forme de photo moins montrée. Chaque année Les Rencontres d'Arles participent aussi à la découverte de nouveaux talents sous différents thèmes. Ce sont des questionnements qui se posent autour de la place actuelle de la photographie et son avenir. Il ne s'agit plus d'être dans une état de contemplation de l'oeuvre mais d'opter pour un positionnement critique, changement de regard qui s'opère dès les années 1970. Walter Grasskamp affirme que ces nouvelles expositions « (...) exigent la réflexion du public et jugulent toute attitude qui serait exclusivement d'adaptation et de jouissance »³.

Les publics des festivals reflètent le dynamisme et la mixité qu'offrent ces événements. D'abord adressé à un public d'amateurs avertis, l'ouverture vers le milieu professionnel

1 Régis Durand, *Cat. Printemps de la photo*, Cahors, ed Fragment, Paris, 1993, p. 4, in Léo Martinez, *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique, en France de 1970 à 2005*, *op. cit.*, p. 430

2 Léo Martinez, *ibid.*, p. 430

3 Walter Grasskamp, *Fondateurs de musées et destructeurs de musées, contribution à l'histoire sociale du musée d'art*, p.33, in Léo Martinez, *op. cit.*, p.63

s'est clairement fait entendre. En 1987, François Hébel soutient qu' « Arles ne doit plus se cantonner comme autrefois à un rôle de militant. L'évolution est indispensable »¹. Les festivals offrent des moments privilégiés entre professionnels de l'image, amateurs avertis et un public local non initié. Ces rencontres donnent lieu à des débats, des projections, des lectures de portfolios, des conférences, mais également des ateliers ou des actions pédagogiques plus ciblées.

L'image exposée à ces occasions revêt de multiples formes qui offrent une alternative à la présentation institutionnelle de l'art et suggèrent une participation plus évidente du public. De cette manière, les débats, projections, conférences rendent possible les échanges notamment grâce aux projections qui deviennent de plus en plus courantes. La scénographie des expositions est également très diversifiée puisque les festivals s'exposent généralement dans la ville, occupant tous les espaces disponibles du fait de la multiplication des expositions. Lorsque les moyens financiers le permettent, la mise à disposition de certains lieux atypiques permet d'explorer de nouvelles perspectives de monstration. Ainsi, en 1983, lors des Rencontres d'Arles, Robert Rauschenberg recouvre d'une photo de 33 mètres de long les murs intérieurs de l'église de Montmajour, abbaye classée au Patrimoine Mondial de l'UNESCO. Parmi ces espaces alternatifs, d'anciens lieux désaffectés comme les anciens entrepôts SNCF à Arles offrent des espaces assez peu courants en milieu institutionnel, en termes de volume ou du caractère. Cependant, ces lieux rencontrent des problèmes quant aux normes de conservation préventive des œuvres. En effet, les contraintes thermiques et hygrométriques empêchent la présentation de certaines œuvres dans les lieux inadaptés comme les lieux historiques (églises, cloîtres,..) ou désaffectés (entrepôts industriels..). Les installations dans pareilles circonstances nécessitent du reste la remise en état des lieux afin d'assurer la sécurité de l'accueil du public et une certaine hygiène, dans le respect des œuvres présentées. Dans le cadre des festivals, certaines expositions se font également en pleine ville, utilisant des supports éphémères et dont la scénographie est totalement libre. Ainsi, puisque les festivals tendent à investir une ville pendant une période donnée, la rue aussi est utilisée comme support pour l'image et s'y matérialise une vraie scénographie d'exposition. C'est le cas par exemple de la biennale Photoquai, qui expose en extérieur sur les bords de Seine en face du musée du Quai Branly. La scénographie, pensée par Patrick Jouin en 2007, offre « des espaces denses et confinés {qui} font place, au détour d'une

1 Léo Martinez, *ibid.*, p. 341

cimaise, à des vues sur la seine. Les niveaux de lecture, les angles de vue, les perspectives se veulent aussi variés que les œuvres des artistes exposés. »¹ Ces espaces libres d'accès vivent au rythme de la journée, durant laquelle des jeux de lumière opèrent sur les images et les espaces. On assiste-là à une proposition d'installation temporaire et *in situ* de la photographie. D'autres festivals, comme le Fence Photoville qui a lieu dans cinq villes aux Etats-Unis, utilisent des supports mobiles comme les containers, facilement transportables, créant des volumes, et des espaces intérieurs/extérieurs.



Illustration 16: The Fence Photoville Brooklyn 2013. source: <http://alf-img.com/show/photo-ville-brooklyn-2013.html>



Illustration 17: Photoquai 2013. source: <https://parisbycellphone.com/2013/10/05/2013-10-05-special-saturday-photo-quai-4-paris/>



Illustration 18: Festival Photo Kathmandu, Nayantara Gurung Kakshapati, 2015. source: <http://www.nayantara.com.np/3126702-photo-kathmandu#0>



Les festivals ont donc offert de nouveaux moyens d'expression et de débats autour de l'image, axés sur la promotion de la photographie contemporaine. La présentation des nouvelles tendances photo passe par des actions audacieuses. Ces manifestations n'hésitent pas à investir les espaces publics afin de toucher au plus près et immerger le public dans des univers photographiques. Cependant, des contraintes sont à noter concernant ces

¹ <http://www.photoquai.fr/2015/photoquai-2015/la-scenographie/> . Consulté le 05 avril 2016

espaces alternatifs qui ne disposent pas de l'avancée technologique des musées en matière de conservation des images. Et des dérives apparaissent en même temps qu'un contexte économique s'empare des sphères culturelles.

1.2. Dérives de la réappropriation institutionnelle de l'art exposé dans l'espace public

Dans son ouvrage sur la "Théorie esthétique"¹, Théodor Adorno met en avant l'importance de l'espace de liberté dans la création artistique et culturelle. Il dénonce ainsi les dérives de la rentabilisation marchande dans le processus créatif. De ce postulat, nous pouvons nous interroger sur l'art issu de l'espace public qui se retrouve accroché sur les cimaises des galeries, des musées ou commandité par des institutions privées. Cependant, le marché de l'art par son action de cotation des œuvres et des artistes leur applique une valeur sur laquelle les artistes s'appuient pour obtenir reconnaissance et soutien. Howard S. Becker rappelle que « comme la plupart du temps les artistes veulent faire diffuser leurs œuvres, ils s'abstiennent de faire un travail incompatible avec le système. Mais si les artistes travaillent sans perdre de vue ces éléments, ils n'en sont pas pour autant prisonniers. »² Cette affirmation suppose toutefois qu'il y ait consensus, éventuellement applicable à l'essence même de certaines œuvres qui sont créées dans et pour l'espace public. C'est le cas lorsque des musées et galeries ont voulu exposer du street art, dès les années 1970, avec des artistes tels que Keith Haring ou Jean-Michel Basquiat. A partir des années 2000, de grandes expositions vont mettre à l'honneur le street art et la culture underground : *Street Art* à la Tate Modern en 2008, *TAG* au Grand Palais en 2009, *Né dans la rue – Graffiti* à la Fondation Cartier pour l'art contemporain en 2009. Ces expositions, qui ont connu un vif succès, témoigneraient-elles de la nécessité de passer par une institution telle que le musée pour pouvoir être reconnu dans le monde de l'art ? Denys Riout affirme que si l'art de la rue se positionne contre le système marchand, il doit « impérativement y avoir accès pour "exister" »³. Il est évident que ces événements permettent d'apporter un regard positif sur ces pratiques cependant qu'une profonde contradiction nuance le propos. En effet, il

1 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* Paris, Klincksieck, coll. Esthétique, 1974, 347 p.

2 Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p.114, in Nathalie Moureau, « Quand les artistes s'exposent... », *Mouvements* 2001/4 (n 17), p. 74

3 Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, folio, p. 507, in Marie Escorne, *L'art a même la ville*, op. cit., p. 91

s'agit de la réappropriation de pratiques basées sur une profonde liberté d'expression et d'usage de l'espace par des lieux parfaitement délimités et régulés. Confiner ces expressions artistiques dans des musées et des galeries revient à leur retirer tout ce qui fait leur sens. Cette contrainte, imposée par le monde de l'art, va plus loin encore lorsque Alain Gallizia, dont les œuvres collectionnées sont exposées au Grand Palais, impose aux artistes de créer une œuvre sur deux toiles blanches (60 x 180 cm) avec d'un côté leur signature et de l'autre une production sur le thème de l'amour. Cette contrainte de production s'oppose avec l'essence même de l'œuvre produite dans un contexte d'espace public. L'artiste JR, qui s'est largement fait connaître comme étant celui qui « possède la plus grande galerie d'art au monde », a su s'imposer dans les institutions artistiques et s'expose depuis 2011 à la Galerie Perrotin. Ces expositions témoignent d'une ouverture du monde de l'art depuis les années 2000. Les œuvres qui y sont montrées ne sont-elles pas aussi le reflet d'une volonté de soumettre ces pratiques à des codes définis par les institutions ? Un photographe anonyme qui cimente ses photos dans les murs de plusieurs villes explique sa pratique de la rue qu'il souhaite rester vierge : « Je prends les photos à la volée sans prêter attention aux lois. Si j'exposais dans une galerie ou avec la municipalité je devrais rendre des comptes. Et ça je ne veux pas. Finalement c'est logique, les photos que je prends dans la rue, retournent dans la rue. D'où le #Backtothestreet»¹. Finalement, le marché de l'art permet de soutenir et valoriser certains artistes mais crée des dérives en détournant ces pratiques ancrées dans un espace de liberté.

Si les politiques publiques ont soutenu pour une part la création artistique, elles sont parfois sources de politisation des œuvres, pouvant parfois générer des scandales. Deux exemples entre des municipalités et des artistes révèlent cette problématique lorsque l'art prend une dimension politique et utilise l'espace public pour s'exprimer. En 1976, dans le contexte des Jeux Olympiques de Montréal, dans un idéal démocratique bien perceptible à cette époque, un projet d'exposition *in situ* est développé dans une des rues principales de Montréal, la rue Sherbrooke. L'exposition, intitulée Corridart, a pour but de valoriser des œuvres dans leur « ancrage urbain »² dans un souci de réappropriation de la mémoire des lieux et d'affirmation de l'identité collective en utilisant des photos historiques et des

1 Juliette Surcouf, « #Backtothestreet : des photos cimentées sur les murs, et Paris devient une galerie géante », 18 juin 2015, source : <http://www.streetpress.com/sujet/1433424880-backtothestreet> . Consulté le 3 février 2016

2 Francine Couture, « L'exposition et la ville : entre le local et l'international », *Sociologie de l'Art* 2003/1 (OPuS 1 & 2), p. 125

œuvres conçues pour cet événement. L'exposition, qui prenait appui sur des échafaudages, a cependant été démantelée et jetée à la fourrière municipale quelques jours avant son inauguration par l'administration municipale. Le maire expliqua quel devait être « le rôle instrumental de l'exposition, devant être porteuse d'une seule et unique vision de la ville, positive et élogieuse. »¹ Le projet qui était toutefois soutenu par les administrateurs du programme art et culture du Comité Organisateur des jeux Olympiques, a généré un scandale médiatique. Trente-cinq ans plus tard, les questions se posent à nouveau dans des articles de presse sur la place de l'expression artistique dans l'espace public². Dans un fait plus récent, datant de mars 2016³, le photographe Louis Jammes s'est vu refuser l'affichage de photos de migrants syriens sur la façade extérieure du lieu d'exposition. S'estimant victime de « censure » et face à un « racisme latent », l'artiste recouvre alors, dans un geste de contestation, une partie de ses photographies exposées par des couvertures de survie. Incompréhension entre les deux parties ou volonté de récupération politique, ces débats sont symptomatiques des relations qui peuvent émerger entre pouvoirs publics et artistes. André Rouillé dénonce en France « un grave déficit démocratique, sur une absence de prise en compte de la complexité des rapports entre l'art, la culture, le public et la société »⁴. Selon lui, cette dévalorisation du service public serait issue d'une réforme, la RGPP, « Révision générale des politiques publiques » qui viserait à appliquer un « dogme ultralibéral » de gestion de la culture publique. Réduction des emplois dans les musées, hausse des billets d'entrée, décisions arbitraires par des « experts » sur les choix des politiques publiques, privatisation et marchandisation sont les enjeux contre lesquels lutter si l'on souhaite voir comme André Rouillé un service public de la culture dédié à « stimuler la vie culturelle. A créer les conditions de possibilité de larges échanges et débats publics à partir des œuvres et sur elles. »

Les politiques de privatisation que déplore André Rouillé ont apporté de nouvelles modalités de gestion dans le champ culturel des institutions, notamment avec l'arrivée du mécénat. Les institutions privées qui décident de s'impliquer dans l'art peuvent le faire

1 Francine Couture, « L'exposition et la ville : entre le local et l'international », *op. cit.*, p. 126

2 René Goyette, « 35 ans après le démantèlement de Corridart - En souvenir d'un grave cas de censure », *Le Devoir*, 14 juillet 2011. source : <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/327328/35-ans-apres-le-demantelement-de-corridart-en-souvenir-d-un-grave-cas-de-censure> Consulté le 15 avril 2016

3 Emmanuelle Jardonnet, « La mairie de Narbonne accusée de ne pas "vouloir voir les migrants en photo" », *Le Monde*, 17 mars 2016. source : http://www.lemonde.fr/arts/article/2016/03/17/le-photographe-louis-jammes-voit-son-exposition-a-narbonne-stoppee-net_4884921_1655012.html Consulté le 15 avril 2016

4 André Rouillé, « Pour un vrai service public de la culture », *Paris Art*, 10 déc. 2009, Numéro 295

pour plusieurs raisons et ont indéniablement permis de soutenir une certaine création culturelle. Bourses, fondations, cartes blanches, résidences, partenariats, achats d'œuvres, commandes, toutes ces actions valorisent les travaux d'artistes, notamment les jeunes artistes, et permettent de dynamiser les structures institutionnelles pour qui les subventions publiques ne suffisent pas. En 1984, la Fondation Cartier est créée par Alain Dominique Perrin, sur les conseils de César pour « promouvoir l'art contemporain et aider à la diffusion d'artistes »¹. En 1987, la loi du 23 juillet organise le développement du mécénat tel qu'il va se développer dans les années à venir. Le mécénat comporte également des formes de contreparties, lesquelles peuvent questionner le véritable engagement de certains, si l'on considère la source de leurs revenus par exemple. Ces questionnements d'ordre moral peuvent se poser lorsqu'un artiste s'engage politiquement, jusqu'où aller pour voir son travail diffusé et soutenu ? Tout en sachant que les entreprises qui soutiennent l'art perçoivent un bénéfice fiscal très intéressant : réduction d'impôt (60 % sur l'impôt sur les sociétés dans la limite de 0,5 pour cent du chiffre d'affaires HT, 90 % pour les versements réalisés pour acheter des trésors nationaux) et exonération des œuvres d'art à la taxe professionnelle. De plus, ces « dépenses engagées dans l'intérêt général »² offrent à l'entreprise une vitrine de choix pour diffuser leur image, une image de bienveillance qui plus est. Alain Dominique Perrin l'a lui-même défini comme un « outil de séduction d'opinion »³. Au-delà du problème éthique que ces subventions peuvent poser pour certains artistes quant à l'origine des financements, des questions d'ordre visuel apparaissent lorsqu'il s'agit de l'espace public. Ainsi, Louis Mesplé s'indigne face à l'arrivée d'un nouveau festival photo à Toulouse, MAP 10 qui propose « de faire du lien en étant gratuit, libre d'accès et grand public » selon les termes des organisateurs. Mesplé regrette alors l'arrivée des grandes marques dans le paysage urbain sous prétexte d'un festival tourné vers « l'amateur ». La ville de Toulouse ne manque pourtant pas d'initiatives depuis les années 1970, avec la création d'associations militant pour la promotion de la photographie et l'éducation à l'image, et l'ouverture du Château d'eau en 1974, première structure municipale permanente de photographie en France. Une vive interrogation se pose face aux « photos profilées Prisma Presse, labellisées SFR, EDF, FNAC, Fuji. Ces marques sont les vrais directeurs artistiques. Pour elles on privatise l'espace

1 Cristina D'Agostino, « Alain Dominique Perrin, de Cartier à l'art contemporain », *Bilan*, 24 septembre 2014. source : <http://www.bilan.ch/luxe-plus-de-redaction/alain-dominique-perrin> Consulté le 15 avril 2016

2 « Qu'est-ce que le mécénat ? ». source : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Mecenat/Qu-est-ce-que-le-mecenat> . Consulté le 17 avril 2016

3 Alain Dominique Perrin « Le mécénat français : la fin d'un préjugé », *op. cit.*, p.74

public. »¹ Il regrette enfin que les festivals qui existent déjà se voient lutter pour obtenir des lieux d'exposition tandis que ces partenaires puissent investir l'espace public en les achetant et en y apposant leur marque. Sous couvert de soutien à la création artistique, ces entreprises privées pourraient diffuser une nouvelle forme de publicité. De plus, un rapport atteste que sur la période 2008-2010, le mécénat culturel a baissé de 63%, « à l'image de notre société avide de profits à court terme, {qui} a progressivement dérivé vers la communication »².

1.3. Des initiatives institutionnelles militantes et innovantes

Les engagements de la part des institutions ou administrations politiques envers la création artistique exposé dans l'espace public ne sont pas à minimiser. Certaines municipalités militantes soutiennent et agissent les projets ou en conservent la mémoire. C'est le cas à Aubervilliers qui possède vingt ans de créations d'affiches



Illustration 19: Eve K.: *Le temps qu'il fait*, LaGaleru, Fontenay-sous-Bois, 2009

du fonds Grapus³. La direction culturelle de la ville de Fontenay-sous-Bois (Fontenay-en-scènes) soutient depuis plus de vingt ans des projets liés au graphisme et à l'image dans l'espace public. Chaque année depuis 1994, l'exposition Graphisme dans la rue⁴ invite des graphistes à investir des panneaux municipaux en produisant des affiches de grand format. Des actions pédagogiques accompagnent ces installations qui questionnent la ville et la citoyenneté tout au long de l'année. Fontenay-en-scènes a mis en place d'autres dispositifs d'exposition : LaGaleru (en 2000), ancienne boutique de cordonnier devenue vitrine d'art contemporain, et LaGaleru des Chemins (en 2010), panneau d'affichage conçu par deux plasticiens comme étant un dispositif d'exposition recto-verso en plein air. Graphistes, plasticiens et photographes utilisent ces supports pour montrer leurs projets, exprimer leurs

1 Louis Mesplé, *On est là pour voir : chroniques démocratiques sur la photographie* : Rue89, Democratic Books, 2011, p. 154-155

2 Marie-Aude Roux, « Le mécénat d'entreprise déserte la culture », *Le Monde*, 24 mars 2011. source : http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/03/24/le-mecenat-d-entreprise-deserte-la-culture_1497900_3246.html . Consulté le 17 avril 2016

3 <http://www.aubervilliers.fr/rubrique113.html> . Consulté le 4 mars 2016

4 <http://lagaleru.org/fr/graphisme-dans-la-rue/festival> . Consulté le 4 mars 2016

convictions, habiller et habiter la ville. La particularité de LaGaleru est que cet espace rend visible les expositions (en moyenne huit dans l'année) directement depuis la rue, nuit et jour. Ces espaces mis à disposition par la mairie créent du dialogue, des interrogations, laissent place à l'expression d'une poésie autant qu'à une parole engagée. Cette mise à dispositions de lieux d'expression est une façon pour les municipalités de soutenir des projets locaux.

Les municipalités peuvent également passer commande auprès de certains artistes. Ca a été le cas de la ville de Brême pour l'installation *Regards* de Christian Boltanski (2004/2006). Après lui avoir décerné un prix de sculpture, la ville a commandé une version de l'oeuvre déjà produite une dizaine d'années auparavant. Boltanski précise ses conditions quant à la vente de cette oeuvre : « Je ne voulais bien entendu pas faire une sculpture, donc je



Illustration 20: BOLTANSKI Christian: *Les Regards*, Brême, 2004. source: http://www.kunst-im-oeffentlichen-raum-bremen.de/werke/kior_art/show/les-regards.html

leur ai proposé de leur donner un droit sur six *Regards*, avec l'obligation de les montrer au moins une fois par an, sur des panneaux d'affichage répartis dans la ville. C'est donc une commande publique, mais qu'on ne voit jamais au même lieu. Selon le choix de la ville, les images peuvent être installées au centre, en périphérie, ensemble ou dispersées... Ce qui m'intéressait aussi, c'est que je leur ai remis seulement une disquette et un contrat : après cela, c'est à eux de faire fonctionner l'oeuvre. J'ai fait plusieurs pièces avec ces mêmes images de regards – je me suis intéressé à ces regards justement parce que ce n'étaient pas des visages entiers. J'utilise toujours les mêmes sources, je n'ai pas besoin d'en changer, je retravaille simplement les images de manière différente. »¹. Il est intéressant de constater la malléabilité de l'oeuvre cédée à la ville et la contrainte qu'impose l'artiste sur sa visibilité. Il y a obligation de l'afficher, mais dans une disposition libre, permettant à son oeuvre d'investir la ville de manière probablement plus spontanée. La ville de Darmstadt a accueilli ce projet d'affichage public pendant dix jours en 2006 à l'occasion de l'exposition *Christian Boltanski Zeit* (Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 12 novembre 2006 au 11 février 2007).

1 Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski* ; Exposition.Paris, Grand Palais, 2010, Seuil, Fiction & Cie, 2010, p. 244

On observe en outre que si les municipalités accueillent volontiers des projets dans l'espace de la ville, certaines installations vont émaner d'institutions muséales, dans un souci d'ouverture de cet espace intérieur et souvent considéré comme élitiste. Deux projets sont à évoquer parmi d'autres. *In & Out* est une action artistique réalisée en 2012 pendant six mois dans l'espace urbain de P. Nicolas Ledoux sur l'invitation d'Entre-Deux, structure de production et de diffusion de l'art public, et en collaboration avec le Musée des Beaux-Arts de Nantes. Ce projet s'appuie sur plusieurs axes pour investir la ville. Tout d'abord, il y a une volonté de faire sortir des œuvres profondément rattachées à l'espace muséal dans l'espace public afin d'interroger le passant, qui devient alors spectateur. L'artiste a rapidement choisi d'orienter son travail vers une nouvelle lecture des œuvres. S'inspirant de l'histoire de la peinture, de la photographie, de l'affichage et de la communication, P. Nicolas Ledoux va alors ré-interpréter les peintures classiques : « photographiée, lavée de sa couleur, dématérialisée de la peinture, recadrée, pixelisée, multipliée. Découpée, l'image de la peinture est privée de signature (...). Ce qui est mis en avant dans *In & Out*, c'est l'iconographie des peintures »¹. En rupture avec les usages du musée, il laisse libre cours à la vie des œuvres en leur permettant de s'emparer des codes de l'espace public. Plusieurs modes d'affichage ont d'ailleurs été utilisés : dans les emplacements d'une société d'affichage, et de manière sauvage avec des étudiants en art et avec l'association Entre-Deux. Le choix du musée des Beaux-Arts de Nantes de laisser un artiste détourner complètement ces peintures n'est pas contraire à sa logique de fonctionnement. Au contraire, cette décision reflète les échanges possibles entre les arts, les espaces, les publics, les œuvres.

Un autre projet tout aussi intéressant du point de vue des échanges est celui réalisé par Joan Fontcuberta avec le Musée Nicéphore-Niépce de Chalon-sur-Saône entre 2011 et 2012 intitulé *Monumentalbum*. Il est nécessaire d'évoquer l'implication du musée, situé dans la ville de naissance de la photographie, dans les actions hors les murs afin de toucher la population au plus près. Ainsi, François Cheval affirme que « les espoirs de changement ne dépendent pas de l'institution culturelle ! »². Caroline Lossent, responsable du service des publics des musées de Chalon-sur-Saône justifie leurs actions hors les murs en souhaitant apporter dans l'espace public une réflexion sur notre rapport à l'image dans l'espace public,

1 *In & Out, P. Nicolas ledoux : un projet de peinture ;Exposition. Nantes, Entre-deux, 2012, Le Gac Press, 2012, p. 54*

2 *François Cheval, Joan Fontcuberta, Caroline Lossent, Monumentalbum : Un projet de Joan Fontcubertat autres expériences hors les murs du Musée Nicéphore-Niépce, Le Bec en l'air, 2014, p. 5*

d'autant plus que nous la manipulons au quotidien. Le projet de Fontcuberta a pris ses origines dans les albums de famille des habitants et a reconstitué des photos de ces albums par l'accumulation d'autres photos. Situés dans des espaces de circulation relativement neutre, ces images affichées sur très grands formats ont pu créer du dialogue avec les habitants, suscitant des réactions variées, faisant réagir. Le musée devient alors un véritable médiateur de l'image, puisqu'il met en relation l'artiste et les habitants. Le Musée Nicéphore-Niépce organise alors diverses actions dans la ville afin de « réintroduire l'émotion, le commentaire, la critique, en dehors de la sacralisation imposée par le musée »¹. L'institution muséale peut donc avoir une action valorisante en dehors de ses murs, devenant même instigatrice de certaines créations dans l'espace public.

Enfin, il s'agit de voir l'importance des subventions de l'Etat à partir des années 1980 avec la création des Fonds Régionaux d'art contemporain (FRAC) et des Centres Régionaux d'art contemporains (CRAC), organes de promotion et de diffusion pour l'art contemporain. Le Cnap, Centre national des arts plastiques créé en 1982, est issu de cette même volonté politique qui se présente comme une vraie institution d'aide à la création, dotée d'une importante collection d'art (95 000 œuvres sur 220 ans). Ces aides vont soutenir directement des artistes ou des centres d'art, des écoles ou des institutions privées². Ainsi, la programmation artistique de Fontenay-sous-Bois, vue précédemment, est présente sur le site du Cnap et est soutenue par la Drac (Direction régionale des affaires culturelles) Île-de-France. Dans la présentation de sa collection, le Cnap a organisé une catégorie « les œuvres dans l'espace public » où il est possible d'accéder à une commande faite à Alain Bernardini lors d'une résidence au BBB centre d'art, « Recadrée. Porte-image. Borderouge Nord, 2013-2015 ». En jouant sur les mobilier urbain, des porte-images ont été créés afin de recevoir les portraits de travailleurs effectués par Alain Bernardini, avec un jeu de recadrage et d'encadrement par l'espace urbain. C'est un projet pensé sur trois ans dont on renouvelle les photographies tous les semestres. Pareille résidence offre à l'artiste, au centre d'art et à la ville d'accueil une vraie place à la création.

Que ce soit au niveau des institutions privées, des institutions muséales, des politiques publiques, les actions de soutien à la création dans l'espace public se cumulent,

1 François Cheval, Joan Fontcuberta, Caroline Lossent, *Monumentalbum : Un projet de Joan Fontcubertat autres expériences hors les murs du Musée Nicéphore-Niépce*, op. cit., p. 106

2 <http://www.cnap.fr/le-cnap-soutient-lart-contemporain-depuis-1791> . Consulté le 20 avril 2016

Les structures agissent en cohésion afin d'apporter une aide des plus efficaces.

2. L'espace public comme lieu privilégié pour exposer une certaine photographie ?

2.1. La mémoire photographique *in situ*

Nous avons évoqué l'implication du Musée Nicéphore-Niépce dans les rues de Chalon-sur-Saône. En mai 2010, il a exposé dans la rue 132 photographies issues de ses collections en très grand format¹. Sous l'appellation *Dazibao*, cette exposition renvoie au journal mural chinois affiché dans la rue sur lequel les citoyens pouvaient s'exprimer. Ce mode d'expression datant de la Chine impériale a été largement repris lors de la Révolution culturelle en 1966 et a été banni par la suite, mais le principe d'expression démocratique est resté. C'est comme un rappel sur ces événements passés, à la mémoire de ces acteurs de la révolution que le musée de Chalon-sur-Saône a souhaité recouvrir de grands formats certains murs de la ville et sept communes de l'agglomération. Les photographies choisies sont issues des collections du musée, faisant resurgir la mémoire de l'histoire de la photographie. Cette mémoire photographique issue des musées est en lien avec les lieux puisque la sélection est un rappel à son histoire. Ainsi, des photographies de mineurs prises par François Kollar ont été affichées sur une salle municipale dédiée à Marcel Sembat, personnage



Illustration 21: Musée Nicéphore-Niépce: *Dazibao*, Photographies de François Kollar, salle Marcel Sembat, Chalon-sur-Saône, mai 2010.

symbolique de la lutte socialiste et de la cause syndicale. Des portraits forts ont pris place sur la façade de la gare routière, lieu de passage, de rencontres, de mouvement mais aussi d'attente. D'autres lieux sont investis comme les lieux de passage, des bâtiments symboliques de la ville, mais hors des zones commerciales considérées comme étant déjà trop saturées d'images à but commercial. Le choix du format utilisé est fort, puisque le grand format donne une

1 François Cheval, Joan Fontcuberta, Caroline Lossent, *Monumentalbum : Un projet de Joan Fontcubertat autres expériences hors les murs du Musée Nicéphore-Niépce*, op. cit., p. 106

autre dimension à l'image initiale, elle devient majestueuse et cherche à habiller l'espace, lui donner corps. Faire sortir des photographies historiques du fonds muséal et les exposer en si grand format dans l'espace public leur donne une autre valeur, probablement plus vivante, cela crée du sens de les insérer dans cet espace. Des projections nocturnes ont accompagné cette exposition en plein air dans un kiosque à musique, sorte de boîte photographique qui viendrait s'animer à la tombée de la nuit. Il faut cependant remarquer un manque de signalétique sur ces images. Malgré la mise en place d'une médiation de proximité, les photographies ne comportent pas de légende ni de mention du musée et peut en perturber la lecture si les habitants ne sont pas au fait de cette opération.

Faire ressurgir la mémoire des images a été le sujet du projet collectif de Joan Fontcuberta dans son installation *Monumentalbum* comme nous l'avons vu précédemment. Il a été décidé de travailler avec les habitants du quartier des Aubépins situé en périphérie de Chalon-sur-Saône et issu d'un plan d'urbanisation des années 1960, il est aujourd'hui géré par l'OPAC. Le projet final était de réaliser une collecte massive de photos de famille et de reconstituer des photomosaïques de la taille des affiches publicitaires à coller ensuite dans divers endroits du quartier (entrée de chaque immeuble, center commercial et dans la maison de quartier). Cette monumentalisation de la mémoire collective s'est étalée sur un an et demi avec un total de 13 000 images. Même si ce projet a rencontré des réticences et des refus, il a contribué à rendre visible l'histoire de ce quartier par des photos privées dans une certaine symbiose. Les photomosaïques affichées dans chaque immeuble devaient provenir des locataires du lieu en essayant de retranscrire des moments de cette vie de quartier comme les activités dans l'espace public, les scènes domestiques, les regroupements familiaux, des moments du travail, etc. Ces scènes de quartier n'ont pu se dévoiler que par l'accumulation et la coordination de toutes les photos d'albums que les habitants ont bien voulu dévoiler. Ces instants privés qui ont tous une histoire, donnent une force inestimable à l'ensemble produit et rend légitime son implantation au cœur des habitations. Ce



Illustration 22: *Monumentalbum*. source: http://www.vivre-a-chalon.com/lire_Vu-a-CHALON-_-Joan-Fontcuberta-_-GAGNANT-DU-PRIX-HAS-SELBLAD-2013,2303816973338368669a521b1ff-f24d636c6bf7e.html

projet a pu être mené à bien grâce à la mémoire contenue dans ces albums de famille, support qui se trouve aujourd'hui délaissé face à la consommation des images.

La question de la photographie comme mémoire, de l'absence a été l'objet de certains travaux de Christian Boltanski. Les photographies qu'il utilise et met en scène font alors office de « souvenir, ce qui du passé revient dans le présent, trait d'union entre ce qui fut et ce qui est »¹. Son installation intitulée *Résistance* (1993-1994) a été posée sur les façades de la Haus der Kunst à



Illustration 23: BOLTANSKI Christian: *Résistance*, 1993-1994, Haus der Kunst. source: <http://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/detail/christian-boltanski-resistance/>

Munich. Marqué dans son histoire personnelle par l'Holocauste, Christian Boltanski a choisi de ne garder, parmi des photographies datant de 1942-1943, que les yeux d'anciens membres arrêtés du groupe de résistance anti-fasciste « Rote Kapelle ». Absence de ces protagonistes, regard d'avertissement envers la société actuelle, mémoire des lieux, l'enjeu politique et mémoriel de ses installations questionnent le « ça a été » photographique, qui prend une autre dimension dans le lieu où il s'insère.

2.2. Dysturb : déranger l'actualité dans « le plus grand des réseaux sociaux »

Dès son nom, Dysturb implique la notion de dérangement. Ce dérangement se veut être une prise de conscience de l'actualité à travers une « démarche d'utilité publique »². L'initiative du projet Dysturb revient à Pierre Terdjman et Benjamin Girette lorsqu'en 2014 ils ont décidé d'afficher sur les murs de Paris leurs photos de presse qui n'étaient pas publiées. Ce souci de montrer directement le photojournalisme dans la rue n'intervient pas comme un geste contestataire contre la presse, mais reflète une volonté de s'adresser directement au passant, sans intermédiaire. Après avoir affiché quelques unes de leurs images, ils ont rapidement fait appel à d'autres photojournalistes, soutenant ainsi ce milieu professionnel où les conditions sont de plus en plus difficiles. Montrer des photos qui ne paraissent pas

1 Paul Ardenne, *Art, le présent. La création plastique au tournant du XXIe siècle*, Editions du Regard, 2009, p. 357

2 Cyril Bonnet, « #Dysturb : quand le photojournalisme se tape l'affiche », *L'Obs*, 2 août 2014. source : <http://tempsreel.nouvelobs.com/photo/20140711.OBS3517/dysturb-quand-le-photojournalisme-se-tape-l-affiche.html> . Consulté le 10 avril 2016

dans la presse est une manière de s'imposer. Au sein de l'espace public, les murs de la rue sont finalement le support le plus efficace. Ils considèrent cependant que leur action n'est pas du vandalisme, puisqu'il n'y a pas dégradation des espaces.

Plusieurs paramètres ont fait que ce concept a pu se développer et faire parler de lui. Tout d'abord, le format de l'affiche est toujours le même et son contenu suit un modèle précis. C'est le format de l'affiche publicitaire, en 4x3 mètres qui a été choisi, car c'est un format qui rappelle les publicités mais en détourne les codes puisque la photo est toujours passée en noir et blanc, dont le contraste assez poussé unifie les affiches entre elles. Dans cette affiche, la légende est indispensable, elle informe sur le contenu de l'image, sur les conditions de prise de vue et le nom du photographe, et sur les faits d'actualité du pays dans lesquels cette photo s'inscrit. Enfin, l'affiche est toujours marquée du logo #Dysturb. Cette unité d'ensemble rend le projet professionnel et cohérent. Le message délivré est tout de suite plus simple à assimiler, la lecture en est simplifiée et une identité s'est créée autour de ces éléments. Comme l'a affirmé Pierre Terdjman, ces conditions leur ont permis d' « avoir un style éditorial un peu particulier bien à nous ».

Enfin, en ce qui concerne le contenu, il est toujours orienté sur l'actualité, mais pas celle du pays où la photo va être collée. Le choix des lieux va également être important, et n'aura pas le même sens. Ainsi, une photo collée sur la cinquième Avenue à New York au milieu des boutiques de luxe dénoncera le consumérisme ambiant, et sur un mur du Bronx, le propos sera plus social. Explorer les lieux, la diversité des quartiers à travers le monde, c'est d'offrir la possibilité au photojournalisme de toucher un plus grand public. Par ailleurs, il s'agit d'afficher qu'une seule photo à la fois, il n'y a pas d'idée sérielle, et la photographie sera toujours très forte, afin d'avoir le plus grand impact. Parce que la rue est « le plus grand des réseaux sociaux »¹, ils ont choisi de s'implanter dans cet espace, tout en développant largement les autres réseaux sociaux comme facebook, instagram et tweeter. C'est la force virale du web leur a donné une visibilité sans conteste, facilitée par les partages, les commentaires, l'internationalisation de ces supports, etc. L'utilisation des plateformes web et des réseaux sociaux peut aussi être utilisée à des fins pédagogiques qui permet au passant d'aller plus loin. En effet, lors d'un partenariat avec la Fondation Magnum au moment de la COP21, était collé à côté des photos, une interaction sms qui permettait

1 Cyril Bonnet, « #Dysturb : quand le photojournalisme se tape l'affiche », *op. cit.*

d'entendre directement l'histoire de la photographie par celui qui l'avait prise¹. Cet outil a été développé par une équipe d'étudiants et chercheurs du NYU Tisch, ce qui permet d'aller plus loin dans le fait d'actualité présenté, et de rapprocher le passant du photographe.

Dysturb n'est pas « vraiment un collectif » selon Pierre Terdjman. Toujours est-il que le concept de la démarche a rapidement obtenu des retours positifs hormis quelques critiques de voisinage. En deux ans, les collaborations se sont multipliées, des projets éducatifs dans des écoles ont vu le jour et les collages se font à l'international. A part quelques critiques de voisinage, les retours ont été très positifs et constructifs sur l'action menée par Dysturb. Des partenariats émergent avec des associations humanitaires, des organisations gouvernementales ou des organismes privés comme le Parlement européen, la Magnum Foundation, le Prix Bayeux, la Warm Foundation qui promeut le reportage de guerre, ou encore les Nations Unies. Sans jamais faire mention de leur logo sur les affiches dans la rue mais leur nom apparaît dans la légende, la collaboration n'est visible que sur le web et réseaux sociaux. Ces structures peuvent apporter un soutien financier pour payer les photographes qui sont affichés et ce sont eux qui font appel à Dysturb pour communiquer sur certains sujets



Illustration 24: PETIT Benjamin: *Dysturb campaign in Melbourne*, McKinnon Secondary College, Australie. source: www.dysturb.com

comme la journée de la femme. Dysturb serait donc un outil de communication pour ces structures, mais ne relève pas de la publicité, ça serait une façon de soutenir le photojournalisme. Dysturb parvient à conserver son indépendance éditoriale et c'est ce qui fait la force de ce projet. A côté de ces collaborations, une démarche éducative s'est développée dans des écoles partenaire où chaque

mois est envoyé une affiche avec un programme pédagogique. Les rencontres qui se font dans les écoles permettent d'engager le dialogue sur les images, l'importance des légendes, les faits d'actualité, et le rôle du photojournaliste dans la presse. Dysturb a donc trois manières d'agir : directement dans la rue selon sa propre ligne éditoriale, en collaboration

1 « Dysturb X Magnum Foundation COP21 », *L'Oeil de la Photographie*, 14 décembre 2015. source : <http://www.loeildelaphotographie.com/fr/2015/12/14/article/159882666/dysturb-x-magnum-foundation-cop21/>. Consulté le 20 avril 2016

avec des structures privées ou publiques, et dans des écoles. Afficher du photojournalisme dans la rue de cette façon a su montrer sa force d'impact, au regard de son développement en deux années d'existence. De plus, il est intéressant de savoir que les municipalités n'ont jamais mis d'amende à leur rencontre, approuvant tacitement leurs interventions.

2.3. Comme un miroir sur l'espace public

Certains artistes travaillent à partir de l'espace public. Ils en capturent l'essence, avant de re-placer ces images dans ce même espace. Miroir sur lui-même, le mur de l'espace public lui renvoie son propre reflet. Quoi de plus évident que d'aller exposer dans l'espace public des photographies qui en sont issues ? Beat Streuli qui capture l'anonymat si singulier des foules, a questionné cette présence. Héritier de la Street Photography, Beat Streuli vient tirer des portraits de l'espace public depuis les années 1990. Son action se veut « sans intentions », et « tient à la rencontre de situations nouvelles sans a priori »¹. L'anonymat et l'individualité des personnes se dévoilent avec force dans ses photographies :

« Débarrassés de tout contexte national, les portraits volés et particulièrement expressifs de Streuli renforcent la vision des sujets dans leur individualité. Si la célébration de l'anonymat de Thomas Ruff dans les portraits d'identités géants donnait une vision négative et orwellienne des temps à venir, la position de Streuli semble se situer plutôt du côté de Jeff Wall, moins victime et teintée d'une confiance en l'autonomie du sujet par rapport à son environnement. Les regards absents, vaguement contrariés ou au contraire souriants évoquent une mise en absence temporaire et suggèrent nos prédispositions à nous extraire des carcans de la culture de masse. »²

Cette description du travail de Streuli évoque l'importance de distanciation que l'artiste opère dans ses prises de vue, et de « l'absence d'intention comme condition d'une réceptivité accrue du réel »³. L'artiste opère ses prises de vue de la même manière : dans des grandes villes dont la série porte en général le nom, il utilise un téléobjectif pour faire des portraits d'anonymes dans la rue, sans que sa présence ne soit visible. Utiliser un tel outil lui permet

1 Entretien réalisé avec Bernard Millet à la suite de la série *Marseille 98* et publiée dans *Un nouveau paysage humain*, catalogue des Rencontres d'Arles 1998, éd. Actes Sud, Arles, p. 187 ; in Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, L'Harmattan, 2000, p. 50

2 Assia Nail, « Beat Streuli. Entre objectivité et Street Photography », *Blog Le Monde*, 01 décembre 2008. source : <http://www.beatstreuli.com/beatstreuli/information/assianail.html> . Consulté le 20 avril 2016

3 Ulrich Loock, « Beat Streuli, absence d'intentions - notes », *Beat Streuli*, Paris musées, 1996, p. 23

de détacher les personnes photographiées de leur environnement, dont on ne perçoit pas les éléments par ailleurs, et de rapprocher le spectateur. Le cadrage contraint d'autant plus ce rapprochement puisqu'il n'hésite pas à faire des plans très serrés, à couper dans des éléments de l'environnement, à utiliser la lumière naturelle pour éclairer le sujet. Ces photographies représentent l'instant photographique, à l'opposé d'une mise en scène. La volonté d'objectivité est affirmée.

D'où vient cet intérêt désintéressé à l'endroit des personnes de la rue si ce n'est « leur présence sans histoire »¹? Elles apparaissent dans toute leur entièresité, sans détour, là où « Être et Paraître coïncident »² selon les termes d'Hannah Arendt.

L'intérêt du travail de Beat Streuli tient à ses installations photographiques dans l'espace public. Selon Catherine Grout, « il importe que l'oeuvre soit située dans la rue afin qu'elle soit au milieu des gens, et ce, dans la vie de tous les jours, pour que la personne, à qui cela advient, la ressente dans la rupture de son continuum habituel, c'est-à-dire comme un événement qui concerne sa vie de tous les jours et qui la modifie »³. Afficher ces photos dans l'espace public revient à engager le dialogue, à susciter des rencontres dans l'enceinte de la polis. Beat Streuli use de différents supports pour exposer : tirages sur papier opaque ou transparent, caissons lumineux, projections, etc. Il faut cependant noter l'importance du grand format, ses photos pouvant recouvrir des baies vitrées de monuments, visibles alors depuis la rue. La démesure des objets renvoie à la taille de l'espace lui-même dans lequel ils s'inscrivent, et cherchent à occuper autant d'espace que les affichages publicitaires. Ces installations tiennent compte de l'environnement dans lequel elles s'insèrent : *Enghien-les-*

Bains, 98 est une série de neuf portraits placée dans des panneaux publicitaires de cette « petite île un peu idyllique », tandis que dans Vienne en 1996, avec l'initiative de *Museum in Progress*, des centaines d'affiches ont été placées sur les palissades de travaux publics. L'usage des emplacements publicitaires est

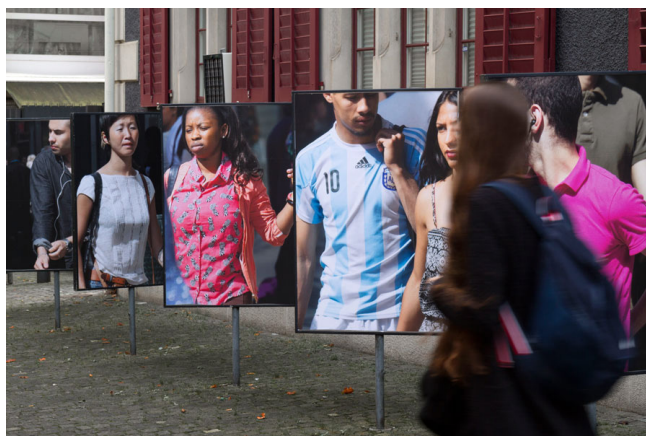


Illustration 25: STREULI Beat: *Tableaux*, Zurich, 2014

1 Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, op. cit., p.52

2 Hannah Arendt, *La vie de l'esprit*, volume 2 *Le Vouloir*, (trad. Lucienne Lotringer, éd. PUF, 1983), p. 34 ; in Catherine Grout, *ibid.*, p. 52

3 Catherine Grout, *ibid.*, p. 75

assez symbolique, là où on y voit habituellement des slogans et des images d'accroche, les photographies viennent prendre place dans ces encadrements habituellement dédiés à la consommation. Il y a rupture avec les codes habituels de l'espace, le regard s'en trouve perturbé. Selon le support d'installation, les photos ne seront pas organisées de la même manière, puisque les affichages publicitaires n'existent qu'individuellement de manière espacée dans la ville, tandis qu'un mur peut faciliter l'accumulation. Beat Streuli a aussi produit des installations autonomes comme ses *Tableaux* installés les uns derrière les autres à Zurich (2014) facilitant leur insertion dans le paysage urbain. Enfin, il est intéressant de voir la multiplicité des usages pour lesquels sont conçues ses installations : que ce soit des commandes privées, des expositions dans des musées ou à l'extérieur de l'enceinte, dans le cadre de festivals, le processus reste identique mais les changements de lieu vont en modifier la lecture et le propos. Utilisant l'espace public comme source et support, il lui renvoie son image tout en s'adaptant au lieu, ou au contraire en rentrant en totale opposition. En 2008, il réalise ainsi une fresque sur 160 mètres de long et deux étages de visages, créant l'ensemble compact d'une foule, en plein désert jordanien à Petra. Il n'en résulte pas moins que ces visages d'anonymes dans la foule s'inscrivent pleinement dans le paysage, par leur assemblage, leur format, leur disposition.

L'espace public est un support qui facilite l'exposition d'une certaine photographie, révélant la mémoire des lieux, l'anonymat des foules mais offrant également un support de visibilité là où la photo peut rencontrer des limites de diffusion. Mais exposer de la photographie dans l'espace public peut-il être aujourd'hui un acte d'engagement social ou de contestation comme l'ont été les actions dans les années 1970-1980 ?

3. Exposer la photographie dans l'espace public peut-il toujours faire acte de contestation, d'engagement social ?

3.1. JR : Art socialement « engageant » ou « selfie démagogique » ?

Le travail de JR est intéressant à analyser car il intègre plusieurs éléments de la photographie exposée dans l'espace public. C'est avant tout un art participatif qui a pour

but de « redonner de l'humanité aux laissés pour compte »¹. De plus, cette photographie « engageante »², comme le décrit lui-même JR, est conçue pour être affichée dans la rue. En effet, cette étape de monstration publique fait entièrement partie du processus de création. Enfin, nous pouvons nous demander si le succès grandissant de son projet l'éloigne de ses ambitions initiales ou au contraire porte ses convictions en étant ancré dans les pratiques contemporaines que la société fait de l'usage de l'image. Tout d'abord, il faut trouver les origines du travail de JR dans les banlieues de Montfermeil et Clichy-sous-Bois en 2004 et 2005 avec un vrai désir de montrer un autre visage des cités que celui diffusé par les médias durant les émeutes. Alors qu'on lui propose de travailler comme reporter dans les cités, il refuse et se lance dans l'affichage sauvage de ses portraits dans les arrondissements de Paris. Ces portraits pris au 28 millimètres déforment les visages qui deviennent souriants, grimaçants, menaçants, et instaurent une proximité immédiate avec le passant. Sorte de pied-de-nez aux préjugés et aux clichés habituels, et afin de redonner une place dans la ville à ces visages présentés comme des « coupables ou des victimes »³. Ainsi, ses projets vont émerger partout dans le monde avec pour but de revaloriser les relations ou les individus. En 2006-2007, il se lance dans le projet *Face 2 Face* qui met côte à côte le visage, toujours empli d'humour, d'un Palestinien et celui d'un Israélien. Ces portraits prennent place notamment sur le mur de séparation, geste qui devient purement politique, défiant les pouvoirs politiques et les médias qui exacerbent les tensions. En 2008, il se lance dans deux projets d'envergure internationale. Avec *Women are Heroes*, il cherche à revaloriser la place des femmes qui subissent des violences physiques ou sexuelles, d'abord dans les Favelas de Rio puis dans un bidonville du Kenya et se poursuit au Cambodge, en Sierra Leone, au Soudan, au Libéria, et en Inde. Ce sont les habitants les plus âgés qui sont mis en avant dans le projet *Wrinkles of the City*, où ces spectateurs de l'histoire de leur ville sont habituellement mis à la marge, et viennent alors s'inscrire dans l'architecture de ces espaces. L'aspect participatif prend un autre aspect lorsqu'il fait appel à la mémoire photographique des lieux et des habitants lors de son projet *Unframed*, mais surtout en 2011 lorsque JR lance *Inside Out* qui le libère totalement de la pratique photographique. Dans ce projet d'envergure internationale, il est demandé, pour y participer, d'avoir un message. C'est

1 Nato Thompson, « Si un sourire est une arme : l'art de JR », *JR : l'art peut-il changer le monde ?*, Phaidon, 2015, p. 35

2 Emmanuelle Jardonnet, « JR : je fais des œuvres, pas du social ou de l'humanitaire », *Le Monde*, 02 octobre 2015. source : http://www.lemonde.fr/arts/article/2015/10/02/jr-je-fais-des-uvres-pas-du-social-ou-de-l-humanitaire_4781388_1655012.html . Consulté le 20 avril 2016

3 Nato Thompson, « Si un sourire est une arme : l'art de JR », *op.cit.*, p. 36

donc l'occasion pour les citoyens de prendre la parole sur de nombreux sujets revendiquant ainsi l'appartenance à une communauté, la valorisation des relations humaines, ou une contestation face à des problématiques sociétales ou politiques. Il a été comptabilisé plus de 250 000 participants dans plus de 120 pays, ce qui révèle l'ampleur du projet et de cette volonté de prise de parole publique. JR a pour ambition d'engager le débat, d'amener la participation, de laisser les citoyens s'emparer de leur espace de parole : « Je ne prends pas parole pour les gens, les communautés, je reste dans l'engageant, mon travail ne fait que leur donner une voix. À eux de la prendre, ou pas »¹.

Les projets qu'abordent JR concernent donc avant tout l'humain dans son environnement, les deux sont indissociables dans sa pratique : « Quand je fais une image, je pense à son collage, et quand je vois des murs, je pense à la matière, à l'architecture, à la ville »². Par ailleurs, l'inscription dans la ville de ses œuvres s'est d'abord faite dans l'idée de créer sa propre exposition de rue, en encadrant à la bombe ses photos. Inspiré par l'environnement urbain rempli d'images et de publicités, il a voulu reprendre ces codes mais en les contrant, pour provoquer des rencontres intimistes et non plus mercantiles, et en allant plus loin dans l'utilisation des supports de la ville, là où la publicité peut se trouver limitée. Le format utilisé se veut d'ailleurs être le plus possible à la dimension des villes où il va poser ses affiches. La plus grande qu'il ait posé est celle de l'immigrant marchant dans New York, mesurant 60 mètres, visible uniquement du ciel, car « à New York, il faut faire quelque chose de spectaculaire pour impressionner les gens »³. C'est pour offrir le plus de visibilité et susciter le questionnement que JR ne va pas hésiter à investir le format de la ville. Les murs de la ville sont également symboliques d'une histoire, d'un poids politique qu'il est particulièrement judicieux d'exploiter comme le mur de séparation entre Israël et la Palestine. Son projet *Unframed* lui permet de transformer des lieux en des supports géopolitiques. La mémoire d'Ellis Island refait surface avec des photographies d'immigrés et évoque les enjeux actuels de l'immigration. Une photo de Tchernobyl collée dans les Pouilles en Italie en 2009, dénonce la mafia qui enterre les déchets et intoxique peu à peu les habitants. En 2012, JR colle une photo, prise par Ernest Withers lors de la marche pour les droits civiques menée par Martin Luther King, sur la façade d'une ancienne poste réservée

1 Emmanuelle Jardonnet, « JR : je fais des œuvres, pas du social ou de l'humanitaire », *op.cit.*

2 Interview de JR par Audrey Cerdan avec Louis Mesplé, « J'invite les gens à venir déchirer mes images, pisser dessus », *On est là pour voir. Chroniques démocritiques sur la photographie*, *op. cit.*, p. 25

3 Emmanuelle Jardonnet, « JR : je fais des œuvres, pas du social ou de l'humanitaire », *op.cit.*

aux Afro-Américains. Finalement, les œuvres de JR n'ont peut-être tout ce poids que par leur présence si imposante dans la ville. Nato Thompson affirme que l'« engagement dans l'espace public est essentiel pour l'esthétique des images. S'appropriant littéralement l'architecture de la ville, l'art de JR, tout en présentant un côté plaisant, s'affiche d'une manière agressive, anti-propriété privée. A l'instar des graffitis, les œuvres de JR ne peuvent être appréciées que dans le rapport qu'elle établissent avec la ville elle-même »¹. Dès lors, nous pouvons comprendre l'importance de l'ampleur de ses projets qui suscite parfois des interrogations quant à ses méthodes et l'impact que peuvent avoir ses images.

En 2011, des portraits d'anonymes viennent remplacer ceux de Ben Ali en Tunisie dans les rues de plusieurs villes. Ces nouveaux portraits sont toutefois arrachés par certains habitants, suspicieux de ces actions venues de l'étranger. Il faut alors s'interroger sur le poids et la place des images dans les sociétés, et s'ouvrir aux débats qu'elles suscitent. En 2014 au Pakistan, une photo géante d'une enfant ayant perdu sa famille dans des attaques de drones est posée dans un champ situé dans une zone qui en est la cible. La photo est largement diffusée sur le web, favorisant la couverture médiatique du projet *Inside Out*, tout en questionnant l'impact d'une telle image. Dans un article intitulé « Drone et photo d'enfant : le nouveau projet ultra-démago de l'artiste JR »², une journaliste critique la portée d'une telle installation, qui ne s'adresserait en réalité pas aux principaux concernés, soit les pilotes de drones, mais aux utilisateurs d'internet qui, en relayant cette image, favoriseraient la communication de JR. En effet, pour déployer ses actions dans le monde, JR s'est servi des nouvelles technologies et des échanges de plus en plus rapides : les vols low cost lui permettent de voyager plus facilement, la démocratisation du numérique et de la photographie rend ses projets accessibles à tout le monde, l'arrivée des réseaux sociaux génèrent des buzz médiatiques, l'entrée du street art dans les galeries d'art et les plateformes de *crowdfunding* lui permettent de financer ses projets, JR s'est ré-approprié les langages d'une société sensible au fait d'apparaître dans les photos. Cet usage, s'il se veut humaniste et « engageant », peut susciter des méfiances, jugeant qu'il « participe de la tendance esthétisante qu'est en train de suivre une partie de la photographie aujourd'hui, abandonnant toute réflexion subversive dans un placard »³. À cela, JR répond que son propos

1 Nato Thompson, « Si un sourire est une arme : l'art de JR », *op.cit.*, p. 37

2 Fanny Arlandis, « Drone et photo d'enfant : le nouveau projet ultra-démago de l'artiste JR », *Slate*, 08 avril 2014. source : <http://www.slate.fr/culture/85701/jr-photo-drone-pakistan> . Consulté le 10 avril 2016

3 Fanny Arlandis, « Drone et photo d'enfant : le nouveau projet ultra-démago de l'artiste JR », *op.cit.*

tient plus à la discussion engagée avec les habitants qu'à la beauté des images produites¹. Dans un article des *Inrocks* à l'occasion du recouvrement du Panthéon par des portraits d'anonymes, Jean-Max Collard dénonce le processus marketing mis en place par JR « qui fait la publicité de son nom, de sa "marque" avec ces milliers d'anonymes heureux de prêter leurs visages à ce selfie mondial »². Ce street art du « consensus » s'est probablement éloigné de sa pratique sauvage et rebelle de ses débuts, délaissant les communautés marginales multipliant les rencontres exceptionnelles comme le film conçu avec le Ballet de New York ou celui tourné avec Robert de Niro. S'il est vrai que JR fait parler de ses projets à grand renfort de marketing autour de son nom, il n'en reste pas moins que c'est probablement grâce à cette communication massive virale que ses projets ont pu se développer avec autant d'ampleur. Il faut cependant se questionner sur la portée de cet art « engageant » sur le plan social comme l'a fait Alain Kerlan dans son ouvrage intitulé *La photographie comme lien social* : « Comment éviter que l'image ne s'égaré et se dévoie dans la production de quelque supplément d'âme jeté hâtivement ou "esthétiquement" sur la misère du monde ? (...) Comment maintenir la fonction critique et libératrice de la photographie sans en refuser les puissances sociales ? Peut-être en évitant de se jeter tête baissée dans la métaphore trop commode du lien social. Peut-être en opposant la déconstruction photographique au bavardage métaphorique »³.

3.2. La photographie comme lien social : rôle des associations et parrainages photographiques

Alain Kerlan dans son ouvrage sur *La photographie comme lien social* questionne l'usage de la photographie d'intervention. Si la photo esthétique « aspire à l'exposition comme mode supérieur de reconnaissance en tant qu'oeuvre d'art signée, labellisée (...) à quel mode de reconnaissance aspire la photographie d'intervention ? »⁴ Dans cet ouvrage, Alain Kerlan évoque des projets, des ateliers photographiques mis en place par des structures ou des photographes afin d'éduquer le regard ou de proposer une pratique

1 Emmanuelle Jardonnet, « JR : je fais des œuvres, pas du social ou de l'humanitaire », *op.cit.*

2 Jean-Max Collard, « JR, ton univers impitoyable », *Les Inrocks*, 29 mars 2014. source : <http://www.lesinrocks.com/2014/03/29/arts/jr-ton-univers-impitoyable-11492956/>. Consulté le 10 avril 2016

3 Alain Kerlan, *La photographie comme lien social*, CNDP, 2008, p. 55

4 Alain Kerlan, *ibid.*, p. 33

photographique d'intervention sociale. Les parrainages photographiques, comme l'ont fait Antoine d'Agata, Lionel Fourneaux, Hally Pancer, Jane Evelyn Atwood pour ne citer que ceux mentionnés dans l'ouvrage d'Alain Kerlan, sont effectués auprès de jeunes afin de les sensibiliser sans complaisance ou recherche esthétique. Ces photographes, qui s'engagent dans la découverte et l'apprentissage d'une pratique auprès d'une population en marge des circuits habituels de l'art, ont un rôle important à jouer. Si l'on conçoit que la photographie d'engagement social n'est pas une photographie esthétique, donc l'essence se trouverait plus dans l'acte en lui-même que dans l'exposition, « force est de reconnaître néanmoins que c'est encore aujourd'hui l'exposition qui assure le plus grand écho politique »¹. Le photographe de renom qui conduit un atelier connaît l'importance de ces expositions qui assurent leur reconnaissance, mais les travaux effectués par les élèves peuvent-ils être exposés sous le nom de leur enseignant ? Pour que cette photographie comme intervention sociale agisse, il semblerait que le processus reposerait sur trois pouvoirs selon Paul Ricoeur : le « pouvoir dire », le « pouvoir agir », et le « pouvoir raconter »². Alain Kerlan s'interroge : « les dispositifs photographiques d'intervention sociale ne sont-ils pas tous des “parcours de la reconnaissance” ? Ainsi, l'accès à tous au visible, à la visibilité, à l'image, peut sans doute être revendiqué comme un droit à conquérir, et comme une expression de l'exigence démocratique »³. Ainsi, si la présence d'un photographe reconnu dans un atelier peut conduire à une réflexion et un usage particulier de la photo, c'est son regard aguerrri qui permettra aux pratiquants d'acquérir une compréhension de ce médium, c'est là que se fait l'engagement social.

Certains collectifs, dans la lignée des années 1970, ont ce rôle d'éducation à l'image et d'engagement social. *Nous Travaillons Ensemble*, fondé en 1989 et issu du collectif Grapus, regroupe des graphistes dont l'engagement politique et social est essentiel. Ils ont créé des scénographies d'expositions photographiques pour d'autres structures où les images prennent place dans l'espace public. Pour Paris, centre-ville ?, les photographies du Bar Floréal, qui mêlent intimité des lieux privés et passants de la rue, investissent tous les espaces du quatrième arrondissement de Paris : intérieur de la mairie, vitrines de magasin, grilles de jardins public, emplacements publicitaires, etc. Investir tous les espaces

1 Alain Kerlan, *ibid.*, p. 33

2 Alain Kerlan, *ibid.*, p. 14

3 Alain Kerlan, *ibid.*, p. 38

d'une communauté revient aussi à revendiquer un lien social, l'appropriation des lieux par ceux qui y vivent. Dans une seconde collaboration avec le Bar Floréal, le collectif NTE réalise la scénographie d'une exposition sur les ouvriers lorrains, "Retour en Lorraine". Les photographies exposées dans les placards publicitaires, affichées à même les murs créent un parallèle entre des images en noir et blanc prises en 1979 lors des grèves contre la fermeture des usines sidérurgiques du bassin de Longwy, et des photos contemporaines qui font un état de l'évolution d'un territoire, d'une société. Ces photographies disposées dans l'espace public rappellent l'engagement social fort qui a secoué toute une région, sans démesure mais en s'appropriant les divers espaces de la ville. Lors d'une collaboration avec l'association La Forge, le collectif NTE expose une nouvelle fois dans la rue sous le titre *Tout est à prendre*, en affichant à même les murs d'une usine des images d'archive mêlées à des photographies du tri de la récolte des vêtements collectés. Ces simples affichages papier, qui viennent épouser les briques de ces murs, évoquent un acte revendicatif à l'égard de ces lieux en rendant hommage aux travailleurs. C'est un devoir de mémoire, un geste photographique engagé vis-à-vis des luttes sociales passées et d'une société actuelle reconstruite.

3.3. La photographie engagée face aux campagnes de communication sociétale : l'exemple de l'exposition *A l'abri de rien* de Samuel Bollendorff avec la Fondation Abbé Pierre

La photographie engagée, sociale est depuis ses débuts l'objet de nombreux reportages. Georges Vercheval, dans un article intitulé *Photographie et engagement*¹, évoque l'importance de l'engagement dans le rôle du photographe. Le fait de maîtriser un médium qui permet d'exprimer des idées, de témoigner sur des événements historiques et sociaux et dont la force de conviction est avérée, rend le rôle du photographe essentiel. Romain Bassenne a étudié dans son mémoire *La photographie affichée, média d'implication dans les campagnes de communication sociétale* où il évoque l'utilisation de la photographie par les associations, les ONG et les instances gouvernementales afin de sensibiliser les populations à de « grandes causes ». Son travail se penche donc essentiellement sur les

1 Georges Vercheval, « Photographie et engagement », *Art actuel et photographie*, Presses Universitaires de Namur, 2008, p. 45-51

campagnes de communication sociétale, leur présence dans l'espace public, l'impact et l'interaction qu'elles suscitent, et le type d'image qui va être utilisé, faisant appel à un certain type de photographie engagée. La photographie engagée permet dans ce genre de communication d'avoir un impact visuel assez fort d'où sa présence dans l'espace public qui va sensibiliser une large population. Les associations sociétales ou humanitaires vont alors faire appel à des photographes pour faire passer un message fort sur une cause qu'elles défendent. C'est à partir des années 1980 que les images photojournalistiques sont utilisées dans la communication sociétale, grâce au poids visuel qu'elles impliquent¹. Une certaine perméabilité s'établit entre ces deux sphères et des échanges, des commandes voient le jour. C'est le cas du web-documentaire *A l'abri de rien* de Samuel Bollendorff créé en 2010-2011.

Ce projet est le fruit d'une rencontre entre une agence de communication, Textuel La Mine, un de leur client, la Fondation Abbé Pierre, et un photographe, Samuel Bollendorff, déjà auteur de documentaires interactifs qui interrogent des problématiques sociétales. Dans ce projet, Samuel Bollendorff s'est associé à Mehdi Ahoudig pour créer le son, et c'est avec une grande liberté d'action qu'ils ont pu réaliser un documentaire visuel et sonore sur la précarité du logement pendant neuf mois. Afin de donner le plus de visibilité à ce web-documentaire, et de sensibiliser les populations lors de sa diffusion à la fin de la trêve hivernale, il a été transmis gratuitement à des organes de presse. Bien qu'il s'agissait d'une commande de la Fondation Abbé Pierre, c'est un sujet qui tenait à cœur Samuel Bollendorff, puisque c'était une « commande politique à laquelle {il} adhérait ». Afin de continuer à faire vivre ce projet, il a décidé de faire une exposition en mobilisant ses contacts professionnels (presse, galerie, laboratoire) avec l'idée de sensibiliser au mal-logement dans l'espace public. L'adhésion de ses partenaires à cette cause a créé une véritable émulation, permettant de monter l'exposition en trois mois, dans un contexte politique particulier puisque les élections présidentielles battaient leur plein. La mairie du X^e arrondissement a également soutenu ce projet, permettant de « faire venir dans le débat aussi une vision concrète de la précarité du logement. Ce n'était pas politique comme sujet au sens partisan, c'était sociétal. » Il a été choisi d'exposer des montages photographiques autour du canal Saint-Martin. Ce lieu était un symbole fort puisque des mal-logés y avait installé leur tente auparavant. Pour

1 Romain Bassenne, *La photographie affichée, média d'implication dans les campagnes de communication sociétale*, mémoire de fin d'étude (sous la direction de Claire Bras), ENS Louis-Lumière, 2011, p.21



Illustration 26: BOLLENDORFF Samuel: *A l'abri de rien*,
Affichage sur le canal Saint-Martin, Paris, mars-avril 2012

Samuel Bollendorff et ses partenaires, il a semblé évident que le sujet de la précarité du logement impliquait de ne pas faire d'exposition institutionnelle classique et que s'ils souhaitaient rendre ce sujet le plus impactant possible, l'espace public en était le cadre idéal.

L'exposition sur les bords du canal Saint-Martin, prévue initialement pour durer une semaine, est restée un mois jusqu'à leur dégradation naturelle, coïncidant avec la fin de la campagne présidentielle. Ce sont des objets photographiques dans la ville qui ont été créés, prenants corps dans cet espace. Ils étaient disposés de manière autonome les uns des autres, tout en favorisant une unité de lieu dans le parcours scénographique par leur disposition le long du canal. Se situant de part et d'autre de quatre ponts le long du canal et sur les façades de maisonnettes municipales à proximité, les photos affichées occupent pleinement l'espace où elles sont placées. Après avoir étudié les lieux, des photomontages ont permis de visualiser les emplacements et de concevoir des formats d'affichage différents. Sur chaque versant des ponts, deux affiches de grand format se font alors face, prenant possession des lieux et s'affirmant comme des piliers de cet espace. Des mal-logés ont physiquement habité cet espace auparavant, c'est aussi une manière de se remémorer cette inacceptable situation. Par ailleurs, il est intéressant de voir que les images affichées sur les bâtiments recréent un intérieur à l'extérieur. Le point de vue et l'insertion de l'image dans l'architecture du bâtiment rend possible cet effet d'optique. Des textes accompagnent ces affichages, reprenant des éléments d'histoire, de témoignages, ce qui rend ces objets autonomes, ils se suffisent à eux-mêmes dans la compréhension du message. Cette indépendance permet d'attirer l'attention du passant, d'« accrocher son regard, sa conscience ». Ajouté à cela, c'est une véritable exposition dans l'espace public qui a été conçue, puisqu'un plan indiquant les emplacements de tous les affichages a été mis à disposition tout autour du parcours et dans les bistrotts attenants, les éléments de la rue sont utilisés pour y insérer l'exposition et faciliter la lecture du parcours. Cette série d'objets autonomes est probablement l'exposition qui a eu « le plus d'impact » selon Samuel Bollendorff. Malgré l'absence de chiffres qui indiqueraient le nombre de

spectateurs, des « milliers de gens » sont sans aucun doute passés devant, ce qui augmente la force de visibilité de cette exposition. Exposition d'autant plus à sa place qu'elle porte un message sociétal et politique engagé.

Troisième partie

Nouveaux enjeux du XXI^e siècle

Comment se ré-appropriier l'espace public par la photographie ?

1. Le spectateur protagoniste ?

1.1. Evolution de la relation entre l'artiste et le spectateur

Dans un article intitulé « L'esthétique de la décision »¹, François Deck explore la figure de l'artiste qui devient consultant dans son processus créatif. Dans les années 1990 s'opère un changement dans la conception du rapport entre l'artiste et le spectateur. Nathalie Mourreau² désigne le rapprochement de l'artiste au public comme étant l'élément essentiel de l'art relationnel. Elle cite Nicolas Bourriaud qui est amené « à observer à propos des pratiques artistiques contemporaines que, plus que de “formes”, on devrait parler de “formations” : à l'opposé d'un objet clos sur lui-même par l'entremise d'un style et d'une signature, l'art actuel montre qu'il n'est de forme que dans la rencontre, dans la relation

1 François Deck, « L'esthétique de la décision », *À quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public, Espaces Temps Les Cahiers*, n°78-79, p. 99-108

2 Nathalie Mourreau, « Quand les artistes s'exposent... », *Mouvements* 2001/4 (n° 17), p. 73-77

dynamique qu'entretient une proposition artistique avec d'autres formations, artistiques ou non »¹. L'ouverture de l'artiste aux autres se traduit par la création de collectifs et de lieux alternatifs comme les squats que nous avons évoqués auparavant, qui facilitent ces échanges en dehors de l'atelier traditionnel de l'artiste. Ainsi, « dans un contexte où les échanges d'informations deviennent une dimension essentielle du développement de la valeur, l'externalisation de la pratique artistique est susceptible d'être réinterprétée comme une liberté »² selon François Deck. Les lieux alternatifs qui se développent favorisent le passage du statut de spectateur à celui d'acteur, comme les squats, les lieux associatifs, les collectifs ou autres réseaux de partage. L'espace public est dès lors constitutif du processus de création, où le public devenu acteur est une condition nécessaire. Daniel Vander Gucht nuance certaines pratiques artistiques dites participatives « qui ne font intervenir le public que pour énoncer l'œuvre d'art au lieu de solliciter la dimension citoyenne de ce public pour l'amener au processus d'énonciation d'une qualité d'existence ou à l'exercice de sa citoyenneté. L'alibi du « public à l'œuvre » ne doit pas nous leurrer sur le caractère factice ou strictement ludique de ce simulacre de participation démocratique ou citoyenne »³. Le public actif ne serait alors qu'un consommateur dans une société où « on assiste à la substitution de l'esthétique à l'éthique, de la conviction à la raison et de l'opinion publique à l'espace public »⁴. Au-delà de certaines œuvres participatives dont les méthodes laisseraient douter de la motivation première, il est intéressant de voir que ce genre artistique permet aussi de définir une communauté, lui donnant ainsi le premier rôle dans le processus créatif. Ainsi, le New Genre Public Art est défini en 1991 par Suzanne Lacy comme étant un art conçu dans l'intérêt public, où c'est la communauté qui est au centre de la réflexion et non plus le lieu⁵.

« Attention, la perception requiert la participation » déclare Antonio Muntadas. Ceci paraît pertinent dans le cadre de notre étude puisque l'on considère que certaines œuvres ne peuvent exister sans la participation du public, qu'elle soit volontaire ou involontaire. L'artiste devient alors médiateur entre l'œuvre, l'installation, le projet, et le public. Ainsi,

1 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, 1998, p.21, in Nathalie Moureau, « Quand les artistes s'exposent... », *op.cit.*, p. 75

2 François Deck, « L'esthétique de la décision », *op. cit.*, p. 103

3 Daniel Vander Gucht, « Figures de l'engagement citoyen de l'artiste : entre activisme politique et art relationnel », in Sylvain Fagot et Jean-Philippe Uzel (s.l.d.), *Énonciation artistique et socialité*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2006, p. 20

4 Daniel Vander Gucht, « Figures de l'engagement citoyen de l'artiste : entre activisme politique et art relationnel », *op. cit.*, p. 16

5 Anna Waclawek, *Street art et graffiti*, Paris, Thames&Hudson, 2012, p. 79

Jochen Gerz¹ réalisa en 2000 à Tourcoing une performance où il invita les habitants de la commune à participer et à dialoguer entre eux. Dans ce projet intitulé *The Gift*, ce sont des étudiants en photographie et de jeunes artistes qui ont fait le portrait des habitants durant un week-end, puis se sont vus remettre les portraits, mais pas les leurs, ils recevaient le portrait d'un autre habitant. Les portraits, qui composaient une base de données élargie, pouvaient également être emportés par des visiteurs à leur domicile. Pour favoriser la diffusion de ce projet dans l'espace de communication de cette ville, les photographies sont publiées dans le journal régional. Plus tard dans le processus, l'artiste demande aux habitants de contribuer au projet en envoyant des photos des portraits qu'ils ont reçus et installés chez eux. Même s'il ne s'agit pas de l'espace public comme lieu ouvert à tous, ce projet a permis de montrer le changement de statut du public selon l'évolution du dispositif et des espaces concernés : sujet dans l'espace public lors de la prise de vue, acteur dans l'espace privé lors de l'accrochage, et passeur dans le cyberspace pour la centralisation de cette « mémoire collective ». Paul Ardenne définit ce type de performance comme du Process Art, lié « avec le temps de la confrontation immédiate et non renouvelable, temps de la sollicitation, de l'action et non de la contemplation »². David Desbons décrit alors « l'ancien spectateur passif, simple récepteur enfermé dans sa singularité, [qui] a par conséquent, de nos jours, les moyens de transformer sa condition de spectateur classique grâce à un moment d'interférence. Le principe même de sa confrontation avec l'œuvre d'art réside dans le mouvement de son corps et la mise en rapport avec l'autre »³.

1.2. Corps et parole : l'oeuvre comme « événement pré-politique »

Le spectateur qui prend part aux projets artistiques dans l'espace public engage alors son corps et sa parole, ce qui facilite l'interaction avec l'oeuvre et les autres « spectateurs ». Le déplacement du corps dans l'espace implique une réappropriation de cet espace, qui peut prendre une forme de prise de conscience politique. Ainsi, lors de l'exposition réalisée en décembre 2015 à Elephant Paname, notre installation avait pour objectif de faire marcher

1 Rudolf Frieling, *The art of participation : 1950 to now*, Thames & Hudson, San Francisco Museum of Modern Art, 2008, p. 166

2 Paul Ardenne, *Un art contextuel*, op. cit., p. 47

3 David Desbons, « Le spectateur saisi par la photographie », *Espaces Temps*, n° 78-79, 2002, *A quoi oeuvre l'art ? Esthétique et espace public*, p. 24-25

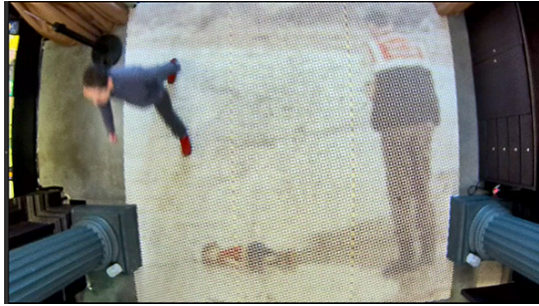


Illustration 27: FOUQUERÉ Anna, *I <3 LAN*, capture d'écran, Paris, décembre 2015

les visiteurs sur la photographie de l'enfant Aylan (réfugié syrien retrouvé mort sur les plages de Turquie) collée dans toute la largeur de l'entrée du lieu. Le grand format et l'impression en trame CMJN de l'image ne permettait pas de discerner le sujet, ni de l'éviter. Au moyen d'une caméra située au-dessus de l'image et reliée à un dispositif de retransmission vidéo placé deux étages plus haut, il était possible de voir en direct le passage des visiteurs sur la photographie, et donc sur l'image du corps d'Aylan. Cette prise de conscience, a posteriori d'une action involontaire mais dégradante, soumettait le regardeur face à son geste. Cette provocation, qui est une sorte de manipulation cherche à stimuler et à agir sur la conscience sociale. Par ailleurs, cette installation, qui a suscité des réactions d'indignation, répond à la notion de réception de l'oeuvre d'après Gaston Bachelard qui parle de « "dynamologie du contre" pour signifier que l'exécution d'une oeuvre d'art doit toujours à un faisceau de résistances »¹.

Dans un enquête menée par Patrick Faigenbaum et Joan Roca² entre 1999 et 2004 sur l'évolution des espaces en marges, *Barcelone vue du Besos*, le déplacement dans l'espace public s'est d'abord opéré par leur propre déplacement puisque leur appréhension photographique et littéraire de la ville était rendu possible par l'itinérance. Dans un deuxième temps, celui de l'exposition, il s'agissait de transposer un projet qui touche de larges couches sociales dans un espace qui serait susceptible de retranscrire cette mixité. Un parcours photographique est alors pensé lors de l'exposition « Comment voulons-nous être gouvernés ? » en 2004 dans divers lieux de la zone Poblenou-Besos, ancien quartier industriel en voie de transformation : dans un centre d'éducation publique, sur un site historique industriel reconverti dans la production tertiaire, dans un centre culturel situé dans un quartier qui incarne les inégalités des politiques publiques d'aménagement du territoire et enfin sur la Rambla Prim, promenade très animée et populaire. Cette déambulation invite le citoyen à prendre possession de sa ville, de son espace, dans une démarche militante, où sa parole sera écoutée.

1 Paul Ardenne, *Un art contextuel*, op. cit., p. 49

2 Jorge Ribalta, « Patrick Faigenbaum et Joan Roca. "Barcelone vue du Besos". Partager des images, construire la perception », *Communications*, n°79, 2006, pp. 205-223

Les réactions sont souvent, et à juste titre, renseignées dans les projets installés dans l'espace public. Ces prises de parole, qui peuvent être positives ou négatives, orales ou écrites, servent d'éléments pour légitimer ou non la place de ces œuvres. D'après Joan Roca, les œuvres photographiques, installées sur la Rambla Prim en 2004, « se sont bien maintenues durant presque deux mois, dans un emplacement où tout laissait à prévoir qu'elles seraient vandalisées. Il ne fait aucun doute qu'elles ont retenu l'attention »¹. Ces prises de parole publique rendent possible l'échange dans la polis. Catherine Grout parle de « monde commun » lorsqu'elle décrit la perception par le public de la série *Enghien-les-Bains en 1998*². La série a suscité une très forte adhésion, un sentiment d'être-ensemble, en même temps que des réticences car les habitants de la ville ne se reconnaissaient pas face aux personnes photographiées, probablement issues de la banlieue d'Enghien-les-Bains. Cette confrontation créée par la présence d'une identité extérieure a pu instaurer un malaise, mais aussi susciter une prise de parole. La parole peut également se présenter sous la forme d'un geste, d'un signe comme le graffiti, le vandalisme d'une œuvre, l'ajout de nouveaux matériaux, etc. Ces éléments de parole laissent une visibilité matérielle sur l'œuvre, c'est un moment de participation dont il faut tenir compte. L'art investit dans l'espace public est donc une expérience de la pluralité qui favorise l'apparition du politique.

1.3. Un processus photographique incluant le spectateur impliqué : *Studio Shakhari Bazar* de Gilles Saussier

C'est dans le photojournalisme que Gilles Saussier a débuté sa carrière de photographe, et en s'y opposant qu'il a défini une vision documentaire de sa pratique. D'abord photographe pour l'agence Gamma, il a été envoyé couvrir la guerre du Golfe puis les inondations au Bangladesh. Ces deux événements l'ont amené à repenser sa vision du photoreportage de guerre ou humanitaire. En effet, ces reportages commandités par la presse, désirés par les médias lui ont fait « réaliser combien ce milieu était engagé (...) dans la perpétuation de sa propre histoire canonique, au prétexte des grands événements

1 Jorge Ribalta, *ibid.*, p.218

2 Catherine Grout, « L'œuvre comme événement pré-politique », *Espaces Temps*, n° 78-79, 2002, *A quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public*, p. 94

de l'actualité »¹. Il y a d'une part une critique de « l'ordre mondial de l'information »², et de l'autre, un rejet de l'autopromotion de l'auteur photographe. Il affirme ainsi que la profession de photoreporter est formatée par le marché de la presse people, à la recherche du sensationnel plus que de l'information, dans une « standardisation croissante du contenu photographique de la presse d'images »³. Cette manipulation de l'image de presse, qui va de pair avec l'industrie humanitaire, « maintient le reportage sous perfusion, par des prix, des bourses, des festivals » et « a aussi déplacé et étendu le formatage imposé à la commande de presse au monde institutionnel des lieux d'exposition et d'édition »⁴. Il va plus loin dans son propos en affirmant que « de guerre ou humanitaire, le reportage participe à présent, au même titre que leurs bonnes œuvres et leurs activités de sponsoring, de la politique d'image de marque des grands médias »⁵. Le photographe, quant à lui, devient un personnage public, auréolé par ses voyages et l'esthétisation de ses images, primé lors des festivals, et largement médiatisé. Cette fronde contre la photographie artistique et commerciale l'a naturellement amené à repenser sa pratique, devenue progressivement documentaire.

C'est au Bangladesh que Gilles Saussier a pu appréhender la photographie sous un angle différent. Sensible à l'histoire du genre documentaire et de ses grands photographes tels qu'August Sander ou Dorothea Lange, il se familiarise avec le portrait d'abord pris en studio puis à l'extérieur, lorsque le photographe souhaite aller à la rencontre des photographiés, dans leur environnement. Ainsi, *Studio Shakhari bazar* est né de cette tradition documentaire du photographe portraitiste qui est sorti de son studio. Selon Gilles Saussier, « les reporters ignorent cette dualité studio / monde »⁶ car ils dépendent du monde médiatique et de la demande qu'il génère. Par ailleurs, « ce modèle documentaire repose sur l'ambiguïté et la tension permanentes entre la singularité du fait individuel exprimé par chaque portrait et l'argumentation sociologique produite par le montage des images en série »⁷. Il considère alors que c'est l'action, l'acte performatif qui va définir l'essence du geste documentaire. Citant Allan Sekula dont il s'inspire : « j'ai rapidement été convaincu que la documentation

1 Gilles Saussier, « Situations de reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, Volume 71, N° 1, *Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle*, 2001, p. 307

2 Gilles Saussier, *ibid.*, p. 310

3 Gilles Saussier, *ibid.*, p. 312

4 Gilles Saussier, *ibid.*, p. 313

5 Gilles Saussier, *ibid.*, p. 313

6 Gilles Saussier, *ibid.*, p. 317

7 Gilles Saussier, *ibid.*, p. 317

de l'action était plus importante que l'action elle-même »¹. Il y aurait donc une attitude documentaire qui chercherait à explorer un processus et qui exprimerait « la manière dont le photographe aborde physiquement son sujet, le mouvement par lequel il s'approche de quelqu'un, de quelque chose, ainsi que la manière dont il tient son propre corps, dont il se comporte avec les autres »². Sa conception documentaire se révèle être basée sur la relation à l'autre, sans chercher à être invisible à l'instar des photoreporters qui n'attendent que l'instant décisif. Ce délicat rapprochement avec le sujet photographié est visible dans la série d'images de Shachindra Nag posant avec son fils. Après avoir quitté l'agence Gamma et s'être installé à Dhaka, ses pérégrinations quotidiennes l'ont amené à arpenter la vieille ville dont le quartier de Shakhari Bazar. C'est par la suite que sa posture de documentariste a pris son sens, car « la seule vérité que puisse revendiquer un documentariste est de ne pas connaître à l'avance le sens, la durée et la destination des images qu'il produit »³.

Selon Gilles Saussier, « l'expression *in situ* ne signifie pas qu'il s'agit nécessairement de montrer les photographies là où elles ont été faites mais de les exposer dans ceux des lieux qui entreront avec elles en résonance et où elles pourront manifester leur sens »⁴. Le choix du lieu d'exposition participe alors pleinement à un souci de contextualisation de l'oeuvre, dans un souci de tradition documentaire. En mars 1997, les propriétaires d'un hôtel



Illustration 28: SAUSSIER Gilles: *Studio Shakhari Bazar*, Old Dhaka, Bangladesh, 21.03.1997, *Faces of Shakhari Bazar*, Exposition sous chapiteau, Début de l'exposition, portraits à distribuer aux habitants

de Shakhari Bazar proposent d'accueillir son exposition dans la rue, sous un chapiteau en tissus et bambou dédiés habituellement aux mariages et fêtes religieuses. Dans sa conception de picture-maker, Saussier s'interroge sur le devenir de ses images, sur leur mises en relation dans l'espace et à la façon dont elles vont être montrées et montées. Il cite à nouveau Allan Sekula : « Il doit y avoir une relation précise et urgente

1 Allan Sekula, *Performance under Working Conditions*, entretien avec Benjamin H. D. Buchloh, Vienne, Generali Foundation, 2003, p. 22, in Gilles Saussier, Emmanuelle Chérel, « La place de l'auteur et du spectateur dans la photographie documentaire », in *Document* 3, 2006, « Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre », Paris, Edition du Jeu de Paume, p. 19

2 Gilles Saussier, Emmanuelle Chérel, « La place de l'auteur et du spectateur dans la photographie documentaire », *op. cit.*, p. 21

3 Gilles Saussier, *Studio Shakhari Bazar*, Le Point du Jour Editeur, 2006, p. 10

4 Gilles Saussier, « Situations de reportage, actualité d'une alternative documentaire », *op. cit.*, p. 322

entre les thématiques du travail et le cadre de vie de son public. »¹ Son exposition s'offre comme un théâtre d'images disposées les unes à côté des autres, fresque documentée du Shakhari Bazar. Après trois jours d'exposition et trois à quatre mille visiteurs, les soixante-quatorze portraits, ont été redistribués, marquant la fin progressive de cet événement-là. Le processus n'est pourtant pas clos. A l'occasion de la réappropriation de leur image, les habitants sont re-photographiés avec leur portrait. Gilles Saussier revient plusieurs fois voir les photographiés en leur offrant leur dernier portrait, ce qui crée un processus de superposition des images. Les espaces varient alors entre chaque moment, qu'il soit celui de l'espace public dans la rue, l'espace de transition dans les boutiques ou l'espace privé chez les photographiés. Ces strates créent le dispositif, le processus, rendu possible uniquement par le déclencheur relationnel et le don/contre-don offert par l'espace de la rue. Gilles Saussier se dit alors héritier de la tradition new-yorkaise de la Street Photography en la définissant comme un « "travail de seuil" : là où se tient le photographe. Loin d'abolir l'expérience de la distance et de l'altérité, de "pénétrer" ceux que l'on photographie, la Street Photography est une conquête de l'espace à rebours de la sphère privée et domestique : une manière de fabriquer de l'intime dans le flux du commun au centre de la rue »². Le travail de Gilles Saussier se trouve engagé dans une posture documentaire tournant le dos aux commandes commerciales dictées par une société consumériste de l'image. Il propose une confrontation à l'autre, qui ne cherche pas de sensationnalisme, mais une vérité dans la rencontre et dans l'échange. Cette transmission est effective et effectuée dans la rue, où elle perdure et évolue sans cesse, l'espace d'exposition devient le ferment du processus de création.

2. Un espace-temps à l'épreuve de l'espace public

2.1. Quelle scénographie dans l'espace public ?

La photographie exposée dans l'espace public ne peut pas s'y intégrer de la même manière que dans un espace institutionnel comme le musée ou la galerie. Ce médium a

1 Allan Sekula, Allan Sekula, *Performance under Working Conditions*, *op. cit.*, p. 47, in Gilles Saussier, Emmanuelle Chérel, « La place de l'auteur et du spectateur dans la photographie documentaire », *op. cit.*, p.23

2 Gilles Saussier, *Studio Shakhari Bazar*, *op. cit.*, p.11

pour particularité d'être malléable, et facilement reproductible. Le format de l'image pourra donc varier selon l'emplacement et l'impact souhaité.

Nous avons précédemment consacré une partie de notre analyse à JR, en l'occurrence il est pertinent d'affiner notre propos quant à l'exemple de l'image de immigré à New York, dont les cinquante mètres de hauteur empêchaient le piéton de voir ce sur quoi il marchait. Lorsque l'image a paru en une du New York Times, la lecture de l'image renverse les niveaux de compréhension : l'immigré Elmar s'inscrit avec force dans le paysage urbain tandis que les gens et les voitures apparaissent alors comme des détails. Le changement d'échelle renvoie à la question de l'immigration, qui nous entoure constamment mais dont on refuse de faire face. Les immigrés qui nous semblent être si lointains ont des identités dont on ne peut pas se détourner. Les œuvres de JR ont la particularité d'être de très grande dimension, dans un souci de se mettre à l'échelle des villes où elles sont affichées, de mettre en pleine lumière des individus qui ne le sont pas habituellement (ou de participer à la puissance marketing de sa marque, mais il s'agit d'un autre débat). Robert Burley, photographe canadien, s'est attaché au lien entre patrimoine architectural et photographique. Il s'intéresse notamment à la disparition de sites industriels historiques liés à la fabrication de matériel photographique comme l'usine Kodak-Pathé à Chalon-sur-Saône, et à l'évolution du médium. Son installation, intitulée *Photographic Proof* et placée sur une façade du Centre Canadien d'Architecture, révèle un polaroid positif et son négatif d'une taille de vingt mètres de long par cinq mètres de haut. Affichant cette image sur une surface aussi imposante fait renaître de ses cendres le médium photographique, rappelant son caractère reproductible et sa fonction matricielle.

Le paysage urbain offre à la photographie un large choix de surfaces et supports tels que des murs, des sols, des grillages, des panneaux publicitaires, des surfaces qui s'effritent, qui sont accessibles ou pas du tout, etc. Ces espaces ne sont pas choisis innocemment et donnent une autre dimension à l'image exposée. Krzysztof Wodiczko a projeté ses images sur les façades de monuments officiels pour « dénoncer plastiquement l'idéologie qui préside à la construction de ces édifices de pierre » qui « façonnent le citoyen et font de lui un sujet asservi »¹. Beat Streuli, quant à lui, a placé ses deux séries de neufs portraits à Enghien-les-Bains (*Shibuya 1997* et *Enghien-les-Bains 1998*) dans des placards publicitaires qui sont habituellement utilisés pour faire « susciter ou favoriser un désir d'objet » selon Catherine

1 Marie Escorne, *L'art à même la ville*, op. cit., p. 120

Grout. Elle décrit alors l'impact de ces images sur sa perception : « elles n'excluaient pas du tout ce qui les entourait pour passer pour plus vraies, plus désirables que le réel. Leur force résidait plutôt dans leur manière d'apparaître, qui favorisait une certaine manière de (les) voir. (...) Il n'y avait plus alors de différence entre les photographies et la rue, les deux existant au sein du même événement, sans hiérarchie, puisque les deux ensemble faisaient monde. »¹ Ces espaces destinés à l'image commerciale sont utilisés pour attirer le regard du passant, car c'est un format auquel il est habitué, tout en interpellant sa perception de l'image exposée. L'espace urbain façonne le dispositif d'exposition des photographies et va lui apporter un autre niveau de lecture. A l'inverse, la scénographie peut façonner l'environnement urbain.

La photographie exposée dans l'espace public implique une scénographie, qu'il s'agisse d'une photo unique ou d'un ensemble. La disposition entre les images va lui donner un sens à ne pas négliger. Beat Streuli cherchait à décrire l'ambiance des villes où il exposait par la disposition de ses images, puisque « l'apparaître des corps dans ses séries est propre à chaque ville (Marseille, Sydney, Barcelone, Londres, Yamaguchi, New York, etc.), dans le sens où les personnes n'évoluent pas de la même manière, en fonction de la même amplitude spatiale »². Cette amplitude spatiale que décrit Grout désigne l'espace géographique, topographique, climatique d'une ville, mais aussi sociologique et historique sur la façon d'y vivre, de s'y déplacer, de partager l'espace. Connaître et comprendre cette amplitude spatiale sera alors nécessaire pour concevoir une scénographie cohérente avec l'espace dans lequel une exposition va s'inscrire. Le festival Photoville à New York utilise des containers pour créer des volumes dans une ancienne zone post-industrielle située sur le front de mer. Ces éléments modulables permettent de concevoir un cheminement, d'assembler ou de séparer des séries photographiques, de créer des espaces intérieurs et de façonner des façades sur lesquelles des projections sont réalisées la nuit, tout en rappelant la fonction première des containers qui renvoie au passé historique de ce lieu, zone de transit commercial et humain.

Depuis l'exposition sur les grilles du jardin du Luxembourg en 2000, *La Terre vue du ciel* de Yann Arthus Bertrand, les institutions et festivals ont utilisé de plus en plus souvent

1 Catherine Grout, « L'oeuvre comme événement pré-politique », *A quoi oeuvre l'art ? Esthétique et espace public*, op. cit., p. 93-94

2 Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, op. cit., p. 107

l'espace public comme lieu d'exposition, ce qui a amené certaines agences à se développer dans la scénographie d'exposition en extérieur comme l'agence Standard8 en Angleterre. De nouveaux espaces prennent alors forme pour donner une cohérence aux images et générer un ensemble d'objets éphémères.

Le lieu où les photographies vont venir prendre place est donc un élément essentiel dans la compréhension de l'image. Nous l'avons vu auparavant avec de multiples exemples, comme l'exposition *A l'abri de rien* de Samuel Bollendorff qui a disposé une série d'objets autonomes dans un environnement lié au mal-logement, ou la photographie d'Elmar insérée par JR entre deux larges routes, évoquant le mouvement dans une zone de transition, ou encore les photomosaïques de Joan Fontcuberta qui prennent possession des lieux où habitent les gens qui ont participé à leur élaboration. L'espace public rend possible une multitude de dispositifs d'exposition où le caractère temporel est à prendre en considération.

2.2. Le geste, l'espace et le temps

Dans leur ouverture sur l'ouvrage intitulé *Photographie contemporaine et art contemporain*¹, François Soulages et Marc Tamisier décrivent la démarche artistique contemporaine axée sur le processus, le *work in progress* de la démarche. Dans ce « renversement copernicien », ce n'est pas l'oeuvre finale qui importe mais plutôt le processus qui l'a rendu possible. Le médium photographique rend possible ce renversement « dans la mesure où l'acte photographique, l'action photographique, le travail de l'inachevable, celui de la monstration, de la circulation et de la réception des photos, bref tout le métaphorique constitue ce contexte photographique bien connu – par la pratique et la théorie – de tout texte photographique – constitué par une ou plusieurs images »². Le projet Monumentalbum mis en place par Joan Fontcuberta et le musée Nicéphore-Niépce avec les habitants du quartier des Aubépins est représentatif de l'importance du processus dans l'élaboration du projet. Il a pu créer « une dynamique de rapprochement et de lien entre des habitants qui jusqu'alors, dans de nombreux cas, s'étaient ignorés »³. Joan Fontcuberta ajoute que

1 François Soulages, Marc Tamisier, *Photographie contemporaine et art contemporain*, Klincksieck, 2012, 253 p.

2 François Soulages, Marc Tamisier, *ibid.*, p. 31-32

3 François Cheval, Joan Fontcuberta, Caroline Lossent, *Monumentalbum, op. cit.*, p. 37

« la photographie n’y aspirait pas à être une œuvre, mais un moyen d’interaction, un outil d’agitation et de cohésion ». Guillaume Désanges, commissaire d’exposition et critique d’art, rappelle que dans les années 1960 l’art dans l’espace public avait pour vocation d’être « nécessité anti-institutionnelle ». Actuellement, cette nécessité aurait glissé vers une définition non pas « réactive mais plutôt active. Soit, pour des projets spécifiques, dont une confrontation à une certaine réalité sociale apparaît nécessaire et urgente »¹. C’est là où l’on comprend l’importance du processus dans un art tourné vers la société.

Les projets qui sont exposés dans l’espace public ont une temporalité particulière puisqu’ils subissent des dégradations climatiques, des actes de vandalisme, ou vont susciter des réactions. Cette temporalité matérielle de l’oeuvre lui fera porter des stigmates qui lui donnent tout son caractère. Ce sont surtout les photos exposées sur papier qui seront plus sensibles aux modifications. JR en appelait « les gens à venir déchirer {ses} images, pisser dessus »². Exposer dans l’espace public implique de soumettre son installation aux aléas temporels et de ne pas contrôler sa fin. Guillaume Désanges souligne qu’un projet de ce type « peut avoir des implications très longues dans le temps, qui ne sont pas mesurables. Il relève de l’expérience, c’est une aventure, mais indéterminée : on sait comment elle commence, mais jamais comment elle finira »³. Cette temporalité peut toutefois être contrôlée lorsqu’il s’agit de projections d’images puisque plusieurs conditions sont nécessaires à son bon fonctionnement : peu de lumière ambiante (donc la nuit en général) et un matériel spécifique

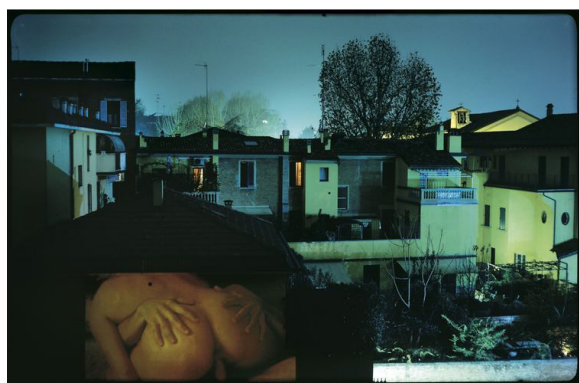


Illustration 29: FLEISCHER Alain: *Exhibitions*. source: http://next.liberation.fr/sexe/2014/01/22/exhibition-les-toits-dans-le-cul_972696

à disposition. Ces installations font donc souvent l’objet d’un temps court et pré-défini qui accompagne le propos. Ainsi, Krzysztof Wodiczko a pris le parti de projeter ses images sur les monuments qu’ils dénoncent durant un ou deux jours pour qu’elles ne « deviennent pas trop “familières” et invisibles à leur tour »⁴.

L’exposition dans l’espace public offre une certaine malléabilité de l’espace-temps et

1 Guillaume Désanges, « L’art dans l’espace public : l’espace, le temps, la morale, la passion », *Mouvement*, n° 44, juillet-septembre 2007, p.108

2 Louis Mesplé, *On est là pour voir*, op. cit., p. 22

3 Guillaume Désanges, « L’art dans l’espace public : l’espace, le temps, la morale, la passion », op. cit., p. 111

4 Marie Escorne, *L’art a même la ville*, op. cit., p. 120

favorise les ponts spatio-temporels.

Les ponts spatio-temporels pourraient se définir comme étant des échanges entre plusieurs espaces, public et privé par exemple, et des temporalités mouvantes. Paul Ardenne évoque le travail de Bäckström qui a exposé à Dunkerque dans des panneaux publicitaires, des photographies d'intérieur d'appartement prises à Stockholm. Ainsi, il y a un changement de pays donc de culture qui peut se ressentir dans ces intérieurs, mais également un « renversement »¹ de l'espace privé vers l'espace public, ce qui implique que « la conception ordinaire de l'espace public dans son rapport à l'espace intime est mise à mal, bousculée »². Alain Fleischer a également cherché à confronter espace intime et espace public à travers des projections d'images pornographiques la nuit dans l'espace public dans un dispositif intitulé *Exhibitions*. « C'est comme si, après un premier acte de voyeurisme qui est couramment attribué à la photographie, celle-ci se faisait exhibitionniste, pour montrer publiquement ce qu'elle a volé à l'extrême intime de la vie privée »³ explique Alain Fleischer. Il photographie ensuite ses installations en composant ses images avec l'espace urbain dans lequel s'inscrivent les projections, et en incluant parfois l'espace intérieur. Selon Stephan Lévy-Kuentz, ce travail relève d'une revendication artistique et politique qui retranscrit « le conflit des Lumières entre le libertinage de l'état de nature (les diapositives) revendiqué par Sade, et le contrat social de l'état de société (la doxa urbaine) prôné par Hobbes »⁴.

Alain Kerlan spécifie à propos de la photographie qu'elle « ne réclame pas nécessairement une unité d'espace et de temps. (...) La circulation : voilà une autre modalité de visibilité, différente de l'exposition et du modèle muséal, et de surcroît porteuse de socialité »⁵. La circulation des images favorise la confrontation des espaces, et vient créer une perturbation dans le regard qu'on leur porte.

1 Christophe Le Gac, « Urbanités et renversements », in *Parpaings*, n° 29, janvier 2002, p. 18-19, in Paul Ardenne, *Un art contextuel*, op. cit., p. 111

2 Paul Ardenne, *ibid.*

3 Quentin Girard, « Exhibition : porno sur la ville », *Libération*, 22 janvier 2014. source : http://next.liberation.fr/sexe/2014/01/22/exhibition-les-toits-dans-le-cul_972696

4 Stephan Lévy-Kuentz, *La nuit scoptophile*, Dumerchez, 2014, 83 p., in Quentin Girard, « Exhibition : porno sur la ville », op. cit.

5 Alain Kerlan, *La photographie comme lien social*, op. cit., p. 34

2.3. Le cyberspace : un nouvel espace public ?

Né en 1969 et ouvert au grand public en 1994, le cyberspace ouvre le champ d'un espace immatériel révolutionnaire. Ce lieu sans limite est un « omni-lieux »¹ soit un espace hypermédia de communication (texte, image, son) où tous les lieux sont présents en même temps, accessibles partout dans le monde, par l'interconnexion mondiale des ordinateurs. Cet espace rend possible une circulation et une diffusion sans limites mais permet aussi de produire d'autres formes de créations. Dysturb a su utiliser cette plateforme web pour prolonger son action. Lors de l'action organisée avec la Magnum Foundation pour la COP21, un partenariat a été établi avec des étudiants et chercheurs en télécommunication pour permettre aux internautes d'accéder au processus d'installation par le biais d'une « expérience photogrammétrique 3D intégrable »². Cet outil permet d'aller plus loin dans la lecture des images, et de voir l'ensemble des collages et d'écouter les pistes audio associées. On accède à une plateforme qui permet de mêler les dispositifs audiovisuels, ce qui ajoute des éléments dans la compréhension globale des projets. Le cyberspace serait une autre forme d'espace public, régit par des lois spécifique à chaque pays (de nombreux pays comme la Chine censurent le web) et par des contraintes monétaires parfois. L'espace-temps y est spécifique puisque l'instantanéité s'allie à la mémoire des événements, dans une géographie sans distance. L'aspect participatif trouve également toute sa place, puisque « le public n'est plus situé en aval mais déjà là, dans l'expérience artistique même »³.

Face à cette montée de la Web culture, Paul Ardenne dénonce « un des hauts lieux d'expansion de la mobilité factice » où « la société communicationnelle, nouvelle lubie de la technocratie, scelle l'émergence d'une culture de l'expression sans contenu et de la communication du vide, elle intronise une nouvelle forme de convivialité vivant du leurre de l'échange généralisé et laissant croire à bon compte à un accroissement factuel de la démocratie »⁴. Il évoque aussi la perte de lieu là où Robert Smithson parlait, dans les années

1 Paul Ardenne, *Art, le présent*, op. cit., p. 331

2 « Dysturb x Magnum Foundation COP21 », *L'Oeil de la Photographie*, 14 décembre 2015. source : <http://www.loeildelaphotographie.com/fr/2015/12/14/article/159882666/dysturb-x-magnum-foundation-cop21/>. Consulté le 20 avril 2016

3 François Deck, « Esthétique de la décision », *A quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public*, op. cit., p. 104

4 Paul Ardenne, *Un art contextuel*, op. cit., p. 171

1960, de « site » (lieu de création) et de « non-site » (lieu d'exposition)¹. Cette opposition était déjà mise à mal par les créations du Land Art et dans l'espace public in situ, puisque les œuvres étaient exposées dans l'espace où elles étaient créées, seuls des documents étaient exposés en galerie. Cette faculté qu'à le cyberspace à être un moyen de diffusion en même temps qu'un lieu

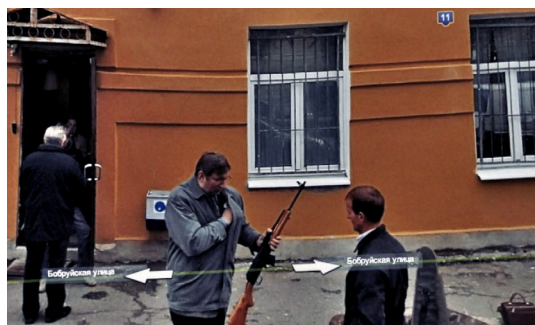


Illustration 30: RAFMAN Jon: 9 Eyes. source: <http://9-eyes.com>

de diffusion renverse les codes habituels de spatialisation et de matérialisation de l'art en allant plus loin. Ardenne précise que « l'ailleurs au sens strict n'existe plus : il se tapit dans l'écran de l'ordinateur qui synthétise l'information en signes audio-vidéo. Si explorer est plus que jamais possible – des milliards de mondes s'offrent dorénavant à l' "internaute" au creux de la "toile d'araignée" qu'est le Web -, le rapport au territoire se modifie néanmoins de manière radicale. L'univers réel, d'un seul coup, a perdu sa substance. Plus exactement, cette substance a muté »². La photographie elle-même s'y trouve mutée. Google Street View en est un exemple puisque certains artistes ont utilisé cet outil pour capturer des vues prises partout dans le monde et en les diffusant sur des plateformes Web. Jon Rafman³, Doug Rickard⁴ ou encore Michael Wolf⁵ qui reçut un World Press Photo en 2011 avec *A series of unfortunate events*, utilisent parfois les mêmes scènes de Google Street View mais c'est dans leur manière de présenter leurs séries (crops, associations d'images, etc.), de les exposer sur le web, en galeries que leur démarche va différer. Jon Rafman, par exemple, utilise une plateforme Tumblr pour présenter ses scènes insolites en continu, sans légende, tel une galerie sans lieu ni temporalité.

1 Paul Ardenne, *Art, le présent, op. cit.*, p. 335

2 Paul Ardenne, *ibid.*, p. 331-332

3 Jon Rafman, <http://9-eyes.com>. Consulté le 14 février 2016

4 Doug Rickard, projet *A New American Picture* qui se penche sur les zones de l'Amérique profonde. Source : <http://www.dougrickard.com/a-new-american-picture/>. Consulté le 8 avril 2016

5 Michael Wolf, <http://photomichaelwolf.com/#asoue/1>. Consulté le 8 avril 2016

3. Evolution des supports techniques et technologiques

3.1. Des matériaux qui s'adaptent

Exposer la photographie dans l'espace public nécessite de connaître les contraintes météorologiques et géographiques du lieu pour savoir quel support utiliser, qui devra être en adéquation avec le résultat souhaité. Le support papier a été la première technique utilisée et est encore largement utilisé. Ce matériau offre l'avantage d'être peu coûteux, facilement réalisable, simple d'utilisation, il s'adapte aux formes sur lesquels il est collé, et se dégrade avec le temps. Cette décomposition peut être l'objet d'une intention voulue, et peut faciliter l'interaction avec le passant. Nous avons vu précédemment que de nombreux artistes tels qu'Ernest Pignon-Ernest, Gil Bensmana, JR, cherchent à mettre en avant le côté auto-destructible du papier, comme une image qui vient s'estomper progressivement. Les couleurs s'affadissent, le papier se déchire en différentes tailles de morceaux, laisse apparaître d'autres images ou surfaces, et ne substitue parfois que quelques éléments. Coller du papier influence visiblement la paysage, il peut être considéré comme une action de vandalisme par les autorités, mais est facilement nettoyable. C'est d'ailleurs en partie pour cette raison que Dysturb a choisit d'utiliser ce support. D'utilisation facile et à moindre coût, il offre la possibilité aux municipalités d'être plus tolérante qu'envers des actions de vandalisme qui vont être plus difficiles à retirer de l'espace public. Le support papier renvoie également à une pratique plus simple mais dont le propos n'en est pas amoindri, au contraire, les affichages contestataires ont su en tirer parti. Il fait aussi référence aux affichages publicitaires en quatre mètres par trois, dont le regard du passant est habitué. Il s'agit de capter l'attention et de faciliter la lecture, tout en suscitant l'interrogation. Le papier est un support tout à fait adapté à l'espace public puisqu'il est souple et peut recouvrir aisément différents types de surface et volumes.

A partir des années 1960, l'autocollant, ou sticker, est apparu et s'est largement développé dans les années 1980-1990 dans l'espace public, apparaissant comme une pratique sauvage très peu chère. La publicité, le militantisme et l'art s'en sont emparé. Les technologies évoluent et les matériaux utilisés aussi tels que l'adhésif, l'épaisseur et le support. Ainsi, le vinyle adhésif existe en nombreuses variétés et s'est largement démocratisé.

La bache est aussi un support souple qui s'est développé, afin d'offrir un une plus grande durabilité aux images et selon des usages particuliers. Ainsi, PictoOnline propose cinq types de bâches de capacité et grammage différents : anticurl, diffusante, expolit (spécial expositions en grands formats), frontlit (aspect mat), et opaque (occultante). Tous ces supports souples ont été développés grâce à de nouvelles technologies qui ont aussi fait évoluer les supports rigides.

Les supports rigides d'expositions photographiques sont issus de différents matériaux qui favorisent la durabilité du support, mais offrent aussi une variété de rendus des images, du plus opaque au plus transparent en passant par du diffusant ou du texturé. Ces supports



Illustration 31: STANDARD8: *Open Shutters*, 2008. source: <http://www.standard8.com/exhibitions>

vont faciliter la scénographie et l'usage d'éclairage, intégré ou non. De nombreux festivals ou institutions qui exposent dans l'espace public font alors appel à des agences pour concevoir et agencer les expositions. Par exemple, *Standard8*¹, située en Angleterre, ou *Terre Bleue*², en France, sont des agences qui conçoivent, notamment, des expositions culturelles

et photographiques. Les supports et scénographies sont autant de propositions variées que les projets sont différents. L'agencement des photographies, le format, le support, l'éclairage (qui va rendre visible l'exposition de nuit), le matériau, la structure générale de la scénographie, sa modularité sont des paramètres qui varient à chaque fois. Pour l'exposition d'un essai photographique dont les auteurs sont huit femmes irakiennes, Standard8 a conçu l'espace avec des cubes lumineux éclairés à la tombée du jour grâce à des panneaux solaires. À l'intérieur de ces cubes étaient situés des bulbes directionnels afin de projeter le texte sur le corps des visiteurs. Cette interaction lumineuse a pour effet de créer un rapprochement avec le lecteur. D'autres expositions sont l'occasion de



Illustration 32: STANDARD8: *Underexposed*, 2012. source: <http://www.standard8.com/exhibitions>

1 <http://www.standard8.com/exhibitions>. Consulté le 18 mars 2016

2 http://www.terrebleue.fr/page.php?page_id=2. Consulté le 18 mars 2016

pousser les matériaux vers un aspect plus qualitatif et durable, se plaçant au même niveau d'exigence que les lieux institutionnels. C'est le cas par exemple de l'exposition *Underexposed* où des portraits d'un mètre cinquante sont alignés dans la rue, tirés sur du vinyle collé sur aluminium et scellé dans une surface laminée anti-UV imperméable. Le développement de tous ces nouveaux matériaux favorise la diversité des expositions dans l'espace public, pour en faire un lieu qui puisse accueillir la photographie comme une galerie à ciel ouvert.

3.2. Les projections *in situ*

Exposer la photographie dans la ville, c'est aussi utiliser un dispositif de projection de l'image. Cela a pour particularité d'exister dans un temps assez court, défini en amont, qui ne laisse pas de trace dans le paysage, et qui nécessite de l'obscurité donc dans un moment particulier. La projection relèverait donc de la performance, et, tout comme le land art, nécessite d'être documenté, en particulier



Illustration 33: BRIEND Clément: *Légendes*, Projection, 2012

lorsque les projections ne sont réalisées que sur des espaces spécifiques. Krzysztof Wodiczko réalisait des projections sur des monuments choisis au préalable. Ainsi, en 1983, il projette sur la Colonne de la Victoire à Stuttgart l'image d'une missile qui vient épouser sa forme. Le monument se métamorphose et adhère au message projeté. Le temps de la projection spécifique, puisque c'est celui qui projette qui va choisir la durée et le moment. Clément Briend a conçu un projecteur de diapositives qui projette les images en très grand format en utilisant un flash cobra comme source lumineuse¹. Ce dispositif a la particularité d'être peu coûteux et très qualitatif. En revanche, la projection de l'image se fait dans un laps de temps très court puisque c'est pendant la durée de l'éclair du flash, ce qui rend l'image invisible à l'œil nu. Le flash étant relié à un appareil photo, la projection de l'image est captée et visible uniquement par la photographie. Il est intéressant de voir que, dans ce dispositif, l'image

¹ Clément Briend, *Projection d'une image. Exploration des opérations projectives mises en œuvre dans la photographie*, Mémoire de fin d'étude (sous la direction de Pascal Martin), ENS Louis-Lumière, 2008, 150 p.

exposée dans l'espace public n'est pas visible malgré sa taille monumentale, et doit donc être nécessairement documentée pour exister. Par ailleurs, ses images ont été projetées plus tard lors du festival Rock en Seine sur des écrans à l'aide de projecteurs classiques. Cette mise en abyme des projections sur l'architecture puis sur un écran permet d'étendre le temps de ce dispositif, très court en premier lieu, il peut durer plusieurs heures par la suite.

Depuis les années 1980, Krzysztof Wodiczko a réalisé plus de quatre-vingt projections publiques sur des monuments dans une quinzaine de pays. Toutes ses actions témoignent d'un engagement social et politique profond. La force de la projection d'image dans l'espace public tient au fait qu'elle peut se faire à très grande échelle, ne dégrade pas les lieux, et attire instantanément le regard. Clément Briand a su tirer parti de cette technique pour affirmer un message politique dans l'espace public en créant le Collectif des Illuminations Politiques¹. Cette structure met en place, entre autres actions, des projections engagées dans l'espace public. Lors d'un *happening* engagé le 1er avril 2012 devant le siège de campagne de Bayrou, leur intervention est interrompue par la police, leur compte-rendu détaillé offre un aperçu de leur engagement et du choix des moyens mis en œuvre : « Nous restons calmes, en exprimant aussi l'idée de la réappropriation de l'espace public. Ils nous indiquent aussitôt que c'est interdit, sans déclaration préalable à la Préfecture. Hors, pour nous, ce pouvoir n'est pas neutre. Et la rue doit être reprise au monde *corporate*, à cette occupation imposée arbitrairement, de toutes parts. Nous nous décrivons comme pacifiques. Le plus courtois nous taxe quand même de « sauvages » dans notre forme d'expression. Hors, on veut juste montrer les contradictions étouffées par les mass média, remplir notre rôle de désobéissants, inspirés par Gandhi (toutes proportions gardées), sans armes, ni violence verbale. Montrer des vérités cachées, en somme. » Projeter des images dans l'espace public *in situ* s'avère très efficace lorsqu'un message fort et contestataire est prononcé. Cette technique est utilisée par les activistes qui veulent dénoncer un pouvoir en s'attaquant à son bâtiment ou à celui qui le symbolise.

1 <http://collectifinnovationsilluminationspolitiques.fr>. Consulté le 2 avril 2016

3.3. Les projections photographiques trans-médias, un écran dans la ville : l'exemple des Nuits Photographiques

Pour décrire l'entrée au musée du photojournalisme en 1988, Michel Poivert explique que « les projections audio-visuelles tiennent le haut du pavé : au milieu du rez-de-chaussée, on voit une immense structure blanche qui entoure un écran gigantesque. Un audiovisuel présente 160 images, et un audiovisuel spectacle diffuse 1200 photographiques des meilleurs reportages réalisés en 1987-1988 par les photographes invités suivies de projections commentées par les auteurs et les agences. Cette muséographie à base de grands écrans superposés (...) marque d'emblée une nouvelle manière d'exposer ou de présenter le reportage au musée, plus vivante mais aussi plus spectaculaire et insistante sur l'idée que l'histoire se donne sous la forme des images sans recourir à l'épreuve encadrée »¹. Certes la manifestation a lieu dans un musée, mais plus précisément dans le forum du Centre Georges Pompidou, lieu gratuit et accessible à tous, faisant office d'espace public. Dans de nombreuses manifestations, les projections sur écran sont présentes. Ce sont des moments de partage, d'échange, de spectacle aussi, mais également de mise en mouvement de la photographie. Léo Martinez évoque, à propos du Printemps de Cahors, qu'il s'agit de « marier la photographie avec le patrimoine architectural d'une ville, allier culture et tourisme, rapprocher les mondanités et l'élitisme de l'art contemporain avec des rendez-vous populaires. Aux expositions installées dans les six lieux historiques de la ville, succède une métamorphose nocturne de la ville qui, à travers un parcours nocturne, se change en écran et se prête aux projections et installations. La ville devient un support d'œuvres, un cadre d'expositions et de fêtes »².

Le festival des Nuits Photographiques est un événement créé en 2010 à Paris et se donne pour ambition d'être « la plateforme dédiée à la promotion, la diffusion et l'aide à la création du film-photographique et des œuvres multi-médias liées à l'image »³. Dans un lieu ouvert et en plein air, des projections sont proposées à la tombée de la nuit. La photographie

1 Michel Poivert, « De l'image imprimée à l'image exposée : la photographie de reportage et le "mythe de l'exposition" », *Photojournalisme et art contemporain : Les derniers tableaux*, Ed. des archives contemporaines, 2008, p. 95

2 Léo Martinez, Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique, en France de 1970 à 2005, op. cit., p. 430

3 <http://lesnuitsa.cluster010.ovh.net/concept-du-festival/> . Consulté le 25 avril 2016

qui y est diffusée, est pensée dans un ensemble plus vaste de créations filmiques comme le diaporama, le *stop-motion*, le *time lapse*, le web-documentaire, les POM ou POeM ou encore même des Objets Vidéos Non Identifiés, etc. Le son est alors pensé dans ces créations hybrides, où la scénographie d'exposition est remplacée par le montage et le mouvement. Selon Marc Pataut, « la photographie est mutique, il lui manque la parole ; la parole est une façon de travailler en dehors de la photographie, c'est aussi une façon de convoquer le corps (la sculpture), d'en retrouver l'usage et de le revendiquer »¹, et de créer un « corps-parole »². L'écran blanc sur lequel sont projetés les créations offre un espace d'expression pour ces « corps-paroles ». Utiliser les nouvelles technologies et de nouveaux formats de création dynamise la diffusion de la photographie dans l'espace public à l'heure où l'écran remplace de plus en plus le tirage

1 Marc Pataut, « Procédures et forme documentaire, sculpture et langue », *Communications*, n°11, 2001 p. 302, [En ligne], mis en ligne le 23 janvier 2006. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2089, in Nadège Abadie, *De l'ordinaire dans le documentaire sériel photographique contemporain*, Mémoire de fin d'étude (sous la direction de Samuel Bollendorff), ENS Louis-Lumière, 2012, p. 47

2 Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique, De l'art contemporain au documentaire*, *op. cit.*, p. 235, in Nadège Abadie, *ibid.*

CONCLUSION

Exposer la photographie dans l'espace public prend sens lorsque cet espace est étudié sous un angle historique. Les mouvements de contestations des années 1970 ont créé une dynamique de projets artistiques, des collectifs se sont créés avec la volonté de proposer des alternatives, l'œil s'aigüise. Il y a également l'idée de se détacher de l'étau institutionnel, pour penser les œuvres in situ. La photographie est déjà un médium qui s'inscrit sur les murs de la ville. Cet « art moyen » s'inscrit dans une période où les arts sont popularisés, la rue s'en empare et crée ses propres codes, lui permet de se forger une identité toujours dans un certain rapport de force avec l'autorité.

Actuellement, l'art et la photographie ont trouvé une place légitimée dans l'espace public. Les institutions se sont emparées du filon de l'art urbain pour donner naissance à un nouveau marché, les pouvoirs publics facilitent les projets et l'émergence grandissante des festivals est l'occasion de susciter les rencontres et des alternatives à l'exposition traditionnelle. La photographie parvient à s'emparer de l'espace public pour évoquer certains sujets propres à la cité. On accède à sa mémoire, et elle nous renvoie aussi son reflet. Mais rendre légitime la présence d'actes et d'œuvres contestataires dans l'espace public n'est-ce pas pervertir leur essence même ? A l'heure où la médiatisation ne cesse de progresser, nous pouvons nous questionner sur les convictions de certaines actions.

Trois paramètres sont à prendre en compte dans la ré-appropriation de l'espace public par la photographie. Celle-ci devient sociale et va à la rencontre du spectateur, du citoyen, engage le dialogue, questionne son corps dans la société et devient acteur du projet. Lorsque dans les années 1970, cette interaction relevait de l'expérience, elle est aujourd'hui une composante à part entière. De plus, l'espace-temps se trouve modifié dans l'espace public, les limites sont de plus en plus repoussées, tout comme les matériaux utilisés. Les projections deviennent fréquentes, le son s'insère dans ces nouvelles œuvres multimédias qui utilisent aussi les plateformes web. La prolongation dans le web est un nouvel espace public qui intègre ces nouvelles formes de prise de parole.

La photographie exposée dans l'espace public hérite en partie de nombreuses

contestations. Si elle se trouve accaparée par certaines instances médiatiques ou détournée dans un but commercial, elle s'inscrit aussi dans la polis comme « un espace où la liberté comme virtuosité puisse apparaître {affirme Hannah Arendt}. Tel est le domaine où la liberté est une réalité du monde, tangible en paroles qu'on peut entendre, en actes qu'on peut voir, en événements dont on parle, dont on se souvient et que l'on transforme en histoires avant de les incorporer dans le grand livre de l'histoire humaine. Tout ce qui arrive sur cette scène est, par définition, politique, même quand il ne s'agit pas d'un produit direct de l'action »¹.

1 Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, op. cit., p. 83

PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE

«En ces temps politiques de démantèlement compulsif des services publics, placés sous les coups de boutoir d'un arsenal de lois technocratiques, d'actions de privatisations et de marchandisations tous azimuts, il ne suffit pas de constater que la culture est en grand danger. Il faut, pour la culture, défendre la nécessité d'un service public fort, intelligent, dynamique, ouvert, efficace et dûment doté. Ni se soumettre à la fausse nécessité libérale de la privatisation, ni se satisfaire de la caricature actuelle du service public de la culture, mais inventer un vrai service public capable de stimuler la vie culturelle et artistique autour de valeurs débattues démocratiquement.»¹

André Rouillé

Dans le cadre du sujet de mon mémoire, je me suis questionnée sur le sens que voulait dire « exposer dans l'espace public » selon deux paramètres : avoir un geste contestataire et susciter de la participation, de l'interaction.

C'est à partir de la notion de parole, de geste dans l'espace public qu'il m'a semblé pertinent de rappeler qu'il y a finalement qu'assez peu d'endroits dans la rue où la liberté d'expression n'est pas fortement contrainte. Il existe bien quelques lieux nettement délimités dans Paris par exemple ou certaines municipalités (comme Fontenay-sous-Bois) où certains artistes choisis peuvent exprimer leurs œuvres mais ces espaces restent infiniment petits par rapport aux espaces publicitaires. Ainsi, sans déclaration ou autorisation préalable, l'affichage sauvage se trouve systématiquement pénalisé. Où se retrouve la parole citoyenne qui avait autrefois son lieu d'expression : l'Agora ou le Forum ? Aujourd'hui, ces termes désignent souvent des espaces créés sur internet pour donner la parole aux internautes, ce qui fonctionne tout à fait. Mais dans l'espace de la rue, la libre expression est coincée entre les images et les slogans à but mercantile, et une législation qui relève des décisions du Conseil d'État.

Il s'agit également de faire sortir l'art dans l'espace public pour rendre possible l'accès à tous les publics, et de faire que l'art exposé dans la rue puisse avoir une valeur aussi forte que celui exposé dans les musées et galeries.

¹ André Rouillé, *Pour un vrai service public de la culture*, 10 décembre 2009, *Paris Art*, n° 295, [en ligne], Disponible sur : <http://www.paris-art.com/art-culture-France/Pour-un-vrai-service-public-de-la-culture/Rouille-Andre/295.html>.

Des initiatives ont déjà été prises dans ce sens mais elles restent trop peu visibles. Mon projet proposerait donc de re-créer des espaces d'expression sur les supports qu'offre la ville. J'ai choisi de ne pas exposer d'image mais plutôt d'interroger la place de cette prise de parole dans l'espace public en reprenant le format de l'affiche publicitaire, avec un court texte qui laisse place à un grand espace blanc, feuille blanche destinée à être remplie.

Le dispositif proposé consistait à coller des affiches sur les murs de la ville sur lesquelles est indiqué le montant de l'amende en cas d'affichage non autorisé précédé d'une phrase d'accroche: « Le c  t de votre parole ». Il s'agit ensuite de faire des photos de ces affiches dans leur environnement afin de voir si des réactions ont émergé et comment elles évoluent. Ces affiches viennent avant tout questionner la place de l'expression dans l'espace public.

Après avoir tenté de mettre deux affiches qui se sont déchirées vers République, deux autres ont pu être posées d'environ quatre mètres par deux à Bastille, rue de la Roquette, à des endroits où des affiches publicitaires sauvages sont habituellement posées. Le lendemain, aucune inscription n'était présente, mais une des deux a été recouverte    moitié par une affiche pour un festival tandis que le reste a été recouvert de papier blanc, recouvrant les écritures de mon affiche. Cette censure ne vient finalement pas de la municipalité, qui doit avoir l'habitude de laisser vivre certains murs, mais plutôt de la publicité qui s'empare de ces espaces pour faire du guerilla marketing, de plus en plus visible dans les rues.

Titre de l'affiche situé en haut:

L E C O    T D E V O T R E P A R O L E

AMENDE POUR AFFICHAGE NON AUTORISÉ : 500 à + 35    / M²



Illustrations 34, 35 et 36: FOUQUÉRÉ Anna, collage des affiches, Rue de la Roquette, mai 2016

RESSOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

OUVRAGES GÉNÉRAUX

ARDENNE Paul, *Art, le présent. La création plasticienne au tournant du XXIe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2009, 486 p.

BARTHES Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, 197 p.

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit par Frédéric Joly, préface d'Antoine de Baecque, Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2013 (1939), 144 p.

COTTON Charlotte, *La photographie dans l'art contemporain*, Londres, Thames & Hudson, Collection L'univers de l'art, 2010, 248 p.

MESPLÉ Louis, *On est là pour voir : chroniques démocritiques sur la photographie*, Paris, Rue89, Democratic Books, 2011, 201 p.

POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Centre National des Arts Plastiques, Flammarion, 2002, 192 p.

SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, Collection Armand Colin Cinéma, 1998, 334 p.

SOULAGES François, TAMISIER marc, *Photographie contemporaine et art contemporain*, Paris, Klincksieck, 2012, 253 p.

WODICZKO Krzysztof, *Art public, art critique : Textes, propos et documents*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1995, 342 p.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Gaëlle MOREL (sous la direction de), *Les espaces de l'image, le mois de la Photo à Montréal 2009*, Montréal, Édition Mois de la Photo à Montréal, 2009, 296 p.

MÉMOIRES, THÈSES

ABADIE Nadège, *De l'ordinaire dans le documentaire sériel photographique contemporain*,

Mémoire de fin d'étude (sous la direction de Samuel Bollendorff), ENS Louis-Lumière, 2012, 124 p.

BASSENNE Romain, *Photographie affichée, média d'implication dans les campagnes de communication sociétale*, Mémoire de fin d'étude (sous la direction de Claire Bras), ENS Louis-Lumière, 2011, 106 p.

BRIEND Clément, *Projection d'une image. Exploration des opérations projectives mises en œuvre dans la photographie*, Mémoire de fin d'étude (sous la direction de Pascal Martin), ENS Louis-Lumière, 2008, 150 p.

MARTINEZ Léo, *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique, en France de 1970 à 2005*, Thèse de doctorat en Art et histoire de l'art (sous la direction de Luce Barlangue), Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011, 654 p.

SUR LE GRAPHISME ENGAGÉ ET L’AFFICHE

OUVRAGES

GASQUET Vasco, *500 affiches de Mai 68*, Bruxelles, Editions Aden, 2007, 203 p.

HOLLIS Richard, *Le graphisme au XXe siècle*, Paris, Thames & Hudson, 1997, 224 p.

JUBERT Roxane, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris, Flammarion, 2005, 432 p.

NOVAK Zvonimir, *Agit-tracts : Un siècle d'actions politiques & militaires*, Paris, L'Echapée, Action graphique, 2015, 349 p.

WEILL Alain, *Encyclopédie de l'affiche*, Paris, Editions Hazan, 2011, 383 p.

WLASSIKOFF Michel, *Histoire du graphisme en France*, Paris, Arts Décoratifs, 2005, 319 p.

WLASSIKOF Michel, *Mai 68, L'affiche en héritage*, Paris, Editions Alternatives, 2008, 143 p.

ARTICLES

ISBOS Caroline, « Le constructivisme soviétique : un objet introuvable », *Espaces Temps Les Cahiers*, À quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public, 2002, n°78-79, p. 59-67

ARTICLES EN LIGNE

DE JARCY Xavier, « Pierre Bernard, conscience sociale du graphisme, disparaît à l'âge de 73 ans », *Télérama*, 24 novembre 2015 source: <http://www.telerama.fr/scenes/pierre-bernard-conscience-sociale-du-graphisme-disparait-a-l-age-de-73-ans,134702.php>

SUR L'ESPACE PUBLIC

OUVRAGES

HABERMAS Jürgen, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, Critique de la politique, 1988, 322 p.

PAQUOT Thierry, *L'Espace public*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2009, 128 p.

SUR L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC

OUVRAGES

ARDENNE Paul, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, Champs arts, 2009, 255 p.

BUREN Daniel, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Paris, Sens & Tonka, 1998, 92 p.

CONTE Richard, *L'ordre du graffiti*, Limoges, Tribu, 1986, 194 p.

ESCORNE Marie, *L'art à même la ville*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. ARTES, 2015, 200 p.

GROUT Catherine, *Pour une réalité publique de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2000, 315 p.

JR, REMNANT Joseph, THOMPSON Nato, *JR: l'art peut-il changer le monde?*, Londres, Phaidon, 2015, 304 p.

LEMOINE Stéphanie, *L'art urbain : du graffiti au street art*, Paris, Découvertes Gallimard, Arts, 2012, 128 p.

LEMOINE Stéphanie, TERRAL Julien, *In Situ : un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, Paris, Gallimard, Collection arts urbains - Alternatives, 2005, 160 p.

RUBY Christian, *L'art public, un art de vivre la ville*, Paris, La Lettre volée, Essais, 2001, 72 p.

VEYRAT Marc (sous la direction), *Arts et espaces publics*, Paris, L'Harmattan, 2013, 210 p.

ARTICLES

DECK François, « Esthétique de la décision », *Espaces Temps Les Cahiers, À quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public*, 2002, n°78-79, p. 99-108.

DÉSANGES Guillaume, « L'art dans l'espace public : l'espace, le temps, la morale, la pas-

sion », *Mouvement*, n° 44, juillet-septembre 2007, p.108-111

DESBONS David, « Le spectateur saisi par la photographie », *Espaces Temps Les Cahiers, À quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public*, 2002, n°78-79, p. 22-25.

ARTICLES EN LIGNE

ROUILLE André, *Pour un vrai service public de la culture*, 10 décembre 2009, *Paris Art*, n° 295, [en ligne], Disponible sur : <http://www.paris-art.com/art-culture-France/Pour-un-vrai-service-public-de-la-culture/Rouille-Andre/295.html>.

SUR LA PHOTOGRAPHIE DANS L'ESPACE PUBLIC

OUVRAGES

CHAVANNE Blandine, LEFÈVRE Jérôme, VIALE Marie-Laure, *In and Out, P. Nicolas Ledoux : un projet de peinture*, Blou, Le Gac Press, 2012, 128 p.

CHEVAL François, LOSSENT Caroline, FONTCUBERTA Joan, *Monumentalbum : un projet de Joan Fontcuberta et autres expériences hors les murs du Musée Nicéphore-Niépce*, Marseille, Le Bec en l'air, 2014, 128 p.

SAUSSIÉ Gilles, *Studio Shakhari Bazar*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour Editeur, 2006, 156 p.

SUR LE RÔLE DE LA PHOTOGRAPHIE

OUVRAGES

KERLAN Alain, *La photographie comme lien social*, CNDP, Collection Agir, 2008, 87 p.

ARTICLES

SAUSSIÉ Gilles, « Situations de reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, Volume 71, N° 1, *Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle*, 2001, p. 307-331

VERCHEVAL Georges, « Photographie et engagement », *Art actuel et photographie*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2008, p. 45-51

SCÉNOGRAPHIE, IMAGE EXPOSÉE ET MUSÉE

OUVRAGES

POINSOT Jean-Marc, *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Nouvelle édition revue et augmentée, Genève, Les presses du réel, Collection Mamco, 2008 (1999), 376 p.

POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, La Découverte / Poche, 2008, 196 p.

ARTICLES, PÉRIODIQUES

HABIB André, PACI Viva, « Exposer, entre photographie et cinéma », *Les espaces de l'image, le mois de la Photo à Montréal 2009*, sous la direction de Gaëlle MOREL, Montréal, Édition Mois de la Photo à Montréal, 2009, pp. 190-200

LUGON Olivier, « L'exposition moderne de la photographie », *Les espaces de l'image, le mois de la Photo à Montréal 2009*, sous la direction de Gaëlle MOREL, Montréal, Édition Mois de la Photo à Montréal, 2009, pp. 201-28

POIVERT Michel, « De l'image imprimée à l'image exposée : la photographie de reportage et le "mythe de l'exposition" », *Photojournalisme et art contemporain : Les derniers tableaux*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2008, p. 87-100

INDEX DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : El Lissitsky, Affiche conçue pour le parc de la culture de Gorky, 1931, [En ligne], disponible sur <http://art-zoo.com/blog/affiche-pour-le-parc-de-la-culture-de-gorky-el-lissitsky/>

Illustration 2: Alexandre Rodtchenko, *Lilya Brik*, affiche, 1924, [En ligne], disponible sur <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3670628/Lilya-Brik-a-very-Soviet-siren.html>

Illustration 3: John Heartfield, *Adolf, le surhomme, il avale de l'or et recrache du fer blanc*, paru dans *AIZ* en 1932, [En ligne], disponible sur <https://www.gallery.ca/fr/voir/collections/artwork.php?mkey=22573>

Illustration 4 : Atelier populaire de Montpellier, *La beauté est dans la rue*, Mai 68, [En ligne], disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9018366v>

Illustration 5 : CRS = SS, affiche de Mai 68, [En ligne], disponible sur <http://www.iconovox.com/blog/2008/07/02/un-pave-dans-les-droits/>

Illustration 6 : *La chienlit c'est lui*, affiche de Mai 68, [En ligne], disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9018186x>

Illustration 7 : Grapus, Architecture, *Vu de l'intérieur ou la raison de l'architecture*, Affiche pour la Grande Halle, la Villette, Nouvelle Biennale de Paris, , 1985 [En ligne], disponible sur <http://www.noustravaillonsensemble.fr/1789.html.fr>

Illustration 8 : Grapus, L'enfant dans la société industrialisée, 1976, [En ligne], disponible sur <http://www.noustravaillonsensemble.fr/1789.html.fr>

Illustrations 9 et 10 : Exposition «Tout est à prendre» organisée par NTE et La Forge, [En ligne], disponible sur http://www.noustravaillonsensemble.fr/tout_est_a_prendre_usine_le_relais_a_l_etoile_somme_scenogra.html.fr

Illustration 11: Krzysztof Wodiczko, *Hirshhorn Museum, Washington, D.C.*, 1988, projection publique au Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., [En ligne], disponible sur <http://www.art21.org/images/krzysztof-wodiczko/hirshhorn-museum-washington-dc-1988>

Illustration 12: Daniel Buren, *photo-souvenir*, «affichage sauvage», travail *in situ*, Paris, avril 1969, [En ligne], disponible sur <http://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1945>

Illustration 13: Ernest Pignon-Ernest, collage du Gisant sur les marches du

Sacré Coeur, 1971, [En ligne], disponible sur <http://theatrespolitiques.fr/2013/03/la-commune-marouflee-dans-paris-dernest-pignon-ernest-a-raspouteam-1971-2011/2/>

Illustration 14: Gérard Zlotykamien, *La palissade de la rue des archives*, 1972 [En ligne], disponible sur http://www.valerieregis.fr/zloty_1.php

Illustration 15 : Jean-Michel Basquiat, *Graffiti*, 1976 [En ligne], disponible sur <http://www.voila-madame.com/2010/09/remembering-jean-michel-basquiat.html>

Illustration 16: The Fence Photoville Brooklyn, 2013 [En ligne], disponible sur <http://alfimg.com/show/photoville-brooklyn-2013.html>

Illustration 17: Photoquai, 2013 [En ligne], disponible sur <https://parisbycellphone.com/2013/10/05/2013-10-05-special-saturday-photo-quai-4-paris/>

Illustration 18: Festival Photo Kathmandu, Nayantara Gurung Kakshapati, 2015, [En ligne], disponible sur <http://www.nayantara.com.np/3126702-photo-kathmandu#0>

Illustration 19: Eve K., *Le temps qu'il fait*, LaGaleru, Fontenay-sous-Bois, 2009, [En ligne], disponible sur <http://lagaleru.org/fr/la-galeru/view>

Illustration 20: Christian Boltanski, *Les Regards*, Brême, 2004, [En ligne], disponible sur http://www.kunst-im-oeffentlichen-raum-bremen.de/werke/kior_art/show/les-regards.html

Illustration 21: Musée Nicéphore-Niépce, *Dazibao*, Photographies de François Kollar, salle Marcel Sembat, Chalon-sur-Saône, mai 2010, [En ligne], disponible sur <http://forum.lesenclumes.net/viewtopic.php?t=321&start=40>

Illustration 22: *Monumentalbum*, [En ligne], disponible sur http://www.vivre-a-chalon.com/lire_Vu-a-CHALON--Joan-Fontcuberta--GAGNANT-DU-PRIX-HASSELBLAD-2013,2303816973338368669a521b1fff24d636c6bf7e.html

Illustration 23: Christian Boltanski, *Résistance*, 1993-1994, Haus der Kunst, [En ligne], disponible sur <http://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/detail/christian-boltanski-resistance/>

Illustration 24: Benjamin Petit, *Dysturb campaign in Melbourne*, McKinnon Secondary College, , Australie, [En ligne], disponible sur www.dysturb.com

Illustration 25: Beat Streuli, *Tableaux*, Zurich, 2014, [En ligne], disponible sur <http://beats-treuli.com/tableau-zurich.html>

Illustration 26: Samuel Bollendorff, *A l'abri de rien*, Affichage sur le canal Saint-Martin, Paris, mars-avril 2012, [En ligne], disponible sur <http://www.samuel-bollendorff.com/fr/a->

labri-de-rien-sur-le-canal-st-martin/

Illustration 27: Anna Fouqueré, *I <3 LAN*, capture d'écran, Paris, décembre 2015

Illustration 28: Gilles Saussier, *Studio Shakhari Bazar*, Old Dhaka, Bangladesh, 21.03.1997, Faces of Shakhari Bazar, Exposition sous chapiteau, Début de l'exposition, portraits à distribuer aux habitants, [En ligne], disponible sur <http://www.gilles-saussier.fr/projets/studio-shakhari-bazar/>

Illustration 29: Alain Fleischer, *Exhibitions*, [En ligne], disponible sur http://next.liberation.fr/sexe/2014/01/22/exhibition-les-toits-dans-le-cul_972696

Illustration 30: Jon Rafman, *9 Eyes*, [En ligne], disponible sur <http://9-eyes.com>

Illustration 31: Standard8, *Open Shutters*, 2008, [En ligne], disponible sur <http://www.standard8.com/exhibitions>

Illustration 32: Standard8, *Underexposed*, 2012, [En ligne], disponible sur <http://www.standard8.com/exhibitions>

Illustration 33: Clément Briend, *Légendes*, Projection, 2012, [En ligne], disponible sur <http://www.clementbriend.com>

Illustrations 34, 35 et 36: Anna Fouqueré, collage des affiches, Rue de la Roquette, mai 2016

TABLE DES ANNEXES

Annexe 1: Interview Pierre Terdjman, co-fondateur de Dysturb, le 11.04.2016, à son domicile (Paris)	101
Annexe 2: Interview Samuel Bollendorff à propos de l'exposition <i>À l'abri de rien</i> le 18.04.2016 à son domicile (Paris)	106
Annexe 3: Musée Nicéphore-Niépce, <i>Dazibao</i> , Chalon-sur-Saône, mai 2010	116
Annexe 4: Samuel Bollendorff, <i>À l'abri de rien</i> , Affichage sur le canal Saint-Martin, Paris, mars-avril 2012	117
Annexe 5: Gilles Saussier, photos extraites de la série <i>Studio Shakhari Bazar</i> , 1997	118

ANNEXES

ANNEXE 1

Interview Pierre Terdjman

11.04.2016 - à son domicile

Comment est né Dysturb, ses origines, pourquoi vous vous êtes lancé dans ce genre de projet ?

J'ai commencé Dysturb à un moment où je rentrais de Centrafrique et j'avais l'impression que mon travail était pas assez vu ou en tout cas ce qui se passait là-bas était pas assez raconté mais c'était pas contestataire dans le sens où on met en avant des problématiques dans les rues et donc du coup on donne accès aux gens mais on a pas de fonction militante. C'est justement pour ça qu'il n'y a pas de logo sur les affiches, jamais.

Donc on traite jamais d'actualité nationale dans les pays où on va. En France on met pas de photo de France, aux Etats-Unis on met de photos des Etats-Unis, c'est plus par villes aux Etats-Unis car c'est tellement grand.

Quelles sont les photos que vous affichez dans la rue, pourquoi celles-là et pas d'autres ? Est-ce que ce sont des photos qui n'ont pas été choisies ?

En partie, c'est des images qui relatent des situations dont on a l'impression que nous dans la presse qu'elles sont pas assez traitées. C'est aussi un moyen de mettre en avant des jeunes photographes ou des photographes qui ont fait des sujets qui sont pas forcément publiés. C'est aussi un moyen de rappeler des choses aux gens. On a aussi une démarche plus « pédagogique » ou éducative quand on va dans les écoles. On était à Bayeux cette année. On est allés dans un lycée et on a choisit une photo d'Alvaro Canovas qui était le point zéro du virus du sida au Congo, l'endroit où la première souche avait été trouvée. On a pu parler à ces jeunes du sida au travers des affiches, on s'est rendu compte par exemple qu'ils avaient pas du tout de poster de campagne, de prévention ou quoique ce soit. Du coup on a pu engager la conversation la-dessus, en même temps qu'on a pu parler du photographe, de ce qu'il fait. On a vraiment deux fonctions bien distinctes dans les écoles ou dans la rue par rapport

au message qu'on veut faire passer aussi.

Quand est né Dysturb ?

C'est né il y a deux ans pile.

Deux ans seulement. Et par rapport à vos objectifs du début, est-ce que vous pensez que vous avez progressé ?

Vu qu'on avait très peu d'objectifs au début, aujourd'hui on est très contents de ce qui nous arrive. Moi j'ai commencé ça avec mes images. Au bout du premier collage, on s'est dit qu'il y avait un truc qui ne collait pas. Montrer des images que d'un seul photographe c'est dommage, essayons de faire un edit plus large. Du coup j'ai fait participer quelques potes. La-dessus d'autres potes ont commencé à participer, ça a fait le buzz sur instagram et sur twitter assez rapidement. Derrière, c'est ça qui a enclenché la machine qui a fait qu'on a pu réfléchir à faire d'autres choses, à faire des collaborations, à avoir un style éditorial un peu particulier bien à nous.

Avez-vous monté un collectif ou est-ce que c'est que du relationnel ?

Nous sommes deux fondateurs, Benjamin Girette et moi-même. Benjamin Petit travaille avec nous sur Dysturb aux Etats-unis. Ce n'est pas un collectif, c'est plus des gens qui participent de temps en temps. Il y a certaines opérations où on paie les gens. On va leur donner 200 euros ou 400 euros par photo collée. D'autres événements où quand on a pas de financement, c'est gratuit, les gens nous filent leur photo gratuitement.

D'où viennent ces financements ?

Les gens qui nous aident ça peut être le Prix Bayeux, la Fondation Warm, les Nations-Unies, le Parlement européen.

C'est plus des ONG ?

Non, c'est pas vraiment des ONG. Le Parlement européen c'est pas vraiment non-gouvernemental mais c'est plus européen dans la structure.

Est-ce que c'est vous qui avez fait appel à eux ou c'est eux qui vous ont contacté ?

C'est souvent eux qui nous contactent. En nous disant : « On a une journée de la femme, on a une thématique particulière sur laquelle on aimerait communiquer. Est-ce qu'on peut faire quelque chose avec vous ? »

Au final ils vous utilisent un peu dans le sens où c'est de la communication aussi
Bien sur.

Depuis quand avez-vous été contactés ?

C'est pas vraiment de la communication en fait. Nous on a une charte comme tous ces gens-là. Pour travailler avec les Nations-Unies, avec le Parlement européen, il faut signer une charte comme quoi dans ta société tu n'as pas de détournement de fond, tu n'as pas de harcèlement sexuel. Les gens qui sont dans ta société ne se droguent pas, après, à chacun de faire ce qu'il veut , mais c'est la charte. Nous on a une charte chez Dysturb par rapport à notre indépendance éditoriale, sur le choix des images, à notre indépendance éditoriale sur la légende, à notre indépendance sur beaucoup de choses sur lequel quand un client nous appelle pour faire un événement comme ça, ce qui devient intéressant économiquement et en terme de production c'est qu'aujourd'hui un client va mettre un euro pour faire faire un sujet à un photographe quand il va en mettre 5 ou 6 pour communiquer sur ce que le photographe a fait.

Au travers de ce qu'on sait faire aujourd'hui on arrive à regrouper l'aspect « trouver des productions qui ont été intéressantes par rapport à un sujet », par exemple on a fait la journée de la femme en Europe aujourd'hui, on a fait ça pour le 8 mars, la thématique sur laquelle l'Union Européenne était intéressée de travailler au travers du travail de Marie Dorigny et un éditing de photos de Dysturb sur les femmes réfugiées en Europe. On a fait une sélection de photographes qui ont travaillé sur ce sujet, on les a soumis au Parlement Européen, on les a collé dans 3 villes différentes : à Bruxelles, à Paris, à Barcelone. Eux ils ont eu un choix large d'images, ils ont eu 25 ou 28 images à choisir, mais nous c'était 25 images qu'on leur a soumis qui rentraient complètement dans ce qu'on aurait pu faire et 25 images qu'on aurait pu choisir pour faire un Dysturb. On a pas anglé pour eux spécialement, on a pas eu de restriction particulière. Ils n'ont pas eu leur logo sur les affiches, ils n'ont eu que leur logo sur notre page internet, ce genre de choses.

C'est quand même une structure un peu particulière Dysturb

Oui c'est une structure un peu particulière, c'est pas ce qu'on fait tous les jours. Nous on fait nos actions dans la rue en mode vandale, dans plein de villes dans le monde aujourd'hui, en Australie, aux Etats-Unis, en Europe, à Paris ou ailleurs. A côté de ça on a l'éducation, on fait des interventions dans les lycées ou des collèges. On a des écoles à qui on envoie tous les mois une affiche avec un programme pédagogique.

Ce sont des écoles partenaires ?

Oui

Et à côté de ça on a ce genre de collaboration qui nous sont proposées des fois par le Parlement européen, par les Nations-Unies. Mais eux ils soutiennent beaucoup le photojournalisme puisqu'aujourd'hui c'est un bon rempart. Nous les photojournalistes, on voit que sur une affiche collée dans une école par exemple, il y a beaucoup moins d'appréhension que sur un article que les jeunes vont lire ou quoique ce soit. On croit plus en une image avec une légende que ce qu'on leur dit à la télé.

Comment ça se passe par rapport aux actions vandales ? Vous avez des amendes, des autorisations ?

On a jamais pris d'amende.

On sait qui vous êtes en plus.

Oui on sait qui on est, on s'est jamais cachés. Il y a notre site écrit en gros et nos 2 têtes sur la page Dysturb. On a jamais pris d'amende pour l'instant pour la simple et bonne raison que les communes et les endroits où on l'a fait comprennent ce qu'on fait. On est pas non plus en mode vandale dans le sens où on vandalise pas les vitrines de magasin, comme quand il y a les magasins qui sont ouverts. On utilise de la colle à l'eau, on fait très attention aux murs qu'on attaque, on ne fait pas n'importe quoi. On attaque souvent des palissades qui sont déjà avec des posters dessus. On est pas en mode vandale hardcore.

Pourquoi utiliser l'affiche, pourquoi tels lieux ?

C'est l'utilisation de l'espace urbain. Nous on voit un spot avec un mur, on se dit tient est-ce qu'il y a beaucoup de gens qui vont passer, est-ce que le lieu va être éclairé, pas éclairé, est-

ce que le quartier est intéressant, est-ce que la population dans le quartier va comprendre la thématique ou pas. Ce sont des choses qu'on prend aussi en compte.

L'affiche en 4x3 c'est parce que c'était le format idéal, c'est facile à poser. C'est extrêmement lisible et c'est le format que les gens ont l'habitude de voir pour de la pub traditionnelle. Donc nous en cassant ça, en mettant ça en noir et blanc, ça permet d'attirer l'oeil et que les gens s'arrêtent devant.

Qu'est-ce que tu penses de la place de la photo dans l'espace public ? Pourquoi ré-utiliser les codes de la pub qui est le support qu'on a l'habitude de voir dans la rue ?

C'est pour casser ce support. C'est comme Kidult qui a utilisé des slogans pour les détourner. On a utilisé ce format pour que ça interpelle les gens. Aujourd'hui de la photo on en a partout. Il y avait un bon article, le mec disait « on photographie tout mais on ne regarde plus rien ». la place de la photo aujourd'hui c'est exactement ça, c'est devenu un doudou avec lequel tu fais plein de souvenirs, plein de choses mais tu regardes pas forcément. On est entourés de photos, de belles photos, de photos souvent retouchées et de réalité complètement distordue par rapport à ce que peut être la vraie vie, que ce soit sur les femmes photoshopées ou dans les pubs pour les agences de voyage par exemple, c'est toujours flagrant de voir des paysages sublimes, enfin ça n'existe pas.

La place de la photo elle est partout, c'est là où nous on essaie vraiment de se démarquer, c'est en ayant un editing très fort et en ayant vraiment des photos qui claquent. Là on va faire un truc à Amsterdam, les photos sont folles.

Quels sont les retours que vous avez eu ? Avez-vous eu des retours positifs et négatifs ?

Des retours positifs oui puisque du coup on a pas eu d'amendes, la mairie de paris nous connaît. Je ne sais pas si elle est tolérante avec nous ou pas mais en tout cas on a jamais eu de problèmes. Après, on a eu quasiment que des retours positifs.

Et des retours négatifs ?

Très peu

De qui viennent-ils ?

Les retours négatifs proviennent des gens pas contents, ça va être un gardien d'immeuble

pas content parce que son mur a été {dégradé, sali}

ANNEXE 2

Interview Samuel Bollendorff à propos de l'exposition *À l'abri de rien*

Date : 18.04.2016 à son domicile

Durée : 1:05:22

Comment est né le projet A l'abri de rien ? Quelle est l'origine du projet ?

L'origine c'est d'abord le documentaire interactif, le webdoc A l'abri de rien qui était produit par une agence de communication qui s'appelle Textuel La Mine qui est une filiale du BDDP. Il se trouve qu'ils avaient pour client la Fondation Abbé Pierre et ils m'avaient commandé un autre documentaire qui n'avait rien à voir un an avant et ils ont voulu qu'on se rencontre avec la Fondation Abbé Pierre. Un jour j'ai été présenter Voyage au bout du charbon devant le conseil d'administration et ils ont souhaité me donner une carte blanche pour réaliser une enquête sur la précarité du logement. Donc c'était l'agence qui produisait mais on était complètement libre de faire ce qu'on voulait . C'est l'agence qui a imaginé que ça serait bien de faire un partenariat avec Arte Radio et qui via Sylvain Gire, directeur d'Arte Radio, m'a fait rencontrer Mehdi Ahoudig, avec qui j'ai réalisé le documentaire et qui est mon grand partenaire de photographie parlante, lui est documentariste sonore.

On a bossé ensemble. Dès le début on s'est très bien rencontrés avec Mehdi. On était complètement libre, on a fait une enquête de neuf mois où on digérait des informations, des rapports de la Fondation mais on a aussi, et c'est ça à mon avis qui était intéressant, c'est que tous les deux on avait bossé depuis dix ans sur des problématiques de précarité en France, même si elles étaient pas sur le logement forcément, mais c'est malheureusement des sujets qui se croisent. Du coup on avait tout un réseau d'associations, de contacts qu'on a pu exploiter pour réaliser cette enquête. On a fait l'enquête, on l'a montée avec l'agence, et comme le documentaire était financé par la Fondation l'Abbé Pierre, l'idée était de le diffuser le plus largement possible. Je l'ai donc proposé à mes contacts de presse en disant qu'il y avait un accès gratuit, qu'ils pouvaient le mettre en ligne au moment de la fin de la trêve des expulsions hivernales. Il a eu une certaine visibilité. Après avec Mehdi on a eu le prix Europa avec ce projet, il a eu d'autres prix, plus de communication.

C'est vrai qu'avec ces histoires de webdoc, à chaque fois tout était nouveau, on savait pas ce qui marchait, ce qui ne marchait pas, et donc pour chaque projet j'essayais une nouvelle forme, un nouvel ingrédient, de me concentrer sur un médium plutôt qu'un autre. La d'abord c'était vraiment la rencontre avec l'écriture sonore de Mehdi, et ça c'était super, mais aussi quand j'avais réalisé le documentaire sur l'obésité avant, j'avais fait un partenariat avec Canon et c'est comme ça que j'étais passé au numérique et j'avais pas du tout trouvé mes marques avec cet appareil et je suis assez content de l'enquête sur l'obésité mais je trouve que les images sont pas très intéressantes. Du coup j'étais très frustré car c'était des images qui se sont cantonnées à l'utilisation pour le documentaire et peut-être que je les assumais pas suffisamment pour en faire une expo, un livre, etc. et ça ça m'a convaincu qu'il fallait de toute façon, même si c'était pour un documentaire interactif, que le matériel de base, le cœur des rushes, ce soit des images que je puisse revendiquer. Donc c'est pour ça que j'ai négocié avec la Fondation de travailler à l'argentique au Leica qui était le boîtier avec lequel je travaillais depuis dix ans pour être que ce soit ma photographie.

On a fait ce documentaire et je revendiquais complètement ces images, je revendiquais aussi l'objet. C'est un vrai sujet par ailleurs, c'est la fondation qui le finançait, il y avait une dimension communication, même si c'est une communication très politique, à laquelle j'adhère avec la fondation sur les problématiques de logement. Je suis d'accord, je n'avais pas de problème à épouser cette cause ou ce discours mais le fait qu'il y ait leur logo par exemple, c'était une discussion. Moi je trouvais qu'il ne fallait pas qu'il y ait leur logo parce que justement tous mes partenaires de presse, pour eux, c'était vraiment un frein, et il y en a plein qui ne l'ont pas diffusé parce qu'il y avait le logo Abbé Pierre, parce qu'ils avaient l'impression de diffuser un objet de communication.

Alors que sur le nom Bollendorff, c'est pas une histoire d'être connu ou pas mais j'avais pas mal de réseau et de crédibilité pour qu'un documentaire interactif nouveau de moi suffise à être mis en ligne.

La simple présence du logo enlève la dimension journalistique, ce qui n'enlevait rien à l'enquête quand même. C'était une vraie frustration.

Mais ce sont eux qui ont financé tout le projet ?

Oui c'est eux qui nous ont permis de mener cette enquête pendant un an. Financer le développement, la mise en ligne, tout.

Et eux ils ont vraiment insisté pour qu'il y ait leur logo ?

Evidemment. Eux ils le voyaient comme un moment de communication classique, même s'ils utilisaient des nouvelles formes.

Ce n'était pas considéré par eux comme du mécénat.

Oui voilà, ce n'était pas du mécénat, c'était une commande. C'est aussi ce qui a bougé avec le digital et avec toutes ces nouvelles formes. Moi la presse n'est plus jamais le financeur de mes projets. Donc il a fallu trouver des nouveaux partenaires. Et internet fabrique une porosité, d'abord entre la presse écrite, la radio ou la télé, où les sites se retrouvent au même endroit même s'ils n'ont pas les mêmes moyens mais du coup ils se mettent à produire des objets similaires. De la même façon, la communication virale permet d'aller trouver des partenaires privés qui peuvent venir sur un projet d'un journaliste. En termes de production et de diffusion il y a une porosité, là où avant il y avait des secteurs très délimités.

C'était l'écueil de ce projet, il a eu une bonne visibilité mais il aurait pu en avoir une plus grande si il avait pas été marqué d'un logo. Même si c'était un logo louable.

J'avais un matériel que je revendiquais et j'avais l'habitude de déployer mes projets sur plusieurs supports, j'avais le webdoc et je me disais qu'il serait bien de faire un livre et une exposition sur ce projet-là. Là s'est arrêtée la commande. Et c'est là que moi j'ai repris la main sur le projet en étant à l'initiative de toute la deuxième phase. La mise en ligne du documentaire, c'est mars 2011 à la fin de la trêve des expulsions hivernales, et après j'ai travaillé à réunir mes partenaires habituels pour faire cet événement sur le canal Saint-Martin, et réaliser le livre. Ça c'était de mon initiative totalement. Évidemment j'ai parlé à la Fondation et ils étaient d'accord. Ils ont même pré-acheté un certain nombre de livres aux éditions Textuel. Les éditions Textuel et Textuel La Mine sont complètement indépendants, ils ont été liés 20 ans auparavant, ils se sont fâchés et n'ont plus rien à voir. L'un fait de la communication et l'autre fait de l'édition classique. J'ai été voir mon éditeur, mes partenaires de relations presses pour essayer de monter un événement, qui était d'abord dans ma tête une exposition. Et c'est comme ça que j'ai rencontré le Fonds de dotation Agnès B. Agnès B qui était marraine de la Fondation Abbé Pierre, ce qui explique sa sensibilité certaine sur le sujet. Ils ont accepté de financer l'exposition. Et Sebastien Ruiz de la Galerie du Jour, avait lui un contact avec le Point Ephémère avec lequel il organisait des expositions régulièrement.

C'est avec le Point Ephémère qu'on a commencé à monter le projet.

C'est là que ça a commencé à merder avec la Fondation Abbé Pierre parce qu'ils ont eu le sentiment que ce n'était plus à eux et ils ont commencé à devenir un peu agressif avec moi. Ils avaient le sentiment que je faisais ça pour nourrir la cause d'un artiste. Alors qu'on a monté le projet en trois mois. J'ai eu l'idée en décembre de faire ça sur le canal et il y avait Sylvie Grabach du 2e Bureau qui fait le RP sur toutes mes expositions et qui m'a mis en contact avec Agnès B, avec le fonds de dotation, avec le Point Ephémère qui a organisé toutes les négociations avec la mairie puisqu'on avait les autorisations. Les éditions Textuel qui sont aussi mon partenaire, BDDP qui a accepté de faire toutes les maquettes pour les affiches, et Dupon qui a tiré ça avec une énorme ristourne pour qu'on puisse le faire dans le budget qu'on avait. On a monté ce projet avec Sébastien de la galerie et je pense qu'il y avait une énorme énergie, il y avait les élections présidentielles, il y avait un sujet. Tout le monde a adhéré complètement et on a monté ce truc en trois mois. Je pense que si on avait pris un an pour le faire ça aurait été finalement plus compliqué parce qu'on serait rentrés dans des arcanes de décisions plus lourdes et qui n'auraient peut-être pas abouti.

Le cercle des partenaires de ce projet c'était mon cercle. C'était des gens avec lesquels j'avais l'habitude de travailler, et qui sont donc venus travailler gratuitement sur ce projet ou qui ont mis de l'argent parce que c'était mes proches. Ils ne faisaient pas ça pour la Fondation Abbé Pierre, ils faisaient ça pour le mal-logement et pour me soutenir.

Et quand la fondation a commencé à devenir agressive, ça a été un vrai clash. Par exemple, sur les communiqués de presse, on voulait écrire « avec la fondation Abbé Pierre » plutôt que « pour la fondation Abbé Pierre » parce que ce projet-là n'était plus une commande. Mais eux ils voulaient que ce soit écrit « pour la fondation Abbé Pierre » pour que tous ces partenaires leur soient assujettis.

Alors que ça ne relevait plus du projet initial ?

Non, mais c'était eux qui avaient financé le webdoc. C'était normal qu'ils soient là, surtout que mon nom était écrit comme un crédit photo et c'est le seul endroit où il y avait mon nom, c'était très bien. J'avais pas décidé qu'il y aurait « Samuel Bollendorff vous présente le mal-logement » sur chaque affiche. Ils ont donc été dans un truc assez violent au démarrage. Puis finalement ça s'est pas vraiment tout de suite apaisé parce qu'après il y a eu plein de presse. Il y a eu notamment une double-page dans Le Monde, qui sont des amis depuis

des années, où ils ont tout mis mais ils ont oublié de mettre la Fondation Abbé Pierre. C'était un acte manqué horrible, c'était la catastrophe. Finalement ça s'est très bien passé. On avait une autorisation pour une semaine et finalement la mairie a décidé de les laisser jusqu'à ce qu'elles se dégradent, c'est-à-dire que ça a fait toute la campagne présidentielle.

Combien de temps à peu près ?

Un peu plus d'un mois. On a verni fin mars et ça a été jusqu'au premier tour donc ça fait un mois et demi.

Pourquoi la mairie a-t-elle décidé de laisser les affiches ? Est-ce que c'était bien par rapport aux élections ?

Non parce que c'était un vrai sujet, c'est ça qui était intéressant. Comme on a fait ça dans l'idée que c'était un sujet qu'on devait accompagner, qu'il rentre dans le débat de la présidentielle, le maire, probablement un vert dans la mairie du 10e qui n'était pas en opposition frontale au candidat Hollande mais en même c'était faire venir dans le débat aussi une vision concrète de la précarité du logement. C'était pas politique comme sujet au sens partisan, c'était sociétal.

Par rapport à l'idée d'origine, c'est venu beaucoup plus tard l'idée d'exposer dans la rue ?

Oui ça vient après. Une fois que j'ai fait le documentaire et que non seulement je m'étais dit qu'il fallait avoir un matériel photographique qui puisse servir, être re-déployé, et qu'il y avait cette première diffusion qui était d'un côté un succès, puisqu'on avait des prix, etc., et qui en même temps était cantonné à la diffusion du web, c'est-à-dire quand tu es en homepage d'un site, tu as des dizaines de milliers de vues et dès qu'il descend en bas de la page, tu en as trente. Comment faire pour remettre de l'éclairage sur le sujet dans un moment où on avait un contexte politique qui nous permettait d'avoir vraiment une visibilité sur la problématique ? C'était continuer à faire vivre ce projet, il n'avait pas assez vécu et donc il fallait lui donner la suite de ses expressions.

Est-ce qu'il y a eu d'autres expositions ?

Dans le même temps il y a eu une exposition à la Fnac qui tournait. Elle a tourné dans plu-

sieurs Fnac de France mais quand elle était à paris elle était à Fnac des ternes ce qui n'était pas le mieux et c'était pendant l'exposition sur le canal du coup ça a été un peu occulté car on a moins communiqué sur l'expo à la Fnac que sur le canal. C'est surtout la Fnac qui fait des expos pour accompagner des sorties de livre, parce qu'il y avait le livre.

C'était une première fois pour toi d'exposer dans la rue ?

Oui

Parce que ça te semblait logique par rapport au sujet ?

Pour moi c'était hyper symbolique d'exposer là où il y avait eu les tentes en plus. Justement on s'est rencontrés d'abord pour monter une exposition. La question c'était de savoir si on faisait ça à la Maison des Métallos où j'ai exposé plusieurs fois, ou au Point Ephémère. Au départ, nous étions dans une idée classique. En se rencontrant avec Sebastien, on s'est dit qu'il serait formidable d'utiliser le canal. En parlant avec le Point Ephémère, ils nous ont parlé d'une artiste qui avait fait ça quelques années avant. Ça avait existé et on s'est dit qu'on pouvait y aller, et ça a pris et tout le monde s'y est mis. Ça a été une idée dans la façon de faire l'exposition qui est venue en faisant des réunions au Point Ephémère. On était dans l'idée de ne pas faire une exposition institutionnelle, par rapport au sujet, au contexte du calendrier électoral.

Est-ce qu'il y avait l'idée que ça n'allait pas toucher le public de la même manière ?

Je n'ai aucune info quantitative, je ne sais pas combien de gens sont passés. Mais j'ai la conviction, plus que le retour d'expérience, que c'est l'exposition qui a eu le plus d'impact. Il y a des milliers de gens qui sont passés devant ces images qui ont lu les histoires, c'était ça l'enjeu. Je ne peux pas m'appuyer sur des faits réels, des statistiques.

Vous n'avez eu aucun retour ?

Non, les gens n'entraient pas dans un parcours, surtout qu'elles étaient disséminées. Il y avait les piles de pont, à chaque fois des deux côtés quand tu rentrais sous le pont. C'était que des photos couleurs pas de même format car ce sont des assemblages.

Vous avez conçu la structure selon les lieux dans lesquels vous avez affiché les images ?

J'ai d'abord fait des repérages avec un téléphone. J'ai photographié plein d'endroits et après j'ai fait des montages dans Photoshop et j'ai posé les images dedans. On a donc déterminé dix ou onze points ce qui me donnait les formats dans lesquels je pouvais travailler. Le plus grand faisait douze mètres.

Ca faisait des images de part et d'autre du canal avec à chaque fois des éléments de l'histoire. Il y avait aussi des bâtiments des squares qui étaient recouverts, dont on avait les cotes et on a monté les images en fonction de la taille de la maisonnette. Ca créait des objets dans la ville. Et on en avait une très grande dans le Point Ephémère.

(...)

Ce projet a coûté à peu près 10 000 euros. Parce qu'il y a de l'argent pour faire les cartes comm, etc. Le webdoc c'est 100 000 euros. Le livre tiré à 2 000 exemplaires. Et l'événement dans la rue a coûté 10 000, parce qu'on a payé les colleurs, il y avait les affiches, et il y avait aussi des affiches qui étaient placardées un peu partout, dans tous les bistrotts autour pour que les gens aient le plan et qu'ils puissent voir qu'il y avait une affiche mais d'autres aussi. A chaque fois il y avait l'affiche et pas loin on mettait l'affiche avec le plan.

Est-ce que le fait de faire cette organisation tout le long du canal c'était considérer ça comme une exposition en plein air ?

C'était une exposition. Mais chaque image était autonome, c'était le but, car on savait que les gens n'en verraient qu'une. C'était une série d'objets autonomes. D'ailleurs il n'y avait aucun lien si ce n'est que c'était la précarité du logement en France mais il n'y avait aucun lien d'une image à l'autre. C'était pas deux histoires d'une même famille où on aurait eu besoin de voir la première pour comprendre la deuxième. Sur le côté c'est le texte qui accompagnait les images, comme dans le livre. J'ai du mixer l'ensemble des voix et ça nous conduit à ça.

(...)

Sur des sujets hyper politiques comme ça, tu accroches les gens, leur conscience.

Est-ce que l'espace public n'est pas un lieu privilégié pour ce genre d'image engagée ?

L'espace public c'est un espace pour tout. Il y a des choses qui sont purement anecdotiques, ludiques, esthétiques, il y a des interventions dans la rue qui peuvent être très très poé-

tiques et qui ne sont pas forcément politiques. Mais par contre effectivement c'est vraiment un lieu d'immense expression.

Par rapport à l'exposition Le grand incendie, Dysturb a été coller des images de ton expo dans la rue autour de la galerie. Le fait d'afficher ce genre d'images dans la rue, ce n'est pas anodin ?

Non ce n'est pas anodin. Dans l'exposition, on fait appel à de l'affichage, même s'il est réel mais il est quand même fini, propre mais c'est quand même de l'affichage. Et ce qu'on met à l'extérieur, ça n'a pas été pensé dans la scénographie en lien avec Dysturb. Sebastien de la galerie a proposé de faire quelque chose avec Dysturb et ça s'est fait comme ça. Mais on s'est pas dit il va y avoir un échos entre ce qui va se passer à l'intérieur de la galerie et la scénographie à l'extérieur avec Dysturb. Les images de Dysturb sont très bien mais on a ré-écrit une petite phrase qui vient concentrer des éléments de titrages, je crois qu'on a écrit : « Le grand incendie, ils se sont immolés pour se faire entendre et ensuite on reprend les éléments de la stèle : Eric Cherron, cadre à France Telecom, etc. ». mais après, il n'y a pas toute son histoire, il n'y a pas tout le texte qu'il y a dans l'exposition. Et ensuite il y a les infos indiquant que c'est à la galerie Agnès B, rue Dieu. Le petit paradoxe, c'est que ça devient un peu des images d'appel, en caricaturant, c'est des publicités pour l'exposition. Le message politique est évocateur car l'image associée à ces quelques éléments de texte est forcément déjà impactant mais elle ne suffit pas à aller un tout petit peu dans le sujet.

Pourquoi ne pas mettre tout le texte ?

Parce qu'on était speed et qu'on a pas vraiment établi un nouveau concept. On s'est donc collés à la formule de Dysturb qui fonctionne avec des textes courts. Plutôt que de ré-éditer nos textes en n'en gardant que trois phrases en plus, qui enlevaient de la complexité des histoires, on a préféré juste dire que c'était un lieu d'immolation.

Ces affiches apparaissent en même temps que l'exposition à la galerie, ce n'est donc pas forcément incohérent de renvoyer à la galerie ?

Oui mais l'idée n'est pas que les gens voient l'affiche et repartent avec une sensibilisation à un sujet, c'est pour qu'ils repartent avec l'envie d'en voir un peu plus dans la galerie, qui est une exposition gratuite. Dans la pureté de l'acte de l'affichage dans l'espace public qui

pourrait être complètement autonome, là on est appuyé à une exposition. Si tu ne vois que l'affiche, il y a quelque chose qui marche quand même mais il y a une petite ambiguïté car il y a trois lignes sur l'immolation et deux lignes sur le fait que ça soit chez Agnès B. Dysturb font aussi des choses pour des institutions donc ils ne se sont pas salis en faisant de la réclame, c'est un peu le même type de problème de la porosité entre le logo, l'objet du coût d'édition, l'objet journalistique qui est dépossédé de sa valeur qu'il y a un logo dessus.

Y avait-il eu un contrat avec la Fondation Abbé Pierre ?

Non

Ce qui explique que les choses n'étaient pas claires dès le début ?

Evidemment. On est dans une discipline en mouvement, en mutation. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien qu'une boîte de comm va chercher des journalistes et des documentaristes pour servir un propos politique. Nous sommes dans des modèles qui sont en mutation. Il faut juste être cohérent avec soi-même. Il ne faut pas être malhonnête. J'ai tout à fait conscience et je ne cache pas les cercles des partenaires avec lesquels je travaille. Même si je fais parfois des trucs alimentaires c'est pour des groupes dans lesquels je n'ai pas l'impression de me compromettre. Et quand je fais des projets, même si c'est mettre dans la boucle des acteurs qui n'ont pas forcément l'habitude de travailler ensemble, j'ai l'impression que c'est au service d'une même cause, d'un même discours, c'est pour ça que sur la Fondation Abbé Pierre, c'est pas grave qu'il n'y ait pas leur logo parce qu'on est d'accord et qu'on a pu travailler librement. Que Dysturb fasse quelque chose pour une exposition mais dans laquelle il y a un sujet qu'ils ont envie de défendre, ça fait faire des petits pas de côté à leur mode de sensibilisation mais je pense que ça nourrit le discours, en tout cas sa diffusion.

On peut se poser la question pour le mécénat.

Le mécénat a toujours existé, il faut se demander si ça nourrit où ça décrédibilise le discours. Une fois qu'on est cohérent avec sa position, on est tout à fait capable de le défendre. Je suis tout à fait capable de défendre qu'il y ait le logo de la Fondation Abbé Pierre même si je pense et j'ai essayé de les convaincre que c'était une erreur de le mettre. Ils ont financé à hauteur de 100 000 euros une enquête d'un an et c'est aussi parce que c'est un acteur politique, c'est justement vraiment un acteur du plaidoyer pour la question du mal-loge-

ment. Ils n'ont pas d'action, ils n'ont pas d'association qui vont auprès des gens, ils ne sont que dans l'action politique, de sensibilisation des élus, des acteurs. Puis ils financent, ils donnent de l'argent à des associations qui sont pas Abbé Pierre qui vont sur le terrain. Leur levier d'action, c'est leur visibilité, c'est comme ça qu'ils lèvent des fonds et donc ils ont besoin de pouvoir revendiquer aussi leur action politique. Pour eux c'est vital d'avoir leur logo. A partir du moment où on travaille ensemble il faut qu'on sache qui est où et ne pas avoir de mauvaise surprise. C'est sur la deuxième salve, et c'est là qu'il y a toute l'ambiguïté, la deuxième partie du projet où là c'est moi qui devient l'acteur principal en terme de conduite et que du coup il s'agit pas d'exclure la fondation, il s'agit juste de la remettre à un endroit qui ne fait pas d'elle l'initiateur et le commanditaire parce que ce n'est plus la réalité et que là il y a un point d'achoppement. Mais c'est du détail. Au final, pour le public, c'est transparent. D'ailleurs il n'y avait pas de logo Fondation Abbé Pierre sur les images non plus, juste sur l'affiche sur le côté. Mon nom apparaissait en petit sur le côté comme un copyright comme dans la presse.

Y a-t-il eu beaucoup de retours dans la presse ?

Il y a eu plein de retours, beaucoup de presse. Parce que je travaille toujours avec un bureau de presse qui envoie à des listings de journalistes avec lesquels ils ont l'habitude de travailler, qui les rappelle, qui les relance, qui fait un boulot de RP pour qu'il y ait le plus de visibilité sur les projets. J'ai la chance que ce soit devenu des amis, et là-dessus ils ont travaillé gratuitement par exemple. Je ne travaille que dans le but que mes projets soient le plus vus possibles. Je ne passe pas par un angle qui va édulcorer le sujet, je ne vais pas chercher une forme plasticienne esthétique qui rassure, c'est pas mon truc. Je ne vais pas essayer de faire des images un peu légères, généralement je vais dans le dur du sujet et c'est des sujets qui sont pas du tout glamours, qui sont pas du tout faciles à apprécier. Mais en même temps je mets toute mon énergie pour qu'il soit vu le plus possible. Ça marche avec aussi une limite, ce sont des sujets que tu ne vois pas à la télé. Il y a toujours des espaces d'hyper-visibilité auxquels j'accède très rarement, c'est tout le paradoxe. J'arrive à faire en sorte que mes sujets aient une visibilité, rencontrent un public, et ça se passe pas mal. Mais ça reste dans une sphère qui n'est pas les canaux principaux. Ça reste quand même confidentiel par rapport à quelqu'un qui ferait des choses pour des télés. Documentariste télé, j'aurais 10 fois plus d'audience, mais je ne pourrais pas dire la même chose. Dans la limite de notre potentiel

de visibilité, j'essaie de mettre le plus d'atouts de mon côté au service des sujets, ce qui explique pourquoi je les démultiplie, du point de vue des supports, je travaille avec des partenaires de communication autour des projets, je travaille évidemment avec mon réseau de la presse pour aussi avoir d'autres visibilité. Encore une fois, le fait que mon nom serve à inciter un site de presse à publier le truc parce que c'est le travail de Bollendorff, fait que du coup tu as de la visibilité sur le projet, etc. Cette espèce d'alchimie et le curseur à avoir en tête. C'est pas moche d'utiliser tous ces leviers mais il faut être cohérent. Il ne faut pas se leurrer aussi, il y a forcément aussi là-dedans une part d'ego. Mon ego est satisfait lorsque j'ai l'impression que ce que je fais sert à quelque chose, donne du sens à ma vie, c'est mes moteurs d'accomplissement.

(...) La première fois que j'ai pris conscience de ça, c'était il y a 15 ou 20 ans, j'ai vu des unes de Paris Match, de presse généraliste et où le mot Salgado avait pris toute la place par rapport au sujet qui cette fois était donné à voir. C'est dans ces moments-là où je me suis dit la marque a pris le pas sur le sujet, et ça je l'ai toujours en tête.

ANNEXE 3

Musée Nicéphore-Niépce, *Dazibao*, Chalon-sur-Saône, mai 2010



