

Les numéros / Justice, droits, performativité

« L'homme dans la ville. Réflexions sur la performativité des visuels urbains »

Raphaële BERTHO

Résumé

À l'heure où plus de la moitié de la population mondiale habite en ville, l'espace urbain est assurément devenu un lieu politique stratégique. Toute entreprise de modification de cet espace devient de fait un véritable catalyseur des tensions présentes dans la sphère publique. Si l'affrontement politique peut devenir occasionnellement physique, il consiste, de manière plus quotidienne, en une lutte des imaginaires. L'analyse interroge ici plus particulièrement le pouvoir performatif des images, la manière dont elles prennent place dans le débat public. La réflexion s'articule autour de trois études de cas dont la cohérence vient avant tout de leur thématique commune, soit la figuration de l'homme dans l'espace urbain contemporain. Des silhouettes anonymes aux corps singuliers, les représentations semblent alors se répondre, entre déni institutionnel et affirmation artistique et leur analyse permet d'observer la manière dont les images, à travers l'investissement physique de l'espace, « performant » la dimension sociale et politique de l'espace urbain.

Abstract

At a time when over half the population of the world are living in towns, urban space has assuredly become a strategic political issue. Any attempt at modifying that space evolves into a catalyzing prompter of political tensions latent in the public sphere. If political struggles can eventually turn rough, they take in everyday life the softer form of conflicting visions. The present study is specifically concerned with the performing power of images, the manner they get into the public debate. This analysis is based upon three case studies cohering around one common leading theme, that is, the featuring of man in contemporary urban space. From anonymous silhouettes to singled out characters, their representations can be perceived as confronting institutional negation with artistic assertion. Analysing them allows us to discern how images, through their material investment of space, are embodied announcers of the social and political dimension of urban space.

Do we make places, or do they make us?

(W.J.T. Mitchell, 2002, p. xii)

À l'heure où plus de la moitié de la population mondiale habite en ville, l'espace urbain est assurément devenu un lieu politique stratégique. L'espace public est, plus que jamais, tout à la fois un espace physique urbain et l'espace symbolique des débats publics, entendu ici dans le sens habermassien (Habermas, 1993). Places, rues, parcs et jardins, ces voies de circulation ouvertes à tous sont ainsi des lieux du vivre ensemble, des espaces de la pensée, en acte, de la mise en commun. Conformément aux origines de la *polis*, organisée autour de l'*agora* grecque et du *forum* italique, c'est dans cet espace urbain que se forge la citoyenneté. Toute entreprise de modification de cet espace devient de fait un véritable catalyseur des tensions présentes dans la sphère publique (1). L'affrontement politique peut devenir physique et battre le pavé, comme ce fut le cas lors des soulèvements qui ont embrasé Istanbul au printemps 2013. Il consiste aussi, et de manière plus quotidienne, en une lutte des imaginaires. Cet affrontement symbolique prend place lors des actions de reconfiguration de l'espace public que sont par exemple les opérations de rénovations ou les divers projets urbains qui hérissent la ville de chantiers. Il se situe alors sur le terrain « virtuel » des représentations, lesquelles sont constituantes du « réel » au même titre que l'« actuel » de l'expérience vécue (Morin, 1962).

Quel est le véritable pouvoir de ces représentations de la cité ? Comment ces images prennent-elles place dans le débat politique ? Peuvent-elles l'influencer ou l'infléchir ? Ont-elles *in fine* un pouvoir de transformation de l'espace urbain lui-même ? Il s'agit ici d'interroger la performativité de ces images à l'aune de la notion proposée par Austin, « Quand dire c'est faire » (1962), tout en la déplaçant dans le cadre des énoncés visuels. Une telle approche implique d'adopter une vision pragmatique des images, en ne considérant pas seulement la surface de la représentation mais plus largement « l'acte iconique dans son ensemble » (Wirth, 2010, p. 126), pour continuer le parallèle avec la théorie linguistique. Ainsi que le constatent Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne dans *La performance des images* (2010, p. 18), ces dernières « ne se contentent pas de représenter passivement des faits, des idées, des personnes. Les images circulent, jouent, trompent, choquent, plaisent ou convainquent : en un mot elles "performent" ». Cet ouvrage pose de façon claire les problématiques d'une telle approche et servira de fondement méthodologique à l'analyse ici présentée. Il faut noter par ailleurs que celle-ci s'inscrit dans le cadre des études visuelles, considérant les images avant tout comme des dispositifs de pouvoir et/ou de contre-pouvoir (Brunet, 2009). L'identification du « fonctionnement rhétorique, politique ou commercial » des images permet d'opérer une déconstruction de leur « valeur idéologique et politique » (Brunet, 2005, p. 84). La prise en compte de la dimension politique des représentations est ainsi double : il s'agit tout autant de son usage relationnel au cœur du fait social et de la vie en communauté (*Politeia*) que sa valeur de synthèse d'une pensée du pouvoir (*Politiké*). Ainsi, sans oblitérer l'identification iconographique de l'image, cette dernière participe à une analyse plus large qui prend en compte « les significations configurées par l'image en un réseau intericonique et multirelationnel qui la dépasse » (Baschet, 2010, p. 13). Il s'agit d'interroger la manière dont l'image, d'une part, s'inscrit dans une époque donnée, dans une culture visuelle spécifique, et, d'autre part, transforme elle-même l'espace social, à savoir de quelle façon son usage « accompagne le faire social » (Baschet, 2010, p. 12). Une performativité visuelle qui peut, dans certains cas étudiés ici, se redoubler d'un art de la performance. Tout en faisant clairement le *distinguo* entre les deux acceptions du terme de performance, nous noterons cependant que la performativité *in visu* se redouble alors d'une performativité *in situ*, passant d'une occupation symbolique de l'espace public à son investissement physique.

La réflexion s'articule autour de trois études de cas dont la cohérence vient avant tout de leur thématique commune, soit la figuration de l'homme dans l'espace urbain contemporain. Suivant l'approche « indisciplinée » proposée par W.J.T. Mitchell (1995, p. 541), les images sont considérées ici sans présupposé hiérarchique quant à leur nature ou leur usage, mêlant visuels institutionnels et artistiques, pouvoir et contre-pouvoir. Il s'agit de trois actes d'énonciations visuels *a priori* autonomes, sans lien de causalité direct, mais qui tous trois s'inscrivent dans une culture visuelle et un contexte historique commun. Suivant une approche transversale, non spécifiquement localisée, nous étudierons en premier lieu les images réalisées à l'occasion de projets urbains, puis le détournement de cette esthétique dans un cadre artistique, en s'arrêtant plus spécifiquement sur les modalités de représentation des individus, soit la dimension humaine de la *polis*. La mise en scène des gens dans la ville contemporaine participe en effet à la performativité de la citoyenneté urbaine. Le projet urbain est l'occasion d'une renégociation, parfois conflictuelle, des espaces physiques comme symboliques, instances de la revendication par les individus de leur « droit à la ville » (Lefebvre, 1968). Des silhouettes anonymes aux corps singuliers, les représentations semblent alors se répondre, entre déni institutionnel et affirmation artistique. Dans un dernier mouvement de la réflexion, le projet artistique participatif et international analysé ici, *Inside Out*, permet d'observer la manière dont les images, à travers l'investissement physique de l'espace, « performent » la dimension sociale et politique de l'espace urbain.

La mise en spectacle de la ville : l'exemple girondin

De moins en moins considérés comme l'apanage des spécialistes de l'aménagement ou de l'architecture, les projets urbains contemporains doivent désormais s'ouvrir et impliquer les habitants. Les instruments de communication autour des projets ont ainsi pour objet de s'adresser au plus grand nombre, et pour se faire élaborent une « mise en récit » (Secchi, 1984) qui les convertit en de véritables fabriques d'imaginaires. L'émergence des infrastructures s'accompagne ainsi d'un travail de communication proposant une « belle histoire » (Matthey, 2011) dans une mise en scène qui se fait souvent au détriment d'une véritable mise en débat. La cohorte de représentations visuelles est alors sollicitée afin de permettre non seulement la visualisation du prochain devenir de la ville, afin de « donner à voir », mais aussi de « donner du sens » dans un contexte de renouvellement de l'imaginaire urbain. La monstration du futur espace urbain, à l'aide d'images de synthèse présentant les aménagements envisagés, ne figure pas une simple illustration du projet. De par leur usage social, elles contribuent à performer la nature de ces

aménagement. Devenu outil du débat, support de communication lors des instances participatives ou de consultation des acteurs, elles intègrent le discours du projet, elles l'orientent. Dans un mouvement d'aller-retour, elles finissent par guider non plus simplement la réception, mais aussi la conception du projet urbain lui-même.

N'échappant pas à ce *storytelling*, le projet métropolitain bordelais est scénarisé depuis 2009 autour d'une date clé, 2030, laquelle permet d'articuler une communication commune pour les chantiers d'envergure en cours dans l'agglomération. Celle-ci est organisée à la fois de manière ponctuelle, à l'occasion d'évènements comme la biennale *Evento* en 2011, et sur le long terme via par exemple le site Internet dédié ⁽²⁾. Parmi les différents projets urbains qui participent de cette valorisation du renouveau de la cité girondine, nous retiendrons plus particulièrement l'écoquartier Ginko. Fruit de l'intervention conjointe de la puissance publique et des investisseurs privés - notamment le promoteur Bouygues Immobilier -, il est composé de plus de 2000 logements, de commerces et d'équipements publics. Il constitue ici un terrain d'étude propice car présentant une sorte d'échantillon significatif des représentations élaborées à l'occasion des projets urbains.

Dans ce cadre, le diaporama de présentation du projet sur le site *bordeaux2030* propose un corpus révélateur des principaux axiomes de communication. En effet, la dizaine d'images mises en ligne avant la réalisation du projet en 2011, toutes de facture photoréaliste, ne sont pas le résultat d'une production originale, mais la reprise et la réutilisation de visuels élaborés à diverses étapes de sa conception par d'autres acteurs du projet. Il s'agit pour une grande part d'un recyclage de travaux produits par des scénographes professionnels sur commande du promoteur privé de l'opération. Cette déprise de la part des instances politiques crée une confusion entre le caractère institutionnel supposé de cette iconographie, du fait de son support de diffusion, et son origine commerciale, qui détermine ses composantes visuelles. Alors même que les représentations visuelles sont omniprésentes, cette absence de maîtrise de leur élaboration n'est pas sans conséquences sur l'imaginaire véhiculé.

Une iconographie normative

Création *ex-nihilo* située dans la périphérie Nord de la ville de Bordeaux, le projet Ginko est caractéristique de la nouvelle passion française : les écoquartiers. De façon brève, ce néologisme est promu depuis quelques années par le ministère de l'Écologie, du Développement Durable et de l'Énergie ⁽³⁾ pour désigner un projet d'aménagement urbain visant à atteindre des objectifs dits « développement durable », en réduisant l'empreinte écologique du projet d'une part, et en plaçant la concertation au cœur du processus, alliée à la promotion de la mixité socio-économique, culturelle et générationnelle d'autre part. L'écoquartier, c'est donc par définition la promesse d'une ville nouvelle, intégrant la diversité et la pluralité.

Cette volonté d'innovation technologique et de promotion d'un certain mode d'« habiter » reste pourtant absente des représentations visuelles, caractérisée au contraire par la persistance de stéréotypes hérités des industries culturelles. Aucune trace des équipements écologiques (panneaux solaires, poubelles de tri, etc.), le caractère « durable » du quartier étant progressivement réduit à la seule cosmétique des représentations sous la forme d'un *green washing*. Les images présentent en effet un univers verdoyant et lumineux, figé dans un été permanent à l'ensoleillement invariable, image paradisiaque d'un univers qui reste pourtant hermétique. Ces espaces apparaissent en effet intemporel, conformément à l'« injonction paysagère » instaurée via l'imagerie touristique (Bertho, 2011 ; Bouillon, 2011 ; Desportes, 2005) et soumis à une météorologie figée. Allant plus loin on peut considérer que la mise hors champs du temps de la transformation qu'est le chantier, invisible dans les plaquettes de présentation du projet et dissimulé *in situ* par les barricades et autres dispositifs, revient dès lors à quasi rendre ces constructions quasi a-temporelle : elles apparaissent comme un donné incontestable et non un projet en devenir.

Organisée dans une optique initialement commerciale, une telle esthétisation a pour objectif de faciliter l'investissement symbolique de cet espace urbain en nivelant la représentation par l'exclusion de toutes aspérités ou singularité territoriale. Il s'agit d'organiser « un monde sans contradiction parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence » (Barthes, 1957, p. 217). Cette recherche du consensus alimente une production visuelle appauvrie par la réplication d'ambiances indifférenciées, ce qui n'exclut pourtant pas les réactions parfois vives autour de ces images lorsqu'elles sont versées à la concertation habitante (Bailleul, 2008).

L'individu accessoire

Allant plus avant dans l'analyse, on remarque que le traitement visuel de l'humain concorde ici avec celui de la météorologie. Alors même que la mixité sociale et générationnelle sont mises en avant dans la présentation textuelle de ces projets, elle s'efface dans les perspectives de synthèse au profit d'une société uniforme de trentenaires blancs et bien portants. Rues et venelles sont envahies de cadres dynamiques, sportifs décontractés ou de familles hétérosexuelles accompagnées de leurs jeunes enfants. Adoptant des postures conventionnelles, tout ce beau monde est sain, souriant, détendu et appartient manifestement à une classe moyenne aisée. Les visuels privilégient ainsi des représentations stéréotypées héritées de la communication commerciale, constituées de silhouettes désincarnées qui habillent l'espace et donnent l'échelle.

La disjonction entre l'« actuel » de la cité et le « virtuel » de ces représentations devient flagrante à l'automne 2012 lors de la mise en ligne sur le site de l'écoquartier d'un diaporama intitulé *Les premiers habitants sont là* (4). En effet, moins lisses et conformes que les passants en pixels, les habitants en chair et en os sont absents de l'image. Cette dissonance entre les énoncés textuels et visuels laisse affleurer ici ce que l'on pourrait désigner comme un « lapsus iconographique », révélateur de l'impensé politique de l'espace urbain : les gens, les habitants.

Finalement, les visuels dessinent une certaine « ville idéale », pure construction esthétique d'où toute potentialité de désordre et toute utilisation déviante seraient évacuées (Prévost et Leclerc, 2010.). La conception de cet espace public devenu « une scène lisse et aseptisée où les citoyens de deuxième zone et leurs « incivilités » n'ont plus droit de Cité » (Garnier, 2011) n'est pas sans rapport avec l'idéologie « néohygiéniste » que diffusent les nouveaux ordres de la durabilité urbaine (Tozzi, 2013), travaillant le « propre » jusque dans ses composantes sociales, et nettoyant ainsi la présence visuelle des « corps qui dérangent ».

Il faut noter ici que malgré le caractère circonstancié du corpus étudié, il semble que l'on puisse aisément élargir ces conclusions. Sur les façades des chantiers ou dans les pages de journaux, l'observation des représentations ordinaires des projets urbains permet de constater que cette tendance ne se cantonne pas aux écoquartiers, ni au territoire hexagonal. Face à cette neutralisation de l'espace public par les instances politiques, face à cette invisibilité de la chair du commun, les artistes vont travailler à faire advenir la cacophonie du multiple et de la diversité à travers l'investissement soit du terrain de la représentation, soit du terrain de l'espace public lui-même.

Alban Lécuyer & les corps de la cité

Dans sa série *Ici prochainement* (2012), au titre volontairement provocateur, le photographe Alban Lécuyer s'inscrit ostensiblement dans les codes visuels des perspectives d'ambiances typiques de projets urbains pour mieux en détourner le sens. Ciel bleu et espace vert sont au rendez-vous, et c'est à l'intérieur de ce cadre supposé idyllique qu'il introduit de légères variations, mettant ainsi en lumière les présupposés qui sous-tendent ces compositions.

Une première disruption s'insinue dans les constructions. Baignés d'une lumière zénithale, les immeubles laissent alors entrevoir les traces de l'usure du temps et de l'appropriation par l'usage : paraboles et linge au balcon, tags sur les murs. Détails curieux ici que ces marqueurs d'une épaisseur temporelle, tant l'il s'est habitué aux vues immaculées des perspectives architecturales. La cité idéale des promoteurs a vieilli, la surface lisse des façades neuves a vécu et se fissure.



Allée Beau-Rivage #2, Nantes, France, série *Ici prochainement*, 2012.

© Alban LÉCUYER.

Cependant le véritable décalage n'est pas tant dans les structures que dans ces personnages qui arpentent les allées et pelouses au pied des immeubles. Pas de cadres dynamiques en veston sombre, de parents assortis d'une poussette dernier cri, d'enfants gambadant gaiement ou de jeunes femmes actives chevauchant un vélo. En lieu et place des silhouettes achetées en gros ou repiquées sur le net, l'artiste installe les habitants du quartier. Et les profils détonnent : ils sont moins filiformes, les âges se côtoient, les animaux se baladent, les classes sociales varient, la mobylette remplace le vélo, le fauteuil roulant la poussette. Loin de se cantonner à un exercice de style, Alban Lécuyer adopte ici un parti pris véritablement politique, refusant la mise à l'écart de l'imaginaire de ces gens « moins-conformes » : personnes âgées, noires, beurres, métisses, handicapées, etc. Une résistance de la créativité contre la standardisation, du « quartier vécu » contre le « quartier de synthèse ».

Par-delà le geste de l'artiste se pose la question de l'« usage social » d'une telle proposition, et celle de sa performativité. Dans un premier temps, on peut noter que la série *Ici prochainement* connaît un certain succès, qui lui vaut les honneurs de nombreuses publications spécialisées ainsi que plusieurs présentations publiques (5). Elle circule donc sur des supports variés, et retiens l'attention du fait de sa proposition esthétique.

De façon plus localisée, l'artiste développe une partie de sa série dans le cadre d'un projet urbain nantais entre 2012 et 2013. Il s'agit de l'immeuble Watteau, surnommé *le Building*, lequel fait l'objet d'une opération de requalification menée par le bailleur social Nantes Habitat à partir de la fin de l'année 2011. Le cabinet d'architecte Altman-Beauchêne retenu pour le projet intègre à sa proposition un volet artistique, incluant l'intervention d'une metteuse en scène et réalisatrice, Florence Perre, d'un documentariste, Udi Kivity et d'un photographe, Alban Lécuyer. A travers différents ateliers, la démarche participative doit permettre aux occupants de l'immeuble d'acquiescer le statut de maîtres d'usage : leur expérience servira de base à l'élaboration du projet de réhabilitation. Les réalisations ont pour objet de rendre compte de leurs attentes et de leurs préoccupations. Elles doivent permettre l'engagement d'un dialogue entre les différents acteurs, et servir de socle à une meilleure compréhension mutuelle. Les montages d'Alban Lécuyer sont ainsi réalisés dans le cadre d'un processus participatif, avec la complicité des habitants qui posent et donnent leur accord pour apparaître sur les images. L'irruption de ces corps non-conformes a lieu au cœur même du projet, dans les vues projectives « de travail » que sont par exemple les essais de façades réalisés par l'architecte.



Rue Antoine-Watteau #1, Nantes, France, 2012 © Alban LÉCUYER.

Les images circulent parmi les acteurs du projet urbain, affirmant la présence symbolique des habitants dans l'espace de la concertation et de la décision. Néanmoins l'exercice trouve sa limite lors du lancement effectif du chantier. En effet, alors même que l'architecte et le photographe souhaitent voir figurer une vue incorporant quelques habitants pour illustrer l'affichage de l'autorisation d'urbanisme, cette dernière est *in fine* recadrée par le promoteur.



Vue du site du chantier, 2014 © Alban LÉCUYER.

Les habitants sont visuellement exclus *in visu* de la représentation *in situ*, victimes une nouvelle fois d'un « lapsus iconographique » révélateur ⁽⁶⁾ de la disjonction entre l'« actuel » et le « virtuel » de l'espace urbain en recomposition. Une distance que l'artiste français JR propose de réduire à travers la mise en œuvre du projet *Inside Out* lancé début 2011.

JR & les visages de la multitude

Art officiel ou transgressif, depuis longtemps déjà les visages occupent l'espace urbain : portraits des hommes politiques, des héros ou des martyrs appartenant à la grande histoire, visages anonymes des oubliés de la société, tous font partis du *décorum* commun de la ville. Partie prenante du mouvement contemporain du *street art*, l'artiste JR placarde pour sa part d'immenses photographies d'illustres inconnus sur les murs de Paris, de Gaza ou de Rio. Son dispositif est rodé depuis le début des années 2000, avec notamment le projet *Portrait d'une Génération* en 2006. Dans la suite des émeutes qui ont marqué l'année 2005 en France, il décide de poursuivre l'insurrection en images et colle des photos démesurément agrandies de jeunes de la Cité des Bosquets à Montfermeil, d'abord *in situ*, puis dans les rues de la capitale. Ce déplacement géographique est fondamental, car ce faisant l'artiste bouscule l'ordre établi, dépasse la frontière physique et symbolique du périphérique et investit l'espace du centre parisien. Il poursuit son action durant plusieurs années, la délocalisant une première fois sur le territoire israélo-palestinien avec le projet *Face to Face* en 2007, puis en lui offrant une dimension internationale en 2010 avec *Women are Heroes*. À chaque fois, l'artiste est à l'initiative de l'investissement de l'espace public par les anonymes de la sphère publique, contribuant par-là à renverser la hiérarchie du visible.

Le projet *Inside Out* développé depuis 2011, initialement dans le cadre du *Ted Prize*, apparaît comme le point d'orgue de cette démarche. Agissant jusque-là comme le chef d'orchestre de la mise en œuvre du dispositif, il décide de se déprendre de la réalisation des images et de leur installation au profit des principaux acteurs de ces projets : tout un chacun. Il ne réalise plus lui-même les photographies, mais installe des photomaton ou imprime les photos envoyées par les personnes intéressées, de même qu'il ne participe plus systématiquement au collage des images. Avec *Inside Out*, JR se veut avant tout un « activiste urbain », organisant l'appropriation de ce qui faisait jusque-là son style propre. La puissance formelle du dispositif est ainsi mise au service d'une reconquête de l'espace public par les sans-voix et sans-visages de l'espace politique et social.

Concrètement, *Inside Out* se présente comme un projet participatif à l'échelle mondiale, l'ensemble des initiatives locales, matériellement autonomes, donnant lieu à un recensement conjoint sur le site Internet créé à cet effet ⁽⁷⁾. À ce jour ce dernier comptabilise 151 327 portraits réalisés dans le cadre de 654 actions et dans 8 592 lieux ⁽⁸⁾. Le succès indéniable du projet tient sans aucun doute à la pertinence de la démarche tout autant qu'à son accessibilité, l'ensemble étant fondé sur un principe de non sélection des projets, à l'exception - évidente - de ceux « promouvant la haine, la violence ou le racisme », et celui d'une participation financière volontaire ⁽⁹⁾. Sont présentés sur le site internet non seulement les portraits eux-mêmes, mais aussi leur mise en place *in situ*. On peut noter ici l'incitation faite à réaliser une vidéo lors de l'affichage des images, soulignant la nécessité d'expliquer l'action aux passants. Cette dernière devient alors une action performative à double titre, du fait de l'entreprise de mise en visibilité des portraits, mais aussi de la mise en dialogue autour de ces portraits. Il ne s'agit pas simplement d'une co-présence de ces visages dans l'espace public, mais d'une volonté d'amorcer une co-création du commun.

La forme elle-même des portraits n'est pas anodine, et participe pleinement du dispositif. Très graphiques du fait de l'adoption du noir et blanc, ces portraits s'apparentent à des photographies d'identité avec leur cadrage serré et l'uniformité du fond, tout en s'en distinguant radicalement, notamment par le caractère volontairement grimaçant des sujets. Ainsi, tout en s'inspirant d'une iconographie commune et banalisée, JR invalide dans le même mouvement son usage comme instrument de contrôle (Phéline, 1985) par l'absence d'identification et l'adoption de poses « hors-normes ». Il ne s'agit pas plus de capter ici une quelconque subjectivité de la personne photographiée, ni même sa personnalité. En l'absence de tout élément narratif dans l'image ou de récit de vie permettant de contextualiser le visage, la posture exubérante ramène la représentation à celle d'un corps, à la pure présence d'un homme ou d'une femme. La singularité devient alors quelconque (Agamben, 1990), les anonymes le restent et s'imposent, du fait non de leur statut social, mais de leur présence, de leur existence même.

Dès son lancement en 2011, le projet trouve un écho dans l'actualité politique : la première action est menée en janvier en Tunisie. Le pays vient de connaître un bouleversement politique et social majeur avec le départ du président Zine el-Abidine Ben Ali au pouvoir depuis 1987. Le principe du projet est simple : il s'agit de remplacer les portraits de l'ancien dictateur par ceux des tunisiens, opérant du coup une prise de pouvoir symbolique faisant suite au renversement des institutions politiques.



Inside out Project, Tunisia, Ex Ben Ali Billboard on La Goulette Road, 2011 © JR.

L'initiative, prise par un groupe de photographes tunisiens ⁽¹⁰⁾, s'intègre pleinement au projet lancé par JR et y tient d'ailleurs une place singulière. En effet, par-delà le fait qu'il s'agit d'une des occasions où le français se déplace en personne, cette action donne lieu à une publication ⁽¹¹⁾ et est porte un nom spécifique, *Artocratie*. Cette distinction est relayée par la dimension dissonante de ce récit dans le documentaire réalisé sur le projet *Inside out* ⁽¹²⁾. Si l'ensemble du film pose un regard assez consensuel sur les actions menées, le projet tunisien donne à voir une réception ambiguë voire clairement hostile de l'affichage des clichés. L'investissement des murs auparavant occupés par le portrait du dictateur n'est pas perçu par tous et de manière immédiate comme une substitution des corps de la multitude, de la nation au corps de l'Etat autoritaire. L'initiative est comprise par certains comme une volonté de s'accaparer la place laissée vacante. Déconcertée, un passant énumère ainsi ce qu'il considère comme les raisons légitimes d'un affichage personnel dans l'espace public : « Mais qui sont ces gens-là ? Ils font une campagne électorale ? Ce sont des martyrs ? » ⁽¹³⁾. Finalement la foule, un instant circonspecte, finit par défaire avec application ce qui a été collé dans la nuit. Un passant constate avec tranquillité : « Des Tunisiens se sont sentis libres de coller des photos et d'autres se sentent aussi libre de détruire : c'est la démocratie » ⁽¹⁴⁾. Un geste qui, s'il semble aller à l'encontre du projet, témoigne finalement de la pertinence de la proposition visuelle : les portraits ainsi affichés en grand format ne sont pas simplement décoratifs. Sans susciter une adhésion systématique, ils ne laissent aucunement indifférent. La virulence des réactions, enthousiastes comme hostiles marquent bien la performativité du projet, dans sa double dimension *in visu* et *in situ*.

Ainsi *Inside Out*, sur les murs comme sur la Toile, permet de tisser cette chair de la multitude (Negri et Hardt, 2004) constituée de multiples singularités. Profondément « situationnelles », car ayant lieu dans un espace urbain à chaque fois spécifique, portant ses propres tensions, les actions deviennent « relationnelles » dès lors qu'elles sont mises en ligne, agrégées, connectées (Blondeau, 2007). La frontière entre le virtuel de la représentation et l'actuel de l'expérience vécue est abolie, la performance requérant ici l'interrelation étroite de ces deux dimensions à des fins de reconfiguration du réel.

Bien que chacun des corpus présenté ici soit circonstancié, il semble néanmoins qu'ils permettent de discerner des dynamiques à l'œuvre dans la ville contemporaine de ce début de XXI^e siècle. Ces images institutionnelles et artistiques, ces dispositifs promotionnels ou subversifs fonctionnent alors d'une manière métonymique. Elles posent les enjeux de la présence de l'individu dans l'espace urbain, allant de la silhouette indéfinie et lointaine à ce regard auquel on ne peut se soustraire. Que ce soit *in visu*, dans l'espace de l'image, ou *in situ*, à travers sa mise en situation physique, les images artistiques « performent » dans le but d'opérer un renversement des hiérarchies géographiques, sociales ou politiques du visible. Les travaux ici analysés ne sont pas isolés, loin s'en faut. Au printemps 2012 on pouvait ainsi voir à Paris les portraits en grand format de Samuel Bollendorf sur les bords du Canal Saint-Martin. Le choix du lieu n'est pas anodin, les berges étant devenues un site emblématique de depuis l'opération des Enfants de Don Quichotte en 2006 dénonçant la situation des sans-abris. C'est aussi un lieu de prédilection pour la promenade du dimanche, qui permet de flâner des cinémas de Stalingrad à la brocante du Comptoir Général. Le photographe installe donc là, au cœur d'un Paris dédié à la flânerie, ces témoignages poignants d'une réalité contemporaine.



Vue de l'exposition de Samuel Bollendorf, Paris, 2012 © Raphaële BERTHO.

Les clichés sont issus du web-documentaire à l'Abri de rien réalisé pour la Fondation l'Abbé Pierre sur le mal-logement en France (15). Les images exposées nous mettent face à des individus singuliers, dont la légende nous narre l'histoire. Des récits de vie qui sont comme autant de voix, et dont l'image tend à rendre compte de la manière la plus juste possible. Pas de systématisme de la prise de vue ici, chaque image est pensée, composée, afin de rendre compte de la situation particulière de chaque personne. L'adoption du plan moyen permet d'intégrer le contexte dans le cadre, de donner à voir les conditions de vie de manière plus ou moins allusive. L'exposition de ces images d'intérieurs aux couleurs chaudes dans l'espace public crée un contraste saisissant : les murs laissent entrevoir de ces intimités dévoilées. Et là encore l'enjeu de l'exposition de ces corps, de ces gens, est le même : déranger les frontières, les idées reçues, les préjugés. C'est *in fine* la dimension charnelle de ces travaux qui leur confère toute leur puissance politique. Ils font transpirer les murs de la ville, luttant contre l'effacement mise en ?uvre par les institutions et mis en lumière dans les travaux d'Alban Lécuyer. Leurs images donnent alors à voir un corps social composé de singularités irréductibles, plurielles et multiples. Il s'agit de donner un visage à l'impensé de l'iconographie institutionnelle, de confronter tout un chacun à la présence de l'Autre, et d'affirmer fondamentalement cette « forme supérieure de droit » qu'est le droit à la ville : « droit à la liberté, à l'individuation dans la socialisation, à l'habitat et à l'habiter » (Lefebvre, (1968) 2009, p. 125).

L'analyse de l'iconographie urbanistique est fondée ici sur une recherche effectuée dans le cadre du programme de recherche ANR Participation Animation Gouvernance et Durabilité dans les Ecoquartiers (UMR 5185 ADES ? Bordeaux 3) et fait l'objet d'une publication co-écrite avec Pascal Tozzi (MCF HDR, Bordeaux 3) dans L'animation socioculturelle, quelle place dans le projet urbain ?, Carrières sociales Editions, 2013 (à paraître).

Bibliographie :

AGAMBEN, Giorgio, La communauté qui vient, Théorie de la singularité quelconque, Paris : Seuil, 1990 .

AUSTIN, John L., How to Do Things with Words, Clarendon: Oxford, 1962.

BAILLEUL, Hélène, « Les nouvelles formes de la communication autour des projets urbains : modalités, impacts, enjeux pour un débat participatif », Métropoles, 3, 2008, pp. 98-139.

BARTHES, Roland, Mythologies, Paris : Seuil, 1957.

BARTHOLEYNS, Gil, GOLSENNE, Thomas et DIERKENS, Alain (dir.), La performance des images, Bruxelles : E?d. de l'Universite? de Bruxelles, 2010.

BASCHET, Jérôme, « Prologue : Images en acte et agir social », dans BARTHOLEYNS Gil, GOLSENNE, Thomas et DIERKENS, Alain (dir.), *La performance des images*, Bruxelles : E?d. de l'Université de Bruxelles, 2010, pp. 9-14.

BERTHO, Raphaële, « L'injonction paysagère », *Territoire des images*, 3 novembre 2011 Disponible en ligne URL : <http://culturevisuelle.org/territoire/211>

BLONDEAU, Olivier (avec la collaboration de Laurence ALLARD), *Devenir Média, L'activisme sur Internet, entre défection et expérimentation*, Paris : Amsterdam, 2007.

BOUILLON, Marie-Eve, « Utilisation des photographies d'agence dans l'édition touristique : exemple du Mont Saint-Michel », *Photogenic*, 30 novembre 2011 Disponible en ligne URL : <http://culturevisuelle.org/photogenic/archives/31>

BRUNET, François, « Le pouvoir des images », *La vie des idées.fr*, septembre 2009. Disponible en ligne URL : <http://www.laviedesidees.fr/Le-pouvoir-des-images.html>.

BRUNET, François, « Théorie et politique des images : W.J.T. Mitchell et les études de visual culture », *Etudes anglaises*, 2005/1, tome 58, pp. 82-93.

DESPORTES, Marc, *Paysages en mouvement, Perception de l'espace et transports (XVIIIe-XXe siècle)*, Paris : Gallimard, 2005.

DIERKENS Thomas et Alain DIERKENS (dir.), *La performance des images*, Bruxelles : E?d. de l'Université de Bruxelles, 2010., pp. 125-135.

GARNIER, Jean-Pierre, « Ne pas se tromper de cible », *Espaces et sociétés*, 3, n° 146, 2011, pp. 159-168.

HABERMAS, Jürgen, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris : Payot, 1993.

LEFEBVRE, Henri, *Le droit à la ville*, Paris : Anthropos, (1968), 2009.

MACE, Eric, *Les imaginaires médiatiques, une sociologie postcritique des médias*, Paris : Ed. Amsterdam, 2006.

MATTHEY, Laurent, « Urbanisme fictionnel : l'action urbaine à l'heure de la société du spectacle », *Métropolitiques*, 28 octobre 2011 Disponible en ligne URL : <http://metropolitiques.eu/Urbanisme-fictionnel-l-action.html>

MITCHELL, W.J.T. et al., *Landscape and Power*, (2eme ed.), Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2002.

MORIN, Edgard, *L'esprit du temps*, t. 1, *Névrose*, Paris : Grasset, 1962.

WIRTH, Jean, « Performativité de l'image ? », dans BARTHOLEYNS Gil, GOLSENNEMITCHELL, W.J.T. « Interdisciplinarity and Visual Culture », *Art Bulletin*, vol 77, n° 4, décembre 1995, pp. 540-544.

NEGRI, Toni et HARTDT, Mickael, *Multitude, guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, (trad. fr.), Paris : La Découverte, 2004.

PHELINE, Christian, « L'image accusatrice », Paris : Les Cahiers de la photographie, n° 17, 1985.

PREVOST, Maryvonne et LECLERCQ, Christophe, « De la prolifération des études au projet sans auteur, Essai sur les projets urbains dunkerquois et sur la ville visible et invisible », Géocarrefour, 85/4, 2010, pp. 283-292.

SECCHI, Bernado, *Il Racconto urbanistico*. Turin : Einaudi, 1984.

TOZZI, Pascal, « Ville durable et marqueurs d'un « néo-hygiénisme » ? Analyse des discours de projets d'écoquartiers français », Norois, 2013, pp. 97-113.

Notes :

1. J'emprunte ici à Eric Macé (2006) le terme de sphère publique, qui permet de distinguer l'espace public symbolique de l'espace public physique.
 2. Site Internet Bordeaux 2030 URL : www.bordeaux2030.fr
 3. Voir notamment le site du ministère de l'Écologie, du Développement Durable et de l'Énergie sur la Ville Durable. URL : <http://www.developpement-durable.gouv.fr/Plan-Ville-Durable.html>
 4. Site de l'écoquartier Ginko URL : <http://www.ecoquartier-ginko.fr/>
 5. Voir le site de l'auteur <http://albanlecuyer.weebly.com>.
 6. Sur le récit exact, voir R. Bertho, 2014, « Petite histoire d'un lapsus iconographique », *Territoire des images* [En ligne] URL : <http://culturevisuelle.org/territoire/733> Consulté le 16 octobre 2014.
 7. Le site internet *Inside Out* URL : <http://www.insideoutproject.net>
 8. Chiffres relevés sur le site *Inside Out* le 28 juillet 2013.
 9. Les impressions sont initialement gratuites grâce au financement du *Ted Prize*. Depuis janvier 2012, il s'agit d'une incitation non obligatoire à une participation financière.
 10. À l'initiative de Slim Zeghal et Marco Berrebi, six photographes tunisiens? Sophia Baraket, Rania Dourai, Wissal Dargueche, Aziz Tnani, Hichem Driss et Hela Ammar ? ont donc parcouru le pays pour photographier 100 personnes représentant la diversité de la population avant d'afficher ces portraits dans les rues tunisiennes.
 11. *Artocratie en Tunisie*, Paris, Alternatives / Tunis, Cérès, 2011.
 12. *Inside out* d'Alastair Siddons, 2013, 73 min.
 13. *Inside out*, 46?.
 14. *Inside out*, 55?.
 15. A l'abri de rien réalisé par Samuel Bollendorf et Medhi Ahoudig, 2011. URL : <http://www.a-l-abri-de-rien.com/>
-

Pour citer ce document:

Rapha le BERTHO , Â« L'homme dans la ville. Réflexions sur la performativité des visuels urbains Â»,
Cultures-KairÃ³s [En ligne], Les numéros, Justice, droits, performativité, Mis à jour le 18/11/2014

URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=980>

Cet article est mis à disposition sous sous [contrat Creative Commons](#)