

Urbanités

#9 – Septembre 2017 – Sur les murs de la ville

La folie des images... et leur(s) raison(s) d'être ? Compte-rendu du colloque
« Que font les images dans l'espace public ? »

Pauline Guinard



Couverture : Affiche du colloque « Que font les images dans l'espace public ? » (2017)

Ce texte vise à rendre compte du colloque « Que font les images dans l'espace public ? » qui s'est déroulé à Genève du 18 au 20 janvier 2017 à l'initiative d'un certain nombre de doctorants de la faculté des sciences de l'Université de Genève et plus particulièrement du département de géographie et environnement. Ayant assisté à l'ensemble du colloque en tant que membre du comité scientifique, je ne prétends pas pour autant restituer de manière exhaustive l'intégralité des nombreuses présentations¹ et des riches échanges qui s'y sont produits. Je n'en proposerai qu'une lecture personnelle, nécessairement partielle et partielle, mais qui – je l'espère – vous donnera envie d'approfondir cette question du rôle et de l'efficacité des images dans les espaces publics².

¹ Voir programme : https://www.unige.ch/sciences-societe/geo/conference-images/files/1914/8489/9522/A5-ColloqueImages_EspacePublic_18-200117_sb_20170119.pdf

² Faisant suite à ce colloque, un double numéro spécial est en préparation pour la revue *Articulo*.

Images et discours d'images

Cette tentative de synthèse est en outre particulièrement ardue, et ce pour au moins deux raisons qui tiennent au thème du colloque et aux choix de ses organisateurs. Ces choix ont fait la fertilité et l'originalité de l'événement, tout en en constituant aussi par moments ses limites.

Tout d'abord, en s'inscrivant au croisement des études visuelles et des études urbaines, ce colloque a adopté une approche résolument pluridisciplinaire. Bien qu'accueilli par le département de géographie et environnement de l'Université de Genève, les participants étaient géographes, mais aussi philosophes, historiens de l'art, sociologues ou bien encore artistes. À cet égard, ce colloque a été une occasion – au-delà des injonctions institutionnelles quelque peu normatives au pluri-, à l'inter- ou au transdisciplinaire – de réunir dans un même lieu des chercheurs en sciences humaines et sociales ainsi que des artistes partageant un intérêt commun pour les images. Si cela a permis d'initier des conversations fructueuses, des temps de discussion plus longs auraient sans doute été nécessaires pour tirer au mieux profit de ce type de rencontres (encore trop rares), pour pouvoir jeter des ponts entre les différentes approches et ainsi permettre l'épanouissement d'un véritable dialogue entre les participants, ce qui suppose – en dépit du partage d'un langage qui paraît, au premier abord, commun (Lordon, 2013) – d'indispensables efforts de traduction.

Ensuite, dans une perspective d'ouverture, les organisateurs du colloque ont opté pour une définition large du terme d'image³, incluant aussi bien les images fixes qu'en mouvement, publicitaires qu'artistiques, matérielles que mentales, etc. Ces différents types d'images ont été présentés lors du colloque sous forme de diaporamas ou de vidéos. Une telle diversité a permis des croisements étonnants, notamment lors de la session 10 dans laquelle a été abordée la place des figures en ville à travers les représentations picturales et sculpturales occidentales de la justice, les *kyara* – sorte de mascottes japonaises – et les visages peints sur les murs des villes de Caen et de Lausanne. Si ce foisonnement a pu être fécond, il a aussi donné parfois le sentiment de ne plus savoir exactement ce qui faisait ou non image. Par exemple, est-ce que toutes les œuvres d'art, indépendamment de ce qu'elles représentent, peuvent être appréhendées comme des images, c'est-à-dire – dans une acception large telle qu'elle est donnée par le *Trésor de la langue française* – comme des « représentations perceptibles d'un être ou d'une chose » ? Cette diversité et cette plasticité des usages du terme d'image sont d'ailleurs en elles-mêmes intéressantes en ce qu'elles sont révélatrices, dans et au-delà de ce colloque, du caractère protéiforme des images et de la place prépondérante que ces dernières occupent dans les sociétés contemporaines. Comment dès lors donner sens à cette multiplication d'images et de discours sur les images ?

Cette interrogation rejoint celle soulevée lors du colloque par William John Thomas Mitchell – un des fondateurs des études visuelles aux États-Unis (Mitchell, 2006) – qui, dans sa conférence intitulée "*Method, Madness, Montage*" (« Méthode, Folie, Montage »), se demandait de quelle façon saisir et comprendre l'« iconomanie » contemporaine, cette tendance, pour ne pas dire à cette folie, qui consiste à produire et à consommer sans cesse plus d'images. Existerait-il une logique cachée derrière cette profusion à première vue insensée d'images ? Quelle pourrait être alors la ou les raisons d'être de cette prolifération d'images ? De la même manière que William John Thomas Mitchell ambitionnait de chercher le ou les liens invisibles reliant entre elles ces images toujours plus nombreuses, je me propose – modestement – de tirer quelques fils correspondant à des thèmes qui m'ont semblé particulièrement prégnants et structurants lors de ce colloque.

Site et situation des images

Si, du fait même de l'intitulé du colloque, toutes les images évoquées se trouvaient d'une façon ou d'une autre dans des espaces publics, nombreux ont été les intervenants qui ont insisté sur l'importance de la localisation des images dans ces espaces en considérant à la fois leur site et leur situation, c'est-à-dire

³ Voir l'appel à communications : https://www.unige.ch/sciences-societe/geo/conference-images/files/7614/8170/3211/CallForPapers_Staszak.pdf.

leur emplacement absolu et relatif. Le contexte spatial dans lequel s'inscrivent les images est essentiel pour saisir non seulement leur degré de visibilité mais aussi leur capacité à entrer en résonance avec le lieu dans lequel elles se trouvent, à prendre ou à perdre leur sens par rapport à lui. Ainsi, dans le cas de l'Argentine, Dorothee Chouitem et Michèle Guillemont ont montré en quoi la victoire du Président Macri en 2015, à la suite de Cristina Fernández de Kirchner, a conduit à un déplacement voire à un retrait des images de la période précédente et notamment de celles installées dans la maison du gouvernement. Or, ce processus n'est pas à comprendre comme un simple désir de modernisation ou de changement du nouveau président mais correspond à une véritable volonté d'invisibiliser ces images associées à la période Kirchner et de les renvoyer ainsi symboliquement dans le passé. Cet exemple souligne donc l'importance d'analyser les images *in situ*, en considérant l'environnement (spatial, social, politique...) dans lequel elles se déploient, de façon à appréhender leur propension à faire sens *dans* et, peut-être plus encore, *avec* un lieu (Volvey, 2007). Dans cette perspective, le titre du colloque peut alors être reformulé de façon à envisager ce que font les images *dans* mais aussi *avec* l'espace public ou plus précisément avec *les* espaces publics.

Une grande variété d'espaces publics a en effet été abordée par les intervenants. Ont ainsi été étudiés des rues, des places, des parcs, des gares, des musées, des murs, des vitrines, des écrans, etc. Cela nous renvoie à la pluralité des espaces publics qui peuvent effectivement être publics sur plusieurs plans : juridique en ce qu'ils relèvent de la propriété publique, social en ce qu'ils sont en droit accessibles à tous et politique en ce qu'ils constituent des espaces potentiels d'épanouissement du débat public (Guinard, 2014). La prise en compte des images dans les espaces publics est alors d'autant plus intéressante que leur présence dans ces espaces, la possibilité même qu'elles s'y trouvent et s'y déploient, peut constituer un indice du caractère plus ou moins public des espaces considérés voire, plus largement, être un révélateur de ce que Don Mitchell et Lynn Staeheli appellent le « régime de publicité » des espaces (2007), c'est-à-dire non seulement leur degré de publicité (au sens de *publicness*) mais aussi leur façon d'être et de devenir publics en fonction des normes qui les régissent. La question des relations ambiguës des pouvoirs publics à l'art de rue abordée par plusieurs intervenants, dont Damien Darcis qui mettait en regard les œuvres de Banksi et celles d'anonymes dans le cas de la « Jungle » de Calais, est intéressante à cet égard. Elle permet de faire apparaître les normes implicites qui régissent le fonctionnement des espaces publics et qui favorisent, dans certains cas (ceux des artistes de rue renommés comme Banksi), l'épanouissement et la valorisation de cette forme d'art ou entraînent, dans d'autres (ceux des anonymes), son effacement. Outre l'enjeu de la publicité des images et des espaces dans lesquels elles se déploient, c'est donc aussi le problème de l'inscription de ces dernières dans la durée qui est posée.

Vie et mort des images

La capacité des images à s'inscrire dans le temps plus ou moins long des espaces publics peut être envisagée de différentes manières selon que l'on considère la temporalité des images elles-mêmes ou celles des espaces dans lesquels elles se trouvent.

Toutes les images ne sont effectivement pas conçues pour avoir la même durée de vie. De la statue en bronze aux affiches publicitaires en passant par le *street art*, la longévité des images varie, et ce d'autant plus que même des images prévues pour s'inscrire dans le temps long des villes peuvent être effacées, détruites ou tout simplement ignorées. La force des images éphémères tient d'ailleurs peut-être à leur absence de prétention à agir au-delà du temps dans lequel elles se déploient, ainsi qu'à leur aptitude à donner un sens nouveau, une seconde vie à des images tombées dans l'oubli. Ceci est particulièrement flagrant dans le cas des détournements. Jens Peter Munk a ainsi mis en évidence la manière dont des groupes d'activistes défendant la cause homosexuelle avaient modifié la perception et le sens des statues antiques des parcs de Copenhague, représentant pour la plupart de jeunes éphèbes nus, en couvrant leurs lèvres ou leur pénis de peinture rose. L'ajout de la couleur rose a, dans ce cas, contribué à donner une visibilité et une signification nouvelles à des œuvres qui avaient tendance à se fondre dans le décor urbain, à appartenir plus au passé qu'au présent de la ville. Ce type de détournement permet donc de redonner une actualité à des images qui durent certes dans le temps du fait de leur matérialité mais pas nécessairement du fait de leur signification. La propension de ces actions à redonner sens au présent à des images héritées est d'autant plus important dans des situations où ces images doivent faire face à des changements de contexte plus ou moins brusques.

Le sens des images par rapport à des transformations politiques, sociales ou économiques, qui affectent les espaces dans lesquels ces images sont produites ou reçues, peut en effet être problématique. Le risque est qu'apparaisse une « dissonance » (Tunbridge et Ashworth, 1996), une discordance entre les images et le nouveau contexte, telle que la signification de celles-ci s'en trouve altérée. Ceci est en quelque sorte ce qui se passe dans le cas de l'Argentine post-Kirchner précédemment évoqué, mais aussi dans celui du Sud-Liban post-conflit traité par Zara Fournier ou dans celui de l'Afrique du Sud post-apartheid envisagé par Brenda Schmahmann. Pour reprendre ce dernier cas, on peut se demander comment envisager la place et le sens d'œuvres qui sont héritées des périodes de la colonisation ou de l'apartheid et qui visaient à incarner et imposer symboliquement le pouvoir blanc sur l'ensemble des populations et des territoires de l'Afrique du Sud, dans un contexte post-apartheid qui se veut non-racial et démocratique. Si, pendant un temps, la réinvention de ces images du passé renvoyant à la domination des hommes blancs a semblé possible par le biais de détournements ou de performances (Minty, 2006 ; Marschall, 2010 ; Guinard, 2012), la période contemporaine – à la suite du mouvement #RhodesMustFall⁴ – est marquée par une logique de destruction de ces images et de remplacement par d'autres, qui sont pensées comme étant plus en adéquation avec l'Afrique du Sud contemporaine. Ce cas souligne ainsi à la fois les potentialités et les limites d'une réinvention continue des images au cours du temps.

Dès lors, on peut s'interroger sur la faculté des images à travailler la temporalité des espaces eux-mêmes. En comparant trois interventions artistiques ayant eu lieu à Vienne entre 1997 et 2015 autour du thème du rôle des Autrichiens dans le génocide juif pendant la Seconde Guerre mondiale, Tanja Schult a mis en exergue les différentes capacités de ces interventions à faire surgir le refoulé des espaces et à susciter des images interpellant les passants. Dans ce genre d'actions, ce qui est à l'œuvre, c'est donc aussi bien un travail sur le temps et la mémoire des espaces, qu'une tentative de produire par l'image un effet sur ses récepteurs, qui peut être de l'ordre de la prise de conscience, du retour réflexif, de l'engagement, etc., mais qui vise toujours à modifier le réel. Et c'est sans doute en cela que tient, pour reprendre une expression de Patrick Boucheron (2013), « la force politique des images ».

La force politique des images

A travers le thème de la performativité des images qui se trouve au centre de ce colloque, c'est en effet la dimension politique des images qui est abordée, que celle-ci soit envisagée au masculin, dans une acception large qui désigne la manière dont une société envisage la vie en commun, ou au féminin, dans un sens plus restrictif qui renvoie à la façon de gouverner. Et de fait, de nombreuses communications ont envisagé le caractère politique des images que ce soit en tant qu'instrument au service de l'imposition d'un pouvoir ou de résistance à une force dominante.

Utilisée par des acteurs dominants, les images peuvent constituer un outil de propagande, un vecteur d'imposition d'une certaine idéologie sur un espace et une société. Cela est particulièrement évident dans le cas des régimes autoritaires telle que la République populaire de Chine étudiée par Léo Kloeckner. Dans le cas de Pékin et plus particulièrement du parc Beihai, les images produites sont mises au service d'un discours politique qui vise à la fois à contrôler les publics de cet espace et à mettre en scène le pouvoir lui-même comme pour réaffirmer sa propre existence. Mais cette instrumentalisation politique des images à des fins idéologiques ne saurait être qu'une prérogative des États forts. De manière peut-être encore plus insidieuse, Vivien Philizot a ainsi montré à quel point le Colorama installé par la compagnie Kodak de 1950 à 1989 dans la gare centrale de New York a servi à projeter sur un espace de près de cent mètres carrés des images idylliques de l'unité de la famille américaine à l'heure même où celle-ci était de plus en plus remise en cause. Les images projetées semblent ici garantir le maintien de l'illusion d'un monde idéal, immuable et dans lequel les rapports de force (liés au genre, à la couleur de peau, à la classe sociale, etc.) sont effacés.

⁴#RhodesMustFall est un mouvement initié à l'Université du Cap en 2015 par des étudiants demandant le retrait de la statue de Rhodes en tant que symbole du régime colonial et de ses persistance dans l'Afrique du Sud actuelle.

En réaction à ces tentatives d'imposition d'une idéologie dominante par les images, se déploient des utilisations plus subversives de celles-ci visant à déstabiliser le pouvoir en place, à s'opposer aux logiques de domination à l'œuvre, en vue de proposer une autre représentation du monde et un autre « partage du sensible » (Rancière, 2000). Pour autant, comme montré par Damien Darcis dans le cas de Calais mentionné plus haut, le potentiel critique des images ne réside pas forcément dans celles qui s'affichent comme telles. Ainsi, si Banksy prétend dénoncer la situation des migrants, les productions artistiques qu'il propose à Calais et dans ses environs tendent le plus souvent à reconduire la figure classique des migrants comme victimes sans bouleverser l'ordre en place. Au-delà de ce cas, c'est d'ailleurs la dimension subversive de l'art de rue contemporain qui est mise en cause à l'heure où, comme évoqué par Dominique Crozat, l'esthétisation des espaces publics et leur mise en images se fait avant tout à des fins marketing, commerciales, et non plus politiques. Les images en viendraient-elles donc à perdre à la fois leur sens et leur force ?

Réception et récepteurs des images... à suivre !

Répondre à cette interrogation, supposerait de prendre en considération un aspect sans doute quelque peu minoré de ce colloque à savoir celui de la réception et des récepteurs des images. Les termes de regard, de public ou bien encore de spectateur ont certes été évoqués par les différents intervenants, mais les modalités de réception des images et les effets de cette réception n'ont été que rarement abordés alors que, si l'on suit les thèses de Jacques Rancière (2008), la puissance émancipatrice des images se joue précisément dans la faculté des individus ou des groupes à voir et à interpréter ce qu'ils voient, et ce indépendamment des intentions des producteurs d'images. Le fait que cette question pose de véritables difficultés méthodologiques, notamment pour les géographes (Guinard, 2014), explique vraisemblablement sa moindre présence dans les discussions. Elle n'en reste pas moins cruciale pour saisir la performativité des images. L'apport des réflexions non seulement transdisciplinaires mais aussi méthodologiques des études visuelles, telles qu'elles ont pu être développées par Gillian Rose (2007), pourrait se révéler à cet égard particulièrement pertinent et permettrait d'approfondir ce point qui est, à mon sens, indispensable à la compréhension des images et de leurs effets sur le réel, que ceux-ci soient émancipateurs ou oppressifs, sensés ou insensés.

PAULINE GUINARD

Pauline Guinard est maître de conférences en géographie à l'École Normale Supérieure de Paris et membre de l'UMR LAVUE – Mosaïques ainsi que de l'UMR IHMC (associée). Ses thèmes de recherches portent sur les interrelations entre les arts et les villes, notamment sud-africaines, ainsi que sur la géographie des émotions.

pauline.guinard@ens.fr

Bibliographie

Boucheron P., 2013, *Conjurer la peur. Sienna, 1338. Essai sur la force politique des images*, Paris, Le Seuil, 288 p.

Guinard P., 2012, « L'art public de l'apartheid à Johannesburg, un patrimoine? Le cas de la statue de Carl von Brandis », *Géographie et cultures*, n° 79-80, p. 95-116.

Guinard P., 2014, *Johannesburg : l'art d'inventer une ville*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 326 p.

Lordon F., 2013, *La société des affects : Pour un structuralisme des passions*, Paris, Seuil, 284 p.

Marschall S., 2010, *Landscape of Memory: Commemorative Monuments, Memorials and Public Statuary in Post-apartheid South-Africa*, Leiden, Brill Academic Publishers, 410 p.

Minty Z., 2006, « Post- apartheid public art in Cape Town: Symbolic reparations and public space. », *Urban Studies (Routledge)*, vol. 43, n° 2, p. 421-440.

Mitchell D. et Staeheli L., 2007, *The People's Property?: Power, Politics, and the Public*, New York, Routledge, 195 p.

Mitchell W. J. T., 2006, *What Do Pictures Want? - The Lives and Loves of Images*, New edition, Chicago, University of Chicago Press, 408 p.

Rancière J., 2000, *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 74 p.

Rancière J., 2008, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 145 p.

Rose G., 2007, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London, SAGE, 287 p.

Tunbridge J. et Ashworth G. J., 1996, *Dissonant heritage: the management of the past as a resource in conflict*, Chichester, New York, John Wiley and sons, 224 p.

Volvey A., 2007, « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, vol. 129-130, p. 5-27.