



Domplatz

VILLE ET IMAGE : VERS UNE CULTURE GÉNÉRIQUE

Martine Bouchier

LOUEST, ENSA de Paris-Val de Seine

La ville entretient un rapport de plus en plus ténu avec son image et le XX^e siècle a largement contribué à produire une culture visuelle polymorphe alimentée en permanence par les différents domaines se servant d'images comme vecteur d'information, de communication, de marketing. Si l'imaginaire de l'urbain renvoie aux pratiques et à l'histoire des individus, il est aussi envahi par les informations téléportées au plus profond de notre sphère privée. Omniprésents, les médias et plus encore les guerres médiatiques affectent notre espace visuel et au même titre que la ville, l'architecture ou le paysage, ils constituent un contexte qui nous informe et nous transforme. Nous connaissons la relation de dépendance des choses avec leur contexte : plus qu'un simple fond, il est souvent la matrice des objets quand il n'est pas lui-même une chose en soi, effaçant par sa présence l'existence de tout corps. Notre appréhension sensible de la ville s'effectue à partir de l'expérience de l'espace réel que l'on pratique pour de multiples raisons, mais elle est aussi fortement informée par les médias qui immiscent dans notre espace quotidien des clichés dont le cadrage prédétermine notre vision du monde. "Le medium est le message", il influence la société non seulement par la teneur de son contenu, mais par aussi la manière dont il le diffuse. Ainsi, pris entre le réel et les images de drames urbains se déroulant dans un ailleurs dont nous sommes encore hors de portée, notre imaginaire individuel trouve peu de marges pour y construire un point de vue personnel. Notre propos consistera ici à interroger les modèles influençant notre appréciation du contexte métropolitain, à identifier les schèmes de vision qui le rendent esthétique, ainsi que les acteurs, les stratégies, les dispositifs qui contribuent à les forger.

VILLE TÉLÉVISÉE

La télévision diffuse à échelle mondiale les séquences très cadrées de reportages donnant des villes dans le monde une image oscillant entre clichés

pittoresques et paysages en ruine. Vues nocturnes sur les flots de voitures qui se suivent en masse sans interruption vers une inéluctable direction générale, couché de soleil sur la Maison Blanche, point de vue plongeant sur la Seine, bateau-mouche et Tour Eiffel scintillante, TV Tower en arrière-plan du Bund, portrait du président Mao sur la porte sud de la Cité Interdite, ces photos placées en fonds d'écran derrière les journalistes contextualisent en un cliché les informations provenant de Tokyo, Washington, Paris, Shanghai ou Pékin. Fières de l'apparence de leur espace visuel, ces villes mondialisées se prêtent à un système de production d'images type adressées aux "armchair travellers" que nous sommes, voyageant sans risque dans un monde sans détail ni odeur. Mais arrive aussi quotidiennement le spectacle de villes en guerre soumises à des forces destructives dont la violence n'a d'égal que celle des grandes catastrophes naturelles, villes effondrées sous l'impact de bombes, villes renversées par un tremblement de terre, villes noyées par la rupture de digues ou submergées par un raz-de-marée. "En Cisjordanie, écrit Robin Hunzinger, ce qui frappe d'emblée, c'est la violence exercée contre la ville, la terre, le territoire. À perte de vue, ce ne sont que chantiers à ciel ouvert, collines éventrées, déforestations. Paysages en lambeaux, rendus illisibles par une violence qui semble concertée. Non la violence des bombes et de la guerre, non les destructions infligées par les incursions des chars, mais une violence active, industrielle, cadastrale. Des murs traversent les collines, des barbelés encerclent les champs".

¹ Hunzinger, R., *Urbicide*, http://www.larevue-desressources.org/article.php3?id_article=532

La permanence des phénomènes de destruction urbaine que l'on nous donne à consommer peut faire penser que le panorama du "règne de la fin" – fin de l'histoire, fin de l'art, fin des idéologies – se présente à nous sous la forme de villes martyres, de territoires occupés, de peuples survivant malgré les multiples tentatives d'effacement et l'exercice de la violence. Depuis l'événement médiatique que fut la guerre du Golfe, nous sommes conscients du rôle des systèmes d'information dans la construction de l'événement. Présente à tout moment dans n'importe quel endroit, la caméra, œil technologique du système nerveux central que sont les médias, nous a fait croire à l'objectivité du récit. Vendre de l'image, vendre la guerre, ses instruments de morts et de destruction. Les villes et les territoires ainsi cadrés sont rentables, économiquement, symboliquement, politiquement. Le souvenir de la couverture médiatique de l'événement du 11 septembre 2001 avec ses séquences terrifiantes d'effondrement, de matériaux enchevêtrés, de trous boueux, de rues envahies de poussière constitue certainement pour beaucoup d'entre-nous le point de rupture d'une culture visuelle interactive construite sur la possibilité d'agir ou de réagir. Présenté à un public passif, force est de constater que le spectacle des

atteintes quotidiennes à l'intégrité physique de villes comme Fallujah, Grosny, Bagdad, Gaza est intercalé au milieu de spots publicitaires et d'informations courantes et traité de la même manière que les faits-divers sans devenir historique. Le laminoir de la "Société du spectacle" fait son œuvre, ne laissant aucune place ni à la réaction ni à la résistance. Il est en effet difficile de saisir ces événements si proches et si lointains de notre sphère individuelle tant ces phénomènes dépassent la raison. L'écran éloigne le spectateur de l'expérience, mais pas toujours de la conscience.

L'incapacité d'agir face à ces destructions fait venir à l'esprit que les sentiments esthétiques provoqués par les ruines, tels que la mélancolie ou le sublime, ne sont plus valides aujourd'hui. Les paysages urbains déstructurés échappent à la codification et aux fonctions habituelles des ruines car la radicalité et la soudaineté des phénomènes destructeurs contemporains ont une autre portée que le lent vieillissement et l'impassible dépérissement des ruines pittoresques. De même que le regard du peintre n'est plus un modèle pertinent pour donner ses cadres et son esthétique aux paysages urbains actuels et se voit remplacé par "l'œil cartographique" de la photographie aérienne ou par les images satellitaires envoyées par Spot Image ou Google Earth, le regard distancié de la télévision n'est pas apte à saisir les faits urbains dont les formes en devenir se placent bien au-delà des cadres esthétiques classiques. Interposé entre nous et le réel, paradoxalement, l'écran cadre le monde et fait écran. Il ne peut restituer l'intégralité du réel comme le vacarme de la destruction, le fracas des vitres, les cris ou le poids du silence. Il impose une distance faisant perdre aux événements ce qu'ils ont précisément d'événementiel à savoir, l'épreuve physique et psychique de la rupture et de l'anéantissement. Ce cadre empêche toute approche esthétique, contemplative, toute tentative de sublimation, de même que le discours poétique sur ou à partir des ruines. Mais si elles dénaturent le réel, les images ont cependant encore le pouvoir d'en conserver la trace. La phrase de Jean-Luc Godard placée en exergue du premier chapitre de son livre *Images malgré tout* par Georges Didi-Huberman redonne en effet tout leur pouvoir et tout leur sens aux images: "[...] Même rayé à mort un simple rectangle de trente-cinq millimètres sauve l'honneur de tout réel²". Les images préservent l'information au-delà des capacités de la mémoire.

² Godard, J-L., *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998, I, p. 86, cité par Georges Didi-Huberman, in *Images malgré tout*, Paris, Les Editions de Minuit, 2003, p. 9.

VILLE ESTHÉTISÉE

Les modèles pertinents pour qualifier esthétiquement l'espace urbain aujourd'hui doivent intégrer les pratiques urbaines car l'importance humaine est constitutive

du phénomène urbain : "La ville n'est pas faite de pierres mais d'hommes ; ce sont les hommes qui attribuent une valeur aux pierres, et tous les hommes, pas

3 Cité par Giulio Carlo Argan, *Histoire de l'art et de la ville*, Paris, Les Editions de la Passion, 1995, p. 177.

seulement les archéologues ou les lettrés"³. Reprise par G. Carlo Argan, cette phrase de Marsile Ficin

remet au cœur du débat le rôle des acteurs et surtout "l'attribution" de la valeur des choses par les hommes, quels qu'ils soient et non seulement par les experts. À cet égard, les pratiques artistiques me paraissent tout à fait pertinentes pour donner du contexte métropolitain et de ses paysages des représentations tenant compte à la fois de sa complexité quantitative et de ses qualités intrinsèques "non culturalisées" par un regard forgé selon le modèle esthétique fortement

4 "L'imagibilité : c'est cette forme, cette couleur ou cette disposition qui facilitent la création d'images mentales de l'environnement vivement identifiées", Kevin Lynch, *L'image de la cité* (1960), traduit par M.- F. et J.-L. Venard, collection Aspects de l'urbanisme, Paris, Dunod, 1969, p. 11.

valorisé des centres historiques. L'imagibilité⁴ de la ville au sens où l'emploie K. Lynch dans son célèbre ouvrage *L'image de la cité*, c'est-à-dire sa capacité à provoquer une forte image chez n'importe

quel observateur, se dégage des représentations individuelles de ceux qui la traversent. Cette expérience individuelle de la ville est très largement mise en œuvre par des artistes enregistrant leurs gestes, des actions simples, des sensations éprouvées au moment même où s'effectue l'expérience de l'espace. Leur relation hautement culturelle à l'espace urbain a fait de la ville un produit esthétique qualifié par de splendides métaphores telles que "Naked City" (J. Dassin – G. Debord), "New Babylone" (Constant), "Walking City", "Ville-archipel" (Stalker) ou "Post Bubble City" (Atelier Bow Wow & Y. Tsukamoto). Paris, Amsterdam, Milan, Tokyo, Mexico ou Londres sont "artialisées" ou esthétisées par des artistes sortis depuis plus d'un siècle dans l'espace urbain. Selon les artistes qui se sont succédés tout au long du XIX^e et XX^e siècle jusqu'après la seconde guerre mondiale, la ville a été une source inépuisable d'inspiration et d'images. Intensément vécue de jour comme de nuit, de Balzac à Benjamin, elle fut une

5 José-Luis Diaz, "Paris ville spectacle", in *Paris cartographies littéraires*, Paris, Le Manuscrit, 2007, p. 63.

immense vitrine mettant la marchandise en spectacle⁵. D'André Breton à Guy Debord, elle fut le territoire

idéal pour des marches sans fin, le terrain des rencontres, celui de la créativité permanente, du hasard, de l'action politique. La valeur esthétique du déplacement ainsi que la valeur plastique de formes en transformation dont l'intérêt a été décrit par Elie Faure dès 1922 (Faure, E. 1920) poussa aussi Robert Smithson, Stalker où Francis Alys à explorer la réalité extra territoriale de la ville en se déplaçant des centres vers les périphéries "innommables et irreprésentables". Grâce au déplacement, au décentrement du regard, l'attention se porta – au-delà des clichés, des chromos, des tableaux – sur le fond commun de l'espace métropolitain, sur sa structure trouée, son apparence irrégulière, sa forme visuelle informe ainsi que sur ce que les cadres laissent en général hors champ :

les intervalles, les interstices, les vides, les franges, les frontières avec leurs objets impropres, banals, non-monumentaux, leurs espaces indifférenciés “sans passé ni futur”. La saisie subjective d’une géographie urbaine mouvante s’est substituée à la figuration optique au sens euclidien du terme. La marche, le déplacement, la performance de l’espace sont les vecteurs essentiels pour la modélisation de nouvelles images urbaines⁶.

⁶ Voir à ce sujet, Thierry Davila, *Marcher, créer, déplacements, flâneries, dérives dans l’art de la fin du XX^e siècle*, Ed. Du regard, 2002.

VILLE EXPOSÉE

La plasticité du mouvement a été intégrée à des projets curatoriaux de grande envergure, prenant l’espace urbain comme scène et la construction d’une image “artistique” et culturelle de la ville comme objectif. Depuis 1981, sous l’impulsion croisée de l’application de la politique culturelle de Jack Lang et de la décentralisation sont organisés en France des événements remarquables du point de vue de l’importance des dispositifs nécessaires à leur déroulement, ainsi que de l’engouement du public qui, pendant une nuit, un week-end ou plusieurs jours, investit “en toute liberté” l’espace public. Les formes mêmes de dissémination des œuvres dans l’espace imposent un comportement déterminé aux spectateurs qui, rassemblés en foule, sont conviés à une fête populaire célébrant l’intégration de l’art contemporain parmi les biens culturels et patrimoniaux présents dans l’espace urbain. Seul le déplacement permet de voir le dispositif art/ville qui se dévoile à travers des parcours tenant plus du jeu de piste comme à Münster en Westphalie⁷, ou de la marche silencieuse (Nuits Blanches), que de la dérive urbaine ou de la flânerie. En raison du passage quasiment généralisé de la sculpture – présentée sous forme de pièce unique et autonome –, à l’installation intégrant par essence le site dans un dispositif fragmentaire, la découverte de certaines œuvres nécessite aujourd’hui du spectateur à la fois stratégie, acuité visuelle et persévérance.

⁷ Fondée en 1977, la décennale “Skulptur Projekte Münster” est la seule manifestation en Europe essentiellement centrée sur l’exposition de sculptures dans l’espace public. Initialement installée dans le centre ville (1977), la manifestation accompagnait, en lui donnant une visibilité “esthétique”, le projet de requalification et de développement du centre ville. Disséminé sur l’ensemble du territoire communal, le projet participe aujourd’hui à l’articulation du centre ville avec sa périphérie.

Le succès des Nuits Blanches (500 000 visiteurs en 2002, 1,5 à 2 millions en 2007) – concept initié en 2002 par Jean Blaise alors attaché à la culture de la Mairie de Paris –, a généré la prolifération du modèle d’abord dans les grandes villes françaises puis en Europe, de Rome à Madrid, de Bruxelles à Riga ou Lisbonne et l’on compte aujourd’hui quatorze villes participant au réseau culturel mondialisé des Nuits Blanches⁸. Ainsi, Tel Aviv, Gaza, Istanbul, Rio de Janeiro, Tokyo, New York et Toronto intègrent une charte commune diversement interprétée notamment pour ce qui concerne la gratuité de la manifestation. Ouvertes à tous,

⁸ Voir à ce propos le “Dossier Documentaire” accompagnant le Cycle “Art [Espace] Public”, La Sorbonne, janvier-mars 2008.

focalisées sur la création contemporaine, les Nuits Blanches mettent en scène l'espace public et profitent de cette occasion pour organiser des services adaptés aux programmes d'actions (signalétique, sécurité, "mobilité douce", transports en commun, navettes fluviales etc...). Affichant la variété sur la base de l'unité d'un tracé rectiligne, le parcours des Nuits Blanches 2007 s'est superposé à celui de la dernière ligne de métro construite à Paris, la ligne 14. Il organisait la perception et la réception de l'événement comme un tout donnant une image idéale de la ville marquée par la valorisation de deux pôles de développement avec, au point de départ du parcours, le quartier des Batignolles (site potentiel des jeux olympiques 2012), au point d'arrivée le pôle de développement Seine rive gauche et la dalle des Olympiades. Dédiée à Ingrid Betancourt, la "Nuit Blanche" 2007 exploita à Paris et à Madrid à des fins non-culturelles, la visibilité de l'événement qui devint une plateforme médiatique à portée politique et humanitaire.

De tels événements urbains construisent l'image de la ville en utilisant la puissance iconique de l'art contemporain pour donner à une masse de spectateurs l'impression d'une harmonieuse cohabitation entre patrimoine commun, projets artistiques innovants et maîtrise de la gestion urbaine. Fortement symbolique, la liberté de mouvement accordée à la masse qui, chose exceptionnelle, est invitée à descendre dans la rue, à envahir les places et les monuments, à se déplacer en groupes ou en bandes, est le résultat de la mise en œuvre de principes de médiation culturelle "soft" proposant sans l'imposer, une forme de relation entre le public et l'événement dont ils sont les consommateurs-acteurs. Les publics – touristes, familles, ou groupes d'adolescents – vivent, expérimentent et célèbrent la démocratisation éphémère de la culture. Contraignant le parcours physique et le point de vue, le tracé prédétermine le discours sur les choses. C'est précisément par l'organisation d'événements se déroulant le long de parcours reliant des faits urbains forts donnés à voir par le prisme de l'art contemporain, que se définit une "identité visuelle officielle" de l'urbain.

Si l'ampleur et la diversité des phénomènes de métropolisation appellent d'autres modèles que celui du pittoresque, celui-ci reste cependant ancré dans les pratiques curatoriales actuelles, et l'observation du schéma structurel de fonctionnement de cette notion éclaire certains mécanismes à l'œuvre aujourd'hui dans le processus d'esthétisation de la ville lorsqu'opèrent les fêtes urbaines de plus en plus nombreuses partout en Europe. L'esthétique pittoresque avec sa cohorte de règles, de contraintes et d'exclusions ressurgit en effet dès lors que sont sélectionnés et mis sous les projecteurs tel artiste, tel lieu, tel quartier, telle friche ou tel entrepôt. Un premier niveau définit le pittoresque comme ce qui est "digne d'être peint" ou du moins digne d'être cadré en une image, ce qui peut être traduit et codifié.



“Digne de” renvoie à un dispositif moral et culturel fait d’exclusion et d’inclusion posant des frontières, dressant des digues pour protéger un système normatif, ses catégories définies, ses objets, ses acteurs, ses

instances de légitimation. “Digne de” implique en effet l’idée que seule une certaine “valeur” sera légitimée par un regard expert capable de discriminer ce qui mérite ou pas d’entrer dans le monde de la culture. Magistralement incarnée par le dispositif du cadre pictural ou photographique, cette frontière délimite et fait apparaître les singularités, les objets et les sites remarquables et autorise que l’on porte un regard esthétique sur les curiosités, l’exotisme et l’étrangeté des situations. Ce regard instaure la coupure et construit la frontière comme un passage filtré entre le réel et sa représentation, la vie et l’art, l’homme de la rue l’homme de l’art (Bouchier, 2005, p. 367).

De même que la peinture a modelé le regard, la mise en scène des événements urbains dessine l’image médiatique idéale de la ville comme celle d’un espace continu jalonné de proche en proche par les lieux “à visiter” porteurs des valeurs historiques réactivées pour l’occasion par le travail des artistes. Nous assistons au retour “appliqué” d’une image fortement visuelle “une apparence dont on doit se

“Spectatorship 2”, public assis dans l’installation design *Train de Nuit Lounge* de Radi Designers, dépôt ferroviaire, Site Cardinet, Nuit Blanche 2007.
(Crédits photo : Marc Damage)

souvenir et se délecter..."(Lynch 1969, p. 12). Mais contrairement à l'image du labyrinthe dont parle K. Lynch à propos de la ville américaine dont la lisibilité est donnée par l'identification de faits urbains forts, de repères visuels, de parcours, la ville, toujours en devenir, est, ici réduite à quelques tracés, voire simplement à une ligne. Ce dispositif contredit l'hypothèse de "l'artacité" de la ville, concept défini par G. Carlo Argan soulignant que "La ville n'est pas une *Gestalt* mais une *Gestaltung*" (Argan, 1995, p. 61). Il entend par là qu'en raison du caractère constructif de la ville, de son processus constant de formation, son incessant développement, l'image urbaine ne peut ni se soumettre ni être réduite aux cadres d'une forme fixe et prédéfinie.

S'il est vrai que les activités culturelles aident à revitaliser les centres historiques et qu'en apportant de la contemporanéité l'art actuel augmente temporairement la ville de valeurs esthétiques, force est de constater qu'*in situ*, les événements sont produits à partir d'un catalogue de signes, de formes, de matériaux qui transforment la ville en artéfact à consommer. Le nouvel imaginaire de l'urbain qui se crée lors de ces fêtes populaires est construit et géré. Le mode de production de l'événement est dominé par le modèle du dispositif au sens donné par Giorgio Agamben dans son commentaire du texte de M. Foucault, à savoir "tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants"⁹. Chaque paramètre est informé et influencé par les autres, l'institution prescrit un certain nombre de

⁹ Michel FOUCAULT, *Dits et écrits*, volume III, p. 299, cité par Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Rivages, 2007, p. 10.

règles contraignant l'action de l'artiste. Les partenaires et le public étant chacun un rouage du projet idéologique et institutionnel articulant ville, art et publics dans un dispositif spectral. Ces événements instrumentalisent l'art et rendent éclatante la fin de son autonomie. La difficulté à faire image pour l'œuvre n'est sans doute pas étrangère à la transformation de l'œuvre d'art en spectacle. Seul un spectacle peut concurrencer l'échelle et la force de l'image urbaine car comme l'écrit encore Lynch, "à chaque instant il y a plus que l'œil ne peut voir, plus que l'oreille ne peut entendre [...]" (Lynch, 1969, p. 1). La ville dévore les objets afin de devenir elle-même l'objet du regard esthétique.

INDUSTRIE CULTURELLE ET CULTURE GÉNÉRIQUE

Il est difficile de séparer aujourd'hui l'esthétisation temporaire de la ville d'un double processus affectant l'espace urbain: l'industrialisation et la marchandisation. Les événements culturels urbains mobilisant un public de masse relèvent en effet d'un processus d'industrialisation culturelle des arts visuels qui se



combine lui-même au processus de marchandisation de l'espace urbain. Au-delà du phénomène événementiel, les mécanismes d'expansion du domaine de

“Spectatorship 1”, kiosque de location de vélos pour la visite des sites, *Skulptur Projekte Münster*, juillet, 2007
(Crédit photo : Martine Bouchier)

l'art à des territoires situés en dehors des dispositifs culturels institutionnels (musées, galeries) ont contribué à l'esthétisation de l'espace dans lequel les arts se sont déployés. Les relations art/ville, art/vie quotidienne, art/société relèvent d'une réciprocité des transferts entre domaines qui interagissent par contacts, emprunts, échanges. Si les arts laissent des “traces esthétiques” sur les territoires investis, il semble évident qu'ils se chargent en contrepartie de valeurs d'usage en s'adaptant aux fonctions urbaines, à son système administratif, à son système de valorisation. La ville est un produit marchand, et il est dans la logique des choses d'adapter les techniques du marketing, notamment la communication publicitaire à la commercialisation de ce produit. Intégré à l'espace public, l'art se soumet de fait au marketing urbain, c'est-à-dire à un complément ou à un substitut de la planification urbaine. Après s'être saisi de l'espace urbain, le marketing s'étend aujourd'hui aux manifestations se déroulant dans l'espace public et particulièrement celles dont la puissance visuelle et la photogénie mettent la ville en valeur. De leur côté, les publicitaires cherchant à exploiter les registres du spectacle,

de l'émotion, de la provocation et trouvent dans l'art contemporain une diversité de réponses à leur entreprise.

L'industrie culturelle, domaine critiqué par les philosophes de l'école de Frankfurt Max Horkheimer et Theodor Adorno en 1944, concerne *a priori* uniquement les domaines du livre, du disque, du film, de l'audiovisuel, mais il s'étend aujourd'hui au domaine des arts plastiques. Les Nuits Blanches, les grandes expositions internationales ou les biennales sont des exemples manifestes de cette expansion. Que l'on soit à Venise, Sao Paolo, Miami, Shanghai, Busan, les arts sont instrumentalisés dans des dispositifs complexes articulant image de la ville et marketing urbain, mise en spectacle de la masse et de l'espace public, démocratisation de l'art et pratiques festives. Une culture générique, c'est-à-dire une culture de masse marchandisée, mondialisée, reposant sur un environnement culturel artificiellement programmé, orienté vers le loisir et la consommation est repérable dans l'émergence de concepts tels que celui de *spectatorship* (spectatorat) en usage dans les discours programmatiques des manifestations. Cette notion renvoie à une catégorie d'acteurs, les spectateurs, mais une catégorie qui n'existe pas socialement car les publics sont divers et les regroupements événementiels, par définition éphémères, ne permettent pas un ancrage et une

10 Erving Goffman, "Les relations en public", t. 2, *La mise en scène de la vie quotidienne* (1959), Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

identification stables¹⁰. Elle renvoie par ailleurs à la gestion des publics, à leur instrumentalisation en tant que *cible* à l'intérieur d'un dispositif global d'éco-

nomie urbaine. L'organisation de rassemblements ponctuels le long de tracés balisés donne de la ville une image d'unité qui contredit le principe d'un espace public pluriel, socialement fragmenté, générateur d'images mentales et d'interprétations individuelles. Il est intéressant de souligner ici que la culture générique n'est pas antinomique avec l'esthétique du pittoresque, bien au contraire, elle l'intègre et l'instrumentalise. Le "pittoresque contemporain" serait précisément ce dispositif esthétique qui "pénètre profondément et de manière subreptice les consciences", produisant une culture de masse à travers une sociabilité fusionnelle: "Défini par la volonté de produire un effet visuel, le pittoresque use et abuse, jusqu'au mensonge [idéologique] et aux simulacres de toutes sortes, de toute une palette d'outils de médiations, de médiatisations, de méditations mentales [...] il est d'emblée capable de répondre aux préoccupations esthétiques de la masse car il permet d'associer volonté créatrice et critique, culture de masse et sentiment d'appartenance" (Nys, 2005 p. 22).

Les mécanismes mis en jeu dès lors que les arts se déploient dans l'espace public et se confrontent à des domaines "problématiques" comme ceux de la ville et du

territoire, re déterminent les codes de la relation œuvre – public – lieu. Ce n'est bien évidemment pas parce que l'art se trouve dans la rue qu'il devient politique, bien au contraire. La même remarque peut être faite pour le public, ce n'est pas parce qu'il se retrouve en masse dans la rue qu'il est conscient de sa puissance potentielle ou de sa soumission à un système qui le guide. Partout en Europe, des dispositifs culturels s'adaptent au principe de la réception populaire d'une foule en mouvement. "La masse a besoin d'une direction, écrit Canetti dans *Masse et puissance*, elle est en mouvement et se meut en direction de quelque chose. La direction qui est commune à tous ses membres renforce le sentiment d'égalité, un but qui est donné en dehors de chaque individu et est identique pour tous, masque les buts privés, inégaux, qui seraient la mort de la masse" (Canetti, 1966, p. 28). L'économie réelle des lieux produits par ce système mixant les intérêts économiques d'une municipalité à la consommation de masse offre au spectateur, en qui s'actualise la culture générique, un terrain d'expérience à la fois festif, consumériste et culturel. Les trois termes font bon ménage.

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN, G., (2007)

Qu'est-ce qu'un dispositif?, Paris, Payot-Rivages.

ARGAN, G. C., (1995)

Histoire de l'art et de la ville, Paris, Les Éditions de la Passion.

BOUCHIER, M., (2005)

"Les ruines analogues, du palais de Tokyo à Robert Smithson", in *Le pittoresque aux limites du moderne*, rapport de recherche sous la direction de Ph. Nys, programme interdisciplinaire de recherches "Art, architecture et paysage", Paris, Ministère de la Culture et de la Communication.

CANETTI, E., (1966)

Masse et puissance, Paris, Gallimard.

DAVILA, Th., (2002)

Marcher, créer, déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle, Paris, Ed. Du regard.

DIDI-HUBERMAN, G., (2003)

Images malgré tout, Paris, Les Éditions de Minuit.

FAURE, E., (1920)

De la Cinéplastique, Paris, Séguier.

FOUCAULT, M., (2007)

Dits et écrits, volume III, p. 299, cité par Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Rivages.

GODARD, J.-L., (1998),

Histoire(s) du cinéma, Paris, Gallimard-Gaumont.

GOFFMAN, E., (1973)

"Les relations en public", t. 2, *La mise en scène de la vie quotidienne* (1959), Paris, Les Éditions de Minuit.

LYNCH, K., (1969)

L'image de la cité (1960), traduit par M.- F. et J.-L. Venard, Collection Aspects de l'urbanisme, Paris, Dunod.

NYS, Ph., (2005)

Le pittoresque aux limites du moderne, rapport de recherche (sous la direction de), programme interdisciplinaire de recherches "Art, architecture et paysage", Paris, Ministère de la Culture et de la Communication.

