UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON-SORBONNE
UFR ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART

# LA PROJECTION A FORMAT URBAIN COMME MONUMENT

MEMOIRE DE MASTER 2
DESIGN MEDIAS TECHNOLOGIE
SPECIALITE
ARTS ET MEDIAS NUMERIQUES

SOUS LA DIRECTION DE
MME FRANCOISE PARFAIT

PRESENTE PAR AURELIE CHEVREL

ANNEE UNIVERSITAIRE 2012/2013

La mémoire est l'une des idées présente dans notre environnement sous divers aspects et au quotidien. Que ce soit sous forme d'écrit, de monument ou encore de photographie, elle utilise le passé pour mieux envisager le présent. Mais la mémoire d'un lieu ou encore d'un évènement peut se révéler à nous par le biais de la projection, et parfois à grande échelle, au format de la ville. Dès lors, ce n'est plus seulement le support de la projection qui peut être touché mais la ville dans son entier. De ce fait, la mémoire qui tend à être elle-même oubliée persiste à l'échelle urbaine. Pour qu'elle ne finisse pas dans l'oubli, elle doit être ancrée dans les esprits des spectateurs qui participent à sa projection, permettant ainsi à ces derniers de se questionner face à leur passé tout en l'affrontant, laissant également place à l'imagination.

Mots clés :
monument ; espace public ; projection ; CENTQUATRE.

# *Remerciements*

Je tiens en premier lieu à remercier Françoise Parfait pour ses précieux conseils et encouragements tout au long de la construction de ce mémoire.

Je remercie également Hugo pour ses apports pratiques et techniques, Elodie pour ses suggestions et son soutien, ainsi que famille et amis qui ont été présents durant la réalisation de ce travail.

# SOMMAIRE


INTRODUCTION ..... p. 9

LE SOUVENIR ET SES TRACES ..... p. 13

Monument invisible ..... p. 14
L'empreinte et la trace ..... p. 23
La confrontation entre la mémoire du passé et le présent .... p. 38

PROJETER LA MEMOIRE ..... p. 51

La projection monumentale et l'espace public ..... p. 52
La projection comme monument ..... p. 59

PROJET DE CREATION ..... p. 75

Historique du 104 rue d'Aubervilliers, Paris ..... p. 76
*Réminiscences du 104* ..... p. 82
Mise en place du projet ..... p. 86

CONCLUSION ..... p. 99

ANNEXE ..... p. 102

Entretien avec Hugo Drouin ..... p. 102
Mise en place et calculs techniques ..... p. 105

INDEX ..... p. 111

Noms ..... p. 111
Images ..... p. 112

BIBLIOGRAPHIE ..... p. 116

# INTRODUCTION

Au sens le plus ancien, le monument est considéré comme une œuvre créée et édifiée par l'homme avec pour objectif de conserver le souvenir d'un évènement ou d'une action passée, de manière à le perpétuer aux générations futures. Le passé intervient dès lors comme l'un des outils utilisé pour mieux envisager le présent.

Nous ne pouvons parler de monument sans parler de mémoire. Avant tout, la mémoire se vit au présent et ne s'associe pas seulement aux souvenirs qui en font partie, nous pouvons plutôt la caractériser comme l'association des souvenirs et des oublis. En effet, le savoir collectif et public, ainsi que la relation personnelle que nous pouvons entretenir avec notre vécu et notre présent permettent l'articulation de la mémoire et de l'oubli. De nos jours, il subsiste une interrogation sur la mémoire elle-même car cette dernière est justement faite d'oubli. « Il est malsain d'avoir une obsession pour le passé, de vivre dans le passé pour les individus comme pour les sociétés. Pour vivre, il faut oublier.[1] » De cette manière, la mémoire et l'oubli sont deux termes paradoxaux qui s'associent. « La mémoire collective est sans doute d'avantage la somme des oublis que la somme des souvenirs[2] ».

Le devoir de mémoire permet surtout de faire le travail du deuil, de manière à se débarrasser des souvenirs difficiles et à se libérer des évènements traumatisants. Dans ce cas, le devoir de mémoire peut devenir un projet de société, afin que tout le monde décide de laisser le passé au passé de manière à construire non seulement un présent, mais également un futur.

La mémoire permet aussi d'affirmer son identité, de sentir que nous appartenons à une communauté. Car en effet, sans identité

1 Propos de Gilles Manceron *in* COQ Christian, *Travail de mémoire : 1914-1998 : une nécessité dans un siècle de violence*, Paris : Autrement, 1999, p.40.

2 CANDAU Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris : Presses universitaire de France, 1996, p.7.

il ne peut y avoir de mémoire et vice versa. La mémoire est une construction qui se fait par sélection qui peut être déformée par l'oubli ou encore transformée. Mais sans mémoire nous sommes amnésiques car « il n'y a pas de conscience sans mémoire, pas de continuation d'état sans l'addition, au sentiment présent, du souvenir des moments passés.[3] » La mémoire est donc étroitement liée à l'histoire. L'homme est défini par sa mémoire individuelle qui est elle-même liée à la mémoire collective qui est constituée de faits plus ou moins parfaitement connus.
Depuis une vingtaine d'années, un grand nombre de commémorations en tout genre sont effectuées. Ces dernières peuvent avoir de nombreuses formes, mais le phénomène reste universel. Ce travail de mémoire s'est instauré révélant le culte patrimonial, le souci culturel, l'identité communautaire, etc. Le fait de commémorer peut être de nos jours considéré comme une norme collective. La fonction de la valeur de commémoration est par conséquent étroitement liée à l'édification du monument. Elle empêche de cette manière qu'un moment ne soit oublié mais plutôt qu'il soit gardé toujours présent et vivant dans la conscience des générations présentes et futures. De ce fait, la mémoire n'apparait pas comme une reconstruction du passé, mais plutôt comme l'exploration de ce qui ne nous est plus visible.
De plus, la place de l'image dans le devoir de mémoire est importante. Bien qu'elle n'ait pas plus de force que les écrits, l'image fait directement appel au ressenti ou encore à l'affect, car elle est non seulement plus accessible, mais elle est également plus illustrative. Par l'image, un choc plus immédiat peut être déclenché, permettant au spectateur de se questionner, d'être interpelé ou encore de ressentir des émotions.
La mémoire est l'une des notions qui apparait dans plusieurs œuvres artistiques. En effet, certains artistes usent de leur art, qu'il soit exposé dans des galeries ou musées, ou encore *in situ* ou dans l'espace public, afin d'exprimer la mémoire. Pour cela, ces artistes, issus de différentes disciplines, utilisent divers moyens et permettent aux spectateurs de porter un nouveau regard sur le monde.

A l'échelle de la ville, plusieurs médiums peuvent être utilisés afin d'exprimer ce renouvellement d'attention de la part des spectateurs, mais depuis peu, ce sont les nouvelles technologies qui apparaissent le plus, parmis elles, la projection. Cette dernière permet la mise en lumière de son support, nous donnant à voir

3 BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Genève : A. Skira, 1946, p. 192.





un environnement différent. Selon sa taille et le support qu'elle recouvre, elle propose de multiples « univers » et permet parfois à ses spectateurs de se projeter dans des milieux qui leur sont inconnus, méconnus et change le regard qu'ils peuvent avoir sur leur environnement.
Lorsque la projection adopte une dimension monumentale, gigantesque, l'environnement dans lequel elle est projetée se transforme. Ce n'est pas seulement une façade qui change d'apparence, mais cela peut se porter sur tout un quartier, voire une ville entière.

Par conséquent, la projection peut-elle s'égaler au monument (éphémère) au sein de la ville ?

# LE SOUVENIR ET SES TRACES

Pour qu'il y ait de la mémoire, il faut que des traces, des indices soient perceptibles afin de nous rappeler, ou encore évoquer des évènements ou des actions passées. D'après Henry Miller « La mission de l'homme sur terre est de se souvenir. » Les œuvres, créées avec des moyens surprenants par les artistes, visent à surprendre le spectateur, et à faire en sorte qu'il se questionne.

Nous pouvons dès lors nous demander quels moyens les artistes utilisent-ils dans leur art pour exprimer cette mémoire, qu'elle soit individuelle ou collective ?

LE SOUVENIR ET SES TRACES


# *Monument invisible*

Par définition, le monument est issu du latin *monumentum*, dérivé du verbe *monere* (se remémorer). Il est un « ouvrage d'architecture, de sculpture ou inscription destinés à perpétuer la mémoire d'un homme ou d'un évènement remarquable ; [Un] ouvrage d'architecture remarquable d'un point de vue esthétique ou historique.[1] » Un monument fait généralement référence à un évènement passé, aujourd'hui terminé, et dont la volonté est de conserver la mémoire. Bien qu'il soit le plus souvent associé « aux morts » et constitué de pierre (se voulant solide et éternel), le monument n'est pas à l'abri du temps, et par conséquent de la disparition. Ce paradoxe montre indéniablement que le monument finira par connaître la mort, montrant ainsi que la mémoire elle-même peut s'oublier. Dès lors, ces thèmes de réflexion se trouvent abordés par certains artistes.

Le principe de la disparition en lien avec la mémoire apparait dans chacun des monuments réalisés par Jochen Gerz (né à Berlin en 1940). Ce dernier travaille depuis les années 1980 dans l'espace public, intégrant ses œuvres dans des lieux, des espaces qui ont eu une histoire à un moment donné, mais qui aujourd'hui fait partie du passé. La relation au temps est dès lors bien présente, voulant ainsi montrer l'expérience du changement possible. « L'art est un mécanisme qui joue avec l'oubli. Il ne peut pas y avoir de mémoire là où il n'y a pas d'oubli. La mémoire doit surgir de l'oubli.[2] » En cela, Jochen Gerz cherche à marquer les esprits pour que ce qui fut un jour oublié ne le soit plus, et soit transmis grâce au souvenir que chacun gardera de son œuvre.
En abordant les questions de mémoire individuelle ou collective, Jochen Gerz fait également intervenir la responsabilité du corps social (transformant la relation entre l'art et le spectateur), comme nous le verrons plus tard, et soumet l'idée de commémoration à travers des « anti-monuments ».

*Le terme «anti-monument» n'est pas de moi mais de James Young, un universitaire de la côte Est des Etats-Unis. Pour moi, le terme monument est dépassé puisque le monument s'érige normalement dans un contexte d'histoire positive. Il «mémorise» un événement remarquable comme une bataille victorieuse par exemple. Lors d'une guerre, il y a des vainqueurs et des vaincus. Parler de sa victoire au milieu de la souffrance des perdants, c'est assez délicat. Si l'on tient compte du XXème siècle, et particulièrement de l'histoire allemande pendant la Seconde Guerre mondiale, on peut, aujourd'hui, aisément comprendre le sentiment d'être non seulement vaincu mais aussi coupable. Cela remet en cause le terme même de monument. Le rapport habituel d'un individu, voire d'une nation, avec le monument est également perturbé.*[3]

Les monuments de Jochen Gerz vont par conséquent prendre une autre forme, ils ne vont plus s'ériger, mais seront conçus de manière à disparaître, ou d'emblée, à ne pas être visibles. Ils auront de plus une signification différente. Ces monuments auront bien entendu pour but de contribuer à se remémorer, mais ils ne seront plus le symbole des vainqueurs, mais bien celui des vaincus, ou encore des vivants qui participent à son œuvre.

Nous pouvons nous demander comment la mémoire peut être montrée, ou plus précisément évoquée, par le biais d'un monument invisible ?

Plusieurs œuvres de Jochen Gerz ont pour particularité de « jouer » sur l'invisible. Tout d'abord, afin de répondre à une commande de la ville de Hambourg (Allemagne), l'artiste réalise avec Esther Shalev-Gerz (née à Vilnius en 1948) *Monument contre le fascisme* [*Fig. 1-7*] en 1986, dans le quartier de Harbourg à Hambourg. Ce monument, inauguré le 10 octobre 1986, est une colonne de douze mètres de haut recouverte de plomb. Un panneau de texte disposé à côté de l'imposante colonne invitait, en sept langues différentes, les habitants, passants et visiteurs du quartier à apposer leur signature sur ce monument à l'aide de stylets prévus à cet effet.

1 Définition du dictionnaire Larousse.

2 GERZ Jochen, « Le jour où nous avons inauguré le monument contre le fascisme à Hambourg », *Civis Memoria*, [En ligne]. (3 avril 2008). <http://www.civismemoria.fr/contribution/?contrib=516&module=contrib> (page consultée le 22 février 2013).

3 Entretien avec Jochen Gerz, par Adeline Blanchard, octobre 2007. « Anti-monuments », Atelier Gerz, Ivry-sur-Seine. *Hors-d'œuvre*. N° 21 (décembre 2007 – mars 2008) p. 6.




*Fig. 1-7.*
GERZ Jochen, SHALEV-GERZ Esther, *Monument contre le fascisme*, 1986,
installation *in situ*, quartier Harbourg, Hambourg, Allemagne.

LE SOUVENIR ET SES TRACES
*Monument invisible*

*Nous invitons les citoyens de Harbourg et les visiteurs de cette ville à joindre ici leur nom au nôtre. Cela pour nous engager à être vigilants et à le demeurer. Plus les signatures seront nombreuses sur cette barre de plomb haute de douze mètres, plus elle s'enfoncera dans le sol. Et un jour, elle disparaîtra complètement et la place de ce monument contre le fascisme sera vide.*
*Car à la longue, nul ne s'élèvera à notre place contre l'injustice.*

Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz

Tel que nous le connaissons, le monument s'érige et parait « intouchable », seulement ici le procédé est inversé. En effet, c'est la colonne qui s'enfonce dans le sol, mettant dès lors à disposition de nouveaux espaces vierges sur sa surface afin d'accueillir de nouvelles signatures. C'est en s'enterrant et en accueillant des messages d'autrui que le monument prend vie. Ce dernier devient de moins en moins visible, mais prend une place plus imposante dans les esprits. Car par cette œuvre Jochen Gerz dénonce le fascisme, faisant de cette colonne une œuvre participative et collective afin que tous ensembles s'engagent contre le fascisme.

Malgré les instructions municipales, le lieu du monument a judicieusement été choisi par Jochen Gerz. Le quartier de Harbourg est un lieu de trafic, de circulation intense, le passage y est fréquent. Par conséquent, personne ne pouvait passer à côté de ce monument sans le remarquer, et sans éveiller la curiosité. Le 10 novembre 1993, après huit étapes d'enfoncement, la colonne a finalement disparu sous terre. Aujourd'hui, cette œuvre enfouie ne montre désormais sa présence que par le sommet de l'édifice placé sous plaque de verre, et par l'invitation encore visible aux cotés de cette colonne dorénavant invisible, devenue monument *invisible*. « Le monument a pour but de faire revivre au présent un passé englouti dans le temps.[4] » Cette colonne a permis aux habitants de faire face au passé par le biais de leur signature, mais aussi de l'accepter en voyant leurs écritures s'enfoncer dans le sol et disparaitre du monde visible. Cette colonne serait-elle une manière pour les habitants de faire le deuil de ce qui a pu se passer, aurait-elle pour but d'accepter le passé, de l'affronter, d'en retenir

4 CHOAY Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil, 1992, p. 21.

les erreurs pour construire un futur différent ?

Depuis sa mise en place, le *Monument contre le fascisme* a suscité une vive polémique. Avant qu'il soit érigé, Jochen Gerz se posait de nombreuses questions sur la manière dont le monument serait accueilli par les habitants du quartier ; à savoir si ces derniers viendraient signer le monument ou s'il resterait à jamais sans signature. Lors de son inauguration, Jochen Gerz ne s'attendait pas à tant de violence. En effet, les personnes invitées à signer écrivaient des choses telles « X aime Y », mais aussi des inscriptions racistes, ou encore des croix gammées. Une balle tirée avec un révolver s'est également enfoncée dans le plomb. A cause de ces « dégâts » perpétuels, le monument demandait une surveillance et un entretien permanent afin de ne pas être plus dégradé. Au sein du quartier de la ville, la colonne était mal accueillie, elle faisait désordre et évoquait un malaise. Pour les habitants, une œuvre d'art se devait d'être intouchable, et ne devait pas se transformer ou être modifiée. Cependant, cela ne concernait pas cette colonne, bien au contraire, il était de la volonté de Jochen Gerz qu'elle se transforme avec la participation des habitants, prenant ainsi vie. Elle offrait la possibilité aux gens d'apposer leur signature, cette dernière possédant une signification particulière. En effet, durant l'après-guerre en Allemagne, de nombreuses personnes étaient emprisonnées à cause d'une signature. Pour l'artiste cela faisait donc une différence si l'on signait ou non. La colonne et l'acte d'écrire sur cette dernière avaient une forte signification, même si les signatures avaient pour finalité de « disparaitre » à l'œil.

Aujourd'hui, à Hambourg, tout le monde connait ce monument, même s'il n'est plus visuellement présent, se trouvant désormais sous terre. Bien qu'il soit devenu invisible, sa présence est bien réelle dans les esprits, tout simplement parce que les gens sont au courant qu'un monument se trouve sous leurs pieds, cela fait parler, et induit le fait que l'on s'en souviendra. Il y aura les gens qui évoqueront ce monument car ils y ont participé, d'autres parce qu'on leur a dit qu'un tel monument existait.

La notion d'invisible devient chez Jochen Gerz un terme très important qui apparait dans *Monument contre le racisme*, aussi appelé *Monument invisible* [*Fig. 8-10*], réalisé en 1990. Cette œuvre *in situ* s'installe sur la place centrale devant le château de Sarrebruck (Allemagne), siège actuel du Parlement de la Sarre [*Fig. 11*]. Avec l'aide des soixante-et-une communautés juives Allemandes (et RDA de l'époque), Jochen Gerz a récolté en automne 1992 les noms de 2146 cimetières juifs en fonction



LE SOUVENIR ET SES TRACES
*Monument invisible*

avant la Seconde Guerre mondiale. Un à un, 2146 pavés de la place, représentant chacun un cimetière, ont été descellés afin d'y graver à leur base le nom des cimetières juifs allemands. C'est avec l'aide de ses étudiants de l'école des Beaux-Arts que Jochen Gerz entreprendra de réaliser ce projet, commencé dans un premier temps de manière clandestine. Après soixante-dix pavés posés, l'artiste prendra la décision de travailler au grand jour, et recevra par la suite les encouragements et financements du Ministre-Président de la Sarre, du ministre allemand de la culture, ainsi que d'une banque locale.

Contrairement au *Monument contre le fascisme*, cette œuvre n'était pas une commande mais une initiative de l'artiste. Le projet a donné lieu à un long débat au Parlement, et en 1993, la place de Sarrebruck fut rebaptisée « Place du monument invisible ». Cette œuvre n'est donc pas comme les autres, elle est non seulement invisible, cachée, mais surtout on ne la connait que si on en a entendu parler.








*Fig. 8-10.*
GERZ Jochen, *Monument contre le racisme*, 1990, installation *in situ*, Place du monument invisible, Sarrebruck, Allemagne.



*Fig. 11.* Place du monument invisible, vue d'ensemble.

La place faite de pavés n'est ici pas choisie au hasard. En effet, cette place était le quartier général de la Gestapo durant la Seconde Guerre mondiale, reflétant un lieu emblématique de l'Histoire de la ville que ses habitants seraient plutôt d'avis à oublier. Mais pour Jochen Gerz, les pavés de la place avaient une toute autre signification. Tout à fait, si l'on traduit ce terme, en allemand, *sflaster* ne veut pas seulement dire « pavé » mais également « pansement », ce qui, par le biais de l'artiste, donne la possibilité aux Allemands de faire acte de mémoire, et de contribuer à panser les plaies du passé. Pour Jochen Gerz, le souhait était de réaliser un « Mahnmal », c'est-à-dire un monument qui rappelle un passé négatif et vise à empêcher sa répétition aussi bien dans le présent que dans l'avenir. L'action de l'artiste rend hommage aux juifs disparus durant le génocide. C'est un mémorial à la fois fort dans sa symbolique et discret par sa forme. Ce monument est destiné aux disparus de la « solution finale », à ces juifs morts dans les chambres à gaz des camps nazis. Ces derniers sont dès lors commémorés de manière invisible, l'absence des corps restitués de manière symbolique sous les pieds des passants par l'action entreprise par Jochen Gerz.
Par ces deux réalisations, Jochen Gerz renverse la conception



LE SOUVENIR ET SES TRACES
*Monument invisible*

du monument et nous donne à voir autrement la mémoire de la Shoah qui y est associée. En travaillant *in situ*, l'artiste choisit non pas d'installer ses œuvres dans un musée, mais bien dans l'espace public. En cela il confronte directement les passants à cette mémoire latente. Les lieux judicieusement choisis ont pour but de donner un sens plus profond, et de renforcer le message que Jochen Gerz souhaite offrir au public. Ces œuvres permettent aux passants de se remémorer les souffrances d'un autre temps qui n'est pourtant pas si lointain et les obligent à voir, à regarder, leur environnement quotidien d'un œil différent, afin qu'ils prennent conscience de ce qu'il s'est « joué » ici des années auparavant. Car en effet, il y a près de soixante-dix ans, ces lieux avaient une forte symbolique, des évènements tragiques se sont déroulés ici. Jochen Gerz a décidé de donner, non seulement la parole aux habitants, mais également de donner une « présence » aux disparus, aux vaincus, afin que personne ne puisse oublier ce lourd passé.

Ces deux œuvres sont construites par l'invisible. Pour *Monument contre le fascisme*, la volonté de faire disparaitre la colonne apparait dès sa mise en place. Etape par étape, elle s'enterre devant les yeux des passants jusqu'à devenir imperceptible. Néanmoins, son emplacement est toujours présent par la plaque au sol recouvrant la colonne, et par l'invitation à signer des deux artistes, Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz. Quant au *Monument contre le racisme*, ce monument se veut invisible aussi bien dans son « exposition » dans l'espace public que dans sa conception et sa mise en place initiales. Les noms des cimetières juifs inscrits sur le revers des pavés deviennent invisibles aux yeux des passants. De plus, le fait que l'artiste et ses étudiants opéraient, au commencement, clandestinement et de nuit, devenait une action proche de l'invisible. En effet, qui pouvait se douter de ce qui était en train de se tramer sur l'une des places principales de la ville de Sarrebruck ? Leur action était cachée, et ne s'est révélée au grand jour que quelques temps plus tard, avec un soutien politique évident. Afin que ce monument ne soit pas totalement invisible le nom de la place a été changé, étant désormais la « Place du monument invisible ». Cela rappelle donc la présence de ce monument caché.
Que ce soit pour *Monument contre le fascisme*, ou pour *Monument contre le racisme*, la présence de ces monuments invisibles n'est pas seulement suggérée, mais visible si l'on sait où regarder. Ce ne sera pas le monument lui-même, mais des indices plus ou moins dispersés qui permettront de prouver leur présence dans ces espaces publics pour ceux qui n'étaient pas présents lors de leur mise en place et implantation dans l'environnement. Ces indices participent à la mémoire du monument et servent à prouver

visuellement leur présence.
Bien que ces monuments soient invisibles, bien que quelque peu perceptibles par les indices entreposés autour de ces derniers, ils déclenchent de vives discussions, puisqu'ils vont à l'encontre de ce que l'on connait d'une part du monument, et d'une seconde part de l'œuvre d'art. Dans ses réalisations, Jochen Gerz fait en sorte que le spectateur devienne acteur, notamment pour *Monument contre le fascisme*, qui ne prend visuellement de sens que lorsque les signatures viennent s'intégrer au monument. Par conséquent, l'œuvre participative donne la possibilité au spectateur, passant, visiteur… d'élaborer et de contribuer aussi à cette œuvre. Ainsi, la mémoire appartient aux vivants, et c'est eux qui transmettront la présence de ces œuvres devenues invisibles dans la ville. Car ce n'est pas dans l'espace public que ces monuments prennent réellement place, mais bien dans les esprits.





# *L'empreinte, la trace*

L'empreinte est un geste technique, elle produit une marque par pression d'un corps sur une surface, de fait elle procède à la trace. L'empreinte est une affaire de temps, et par conséquent de mémoire. Quels que soient les endroits où nous nous trouvons, les empreintes nous précèdent et à la fois nous succèdent, même si la plupart nous échappent ou encore disparaissent.

Dès lors, comment les artistes nous mettent-ils face à ces empreintes qu'ils produisent et de quelle manière ces dernières nous confrontent-elles au monde qui nous entoure ?

Tout d'abord, certains artistes appartenant au Land art font intervenir ces notions d'empreinte et de trace. Ces derniers réalisent des œuvres qui laissent des traces dans la nature. Par leur pratique, ils affectent notre appréhension du paysage, de la nature, ou encore le rapport que nous entretenons avec la terre. Par conséquent, les œuvres produites nous poussent à changer notre mentalité et notre vision du monde.

Deux catégories d'artistes peuvent se distinguer. D'abord, ceux qui utilisent directement les phénomènes naturels, tel que le gel, le soleil, ou encore la vapeur… Ils travaillent à même la nature, *in situ*, avec des matériaux naturels ; Puis il y a ceux qui s'en inspirent afin de produire artificiellement dans un espace artistique, tel que la galerie d'art ou le musée.

D'abord, Richard Long (né à Bristol en 1945) réalise des œuvres éphémères *in situ* et laisse des traces, telles que des cercles, des lignes, des courbes de pierres, entre autres. La marche est une pratique importante de son travail, cette dernière lui permet de ressentir le monde et de faire l'expérience de l'espace dans lequel il s'exécute. C'est de ce déplacement que résultent ses œuvres. Richard Long a fait de la marche la base de son travail, qui lui permet de prendre directement contact avec la terre. Le plus souvent dans des espaces où l'être humain est absent, l'artiste s'approprie des espaces vides où la marche devient une simple action physique. En effet, elle intègre dans l'œuvre l'expérience que l'artiste peut avoir du monde. Richard Long nous montre la matière pour ce qu'elle est, sans la transformer mais en la disposant seulement de la façon voulue.

En 1967, l'artiste réalise *A Line Made by Walking* [*Fig. 12*]. Pour cette œuvre, l'action est simple. En effet, l'artiste utilise son corps pour sculpter le paysage. Dans un pré anglais, ce dernier, en faisant des allées et venues par le biais de la marche, laisse son empreinte, sa trace, dans le paysage. Celle-ci nous montre un sentier qui ne va nulle part, et pérennisée par le biais de la photographie. Et c'est cette dernière qui sera montrée au spectateur. Dans cette œuvre, Richard Long laisse la trace de son passage dans une étendue où l'homme ne prend pas directement sa place. En cela, par le biais de la marche et des empreintes laissées par son corps, il marque le pré de sa présence, de la présence de l'homme, mais garde en souvenir et fige dans le temps cette action en la photographiant avant que la nature ne reprenne ses droits et n'efface ses traces. Ainsi, la photographie sert de preuve, de document, de l'action effectuée. Les bases retrouvées dans cette œuvre engendreront d'autres productions qui seront pérennisées par des photographies, prises par l'artiste.

Dans *A Line in Ireland* [*Fig. 13*], œuvre réalisée en 1974, Richard Long choisit à nouveau un espace où toute activité humaine semble absente. Ici, l'artiste déplace certains éléments et les organise dans le paysage de manière à créer des formes géométriques voire emblématiques. Il n'ajoute aucun élément extérieur au lieu originel, il ne fait que déplacer des pierres pour leur donner une nouvelle forme, un nouveau sens de lecture. De cette manière, il laisse son empreinte, l'empreinte d'un homme qui a investi ce paysage déshumanisé. Là aussi la photographie permet à Richard Long de garder une trace de son intervention, et la proposera au spectateur en tant qu'œuvre prouvant sa performance dans un milieu naturel.

La durée de lisibilité est très importante dans les créations de l'artiste, car c'est cela qui motivera le rôle de la photographie par laquelle il nous fait découvrir ses œuvres réalisées *in situ* où la marche et le déplacement prennent une place prépondérante. Car ces dernières ne sont pas destinées à être vues dans leur environnement de création, mais bien par le bais de la photographie. Pour lui, l'image constitue à elle seule ce qui doit être montré, elle atteste de sa performance. Dès lors, la photographie fait partie intégrante de son œuvre et c'est elle qui constitue la trace de l'action passée dans l'environnement naturel où l'activité humaine n'est pas présente.



LE SOUVENIR ET SES TRACES
*L'empreinte, la trace*



*Fig. 12*.
LONG Richard, *A Line Made by Walking*, 1967,
photographie, 8,25 x 11,25 cm,
Tate, National Galleries of Scotland.



*Fig. 13*.
LONG Richard, *A Line in Ireland*, 1974,
photographie.

Ana Mendieta (née à La Havane en 1948 – † New York 1985), quant à elle, est une artiste se situant à la croisée du Land art et du Body art. Ses œuvres ont une portée politique et ses problématiques traitent de la relation au corps, à la nature, aux femmes, à l'exil, à la violence, aux identités, aux discriminations et injustices sociales ou encore du rapport entre le corps et la trace. L'artiste crée des œuvres solitaires qui combinent la sculpture, la peinture, la performance ainsi que le rituel. Evoluant peu à peu vers un art public en privilégiant les médiums éphémères tels que la terre, l'eau, le feu, les fleurs, les branchages ou encore l'herbe, elle expérimente des formats documentaires ce qui lui permettent de capturer, et par conséquent de préserver, les impressions éphémères de ses œuvres.

Dans la série des *Siluetas* [*Fig. 14-15*] réalisée entre 1973 et 1980, Ana Mendieta utilise son corps afin de laisser sa trace, de manière éphémère dans des espaces naturels. Elle crée un dialogue entre le paysage et le corps féminin. La trace de son corps apparait dans ses œuvres sous forme d'empreintes. Pour ce faire, elle utilise le recouvrement, ou fait des moulages de son corps en creusant dans la terre, dans la boue ou encore dans le sable. Le corps de l'artiste entre donc directement en contact avec les éléments naturels jusqu'à fusionner. En cela, elle nous renvoie à la relation qu'elle entretient avec ses origines, arrachée très tôt à son lieu natal. La série des *Siluetas* nous montre également que l'artiste se raccroche aux rituels, à la spiritualité et à sa volonté d'être proche de la nature. De cette manière, elle crée un véritable dialogue entre son corps et le paysage environnant. Pour elle, la nature est un corps vivant avec lequel elle travaille.



*Fig. 14*.
MENDIETA Ana, *Untitled (Silueta series)*, 1976, photographie, 50,8 x 40,6 cm.



*Fig. 15*.
MENDIETA Ana, *Untitled (Silueta series)*, 1974, photographie, 25,4 x 20, 3 cm.





*J'ai poursuivi un dialogue entre le paysage et le corps féminin (à partir de ma propre silhouette). Je pense que c'est la conséquence directe d'avoir été séparée de ma terre natale à l'adolescence. Je suis submergée par le sentiment d'avoir été chassée du sein maternel (la nature). Mon art est ce qui me permet de rétablir les liens qui m'unissent à l'univers [...].*[5]

La boue est également un élément important de son travail, et est retrouvée notamment dans la série *Arbol de la vida* [*Fig. 16*] réalisée en 1976. Ici, Ana Mendieta recouvre son corps de boue et va apposer ce dernier contre un arbre. De cette manière, il se confond avec l'arbre, qui semble ne faire plus qu'un avec elle. L'arbre ici représente l'arbre de la vie (comme l'indique son titre), mais représente également l'arbre de la connaissance du bien et du mal, faisant directement référence à la Genèse et au mythe de la création. Dans cette série, l'artiste nous montre encore une fois son fort attachement au milieu naturel et sa volonté de fusionner.



*Fig. 16.*
MENDIETA Ana, *Arbol de la vida*, 1976, photographie, 50,8 x 33,7 cm.

5 SOLOMON-GODEAU Abigail *et al*. c2011. *Ana Mendieta : blood & fire*. Catalogue d'exposition (Paris, Galerie Lelong, 8 septembre – 8 octobre 2011). Paris ; New York : Galerie Lelong.

Ce sont la photographie et le film qui attestent par la suite de la réalisation de ses interventions éphémères. Ces documents servent également à communiquer en nous dévoilant la preuve de l'acte effectué, de la trace laissée à ce moment donné par l'artiste. L'action est dès lors pérennisée, et démontre au spectateur les performances de l'artiste *in situ*. Ana Mendieta, dans ses œuvres, nous donne à voir le monde tel qu'elle le voit, tel qu'elle l'envisage en utilisant son corps comme « matière » fusionnant avec les éléments naturels, dans des environnements que l'homme ne s'est pas approprié.

Un autre artiste, Giuseppe Penone (né à Garessio en 1947) travaille sur la relation entre le corps et la nature. Bien qu'il fasse partie des artistes du Land art, il trouve également sa place dans l'Arte povera. Les traces laissées dans la nature sont une de ses thématiques de travail. Ces dernières diffèrent selon lui énormément des traces que nous pouvons trouver en ville.

*[…] La trace de l'homme dans la nature est la bienvenue ; on l'accueille avec sérénité, elle nous rassure ; la trace de l'homme en ville, c'est autre chose. On l'évite, on la regarde avec circonscription, elle nous répugne, on l'efface en permanence. C'est en cela que consiste la plus grande part de l'activité de la ville. On est dégoûté à la seule idée d'une empreinte, c'est sale, on ne peut pas l'accepter, il faut l'enlever à tout prix, l'effacer, pour faire de la place à une nouvelle saleté, à la sédimentation, au témoignage du vécu qui, à son tour, sera enlevé. On efface la mémoire de l'homme-matière. Mais on exalte la forme et la matière qui attestent l'homme comme pensée, de préférence avec des matériaux aseptisés […].*[6]

Dans son œuvre, Giuseppe Penone s'interroge sur le rapport que la sculpture peut entretenir entre l'homme et la nature. Pour répondre à cela, il fait intervenir l'homme dans des environnements naturels, qui les marquera de ses traces. Ainsi, ces dernières seront d'une certaine manière ancrées dans la mémoire des matières végétales, organiques, ou encore minérales, celles-ci gardant la marque de ce passage. Dès ses premières œuvres, le contact que l'artiste élabore avec les éléments naturels se trouve être très important. Le sens du toucher, et par conséquent l'empreinte laissée suite à cette action de « toucher », prend tout son sens. L'empreinte se révèle alors être au cœur du processus créatif de l'artiste.

6 PENONE Giuseppe, *Respirer l'ombre*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 2004 p. 73.



LE SOUVENIR ET SES TRACES
*L'empreinte, la trace*

*Toucher, comprendre une forme, un objet, c'est comme le couvrir d'empreintes […]. On peut «poser son regard» mais c'est seulement après avoir posé ses mains qu'on pose son regard et le regard perçoit, déchiffre la forme, et la voit avec les empreintes des mains […].*[7]

En 1968, Giuseppe Penone réalise *Alpes Maritimes. Il poursuivra sa croissance sauf en ce point* [*Fig. 17-18*]. Dans cette œuvre, la main de l'homme prend toute son importance, car c'est par son empreinte laissée sur l'arbre que cette réalisation prend tout son sens. En effet, l'arbre se souviendra de ce contact car il continuera sa croissance en fonction de ce dernier. La main de l'homme, considérée comme un corps étranger à l'arbre, va interférer sur le développement du végétal, tout en y laissant sa trace (l'arbre marqué à jamais par cette action). L'évolution de cette association main/arbre va être gardée en mémoire par le biais de la photographie. Celle-ci pourra nous montrer comment l'arbre s'accommode de la main pour continuer à croître au fil du temps. Car en effet, ici le temps prend tout son sens. C'est lui qui déterminera de quelle manière l'arbre s'adaptera à la présence de cette main. Cette œuvre préfigure tout ce qui se développera par la suite dans les réalisations de Giuseppe Penone, et nous obligera à nous confronter, en outre, à ce qui nous entoure, à la manière dont nous percevons le monde, la nature ou encore le temps.

Dès les années 1970, l'artiste débutera une série d'œuvres impliquant un lien entre la peau et l'empreinte.

*L'empreinte c'est une chose que tout le monde dispose autour de soi, et que l'on passe une partie de sa vie à tenter d'effacer […].*[8]

L'empreinte laissée derrière soit prend un place importante dans les œuvres de Giuseppe Penone, notamment dans *Paupière* [*Fig. 19*], œuvre réalisée en 1978. Ici, l'artiste a agrandi un détail de sa propre peau, et plus précisément de ses paupières, après en avoir prélevé l'empreinte au moyen d'une fine pellicule de colle cellulosique. Cette œuvre est l'une des plus spectaculaires qu'il ait réalisé, particulièrement pour sa taille si imposante. Une fois son

7 *Ibid.* p. 58.

8 Entretien avec Giuseppe Penone, par Catherine Grenier et Annalisa Rimmaudo in *Giuseppe Penone*. Catalogue d'exposition (Paris, Centre Pompidou, espace de la Galerie Sud, 21 avril – 23 août 2004). Paris : Centre Pompidou, pp. 257-287.

empreinte prise, la fine pellicule est placée entre deux lamelles de verre, puis projetée au mur et reportée au fusain à grande échelle. L'artiste peut dès lors dessiner ces multiples nervures désormais apparentes, se déployant dans l'espace. Le corps de l'artiste est engagé dans la matière à laquelle il souhaite donner une forme.



*Fig. 17.*
PENONE Giuseppe, *Alpes Maritimes . Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*, 1968,
photographie pendant la réalisation de l'œuvre.



*Fig. 18.*
PENONE Giuseppe, *Alpes Maritimes. Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*, 1978,
photographie à un moment de la croissance de l'arbre, acier, arbre.



LE SOUVENIR ET SES TRACES
*L'empreinte, la trace*

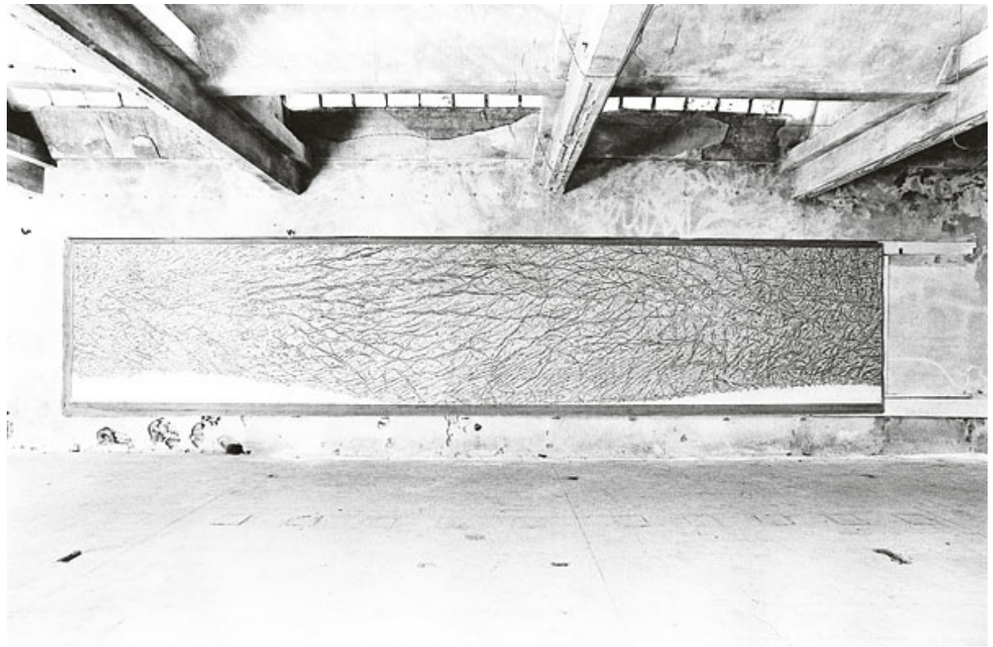


*Fig. 19.*
PENONE Giuseppe, *Paupière*, 1978,
dessin, fusain sur papier marouflé, 200 x 1000 cm,
Collection Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Giuseppe Penone met en valeur des détails imperceptibles auxquels nous ne portons que rarement attention. En cela, il cherche à nous éveiller sur ces traces infimes liées au temps, qui nous sont dissimulées, mais qu'ici il nous donne à voir en « grand ». Notre regard ne peut qu'être différent. L'artiste nous pousse à voir notre environnement quotidien ainsi que les fines particules de notre propre corps différemment. Il joue sur l'attention que nous pouvons porter sur ces traces laissées par nous-mêmes et/ou par le temps.

Dès lors, l'artiste nous fait entrer dans le champ de l'imperceptible, voire de l'invisible, et nous interroge sur ce qui est insignifiant, et pourtant si évident. Qu'il s'agisse des arbres ou encore des empreintes, l'artiste nous pousse à voir autrement en modifiant le regard que nous portons sur les choses journalières. Il est à la recherche de figures qui se cachent dans le monde visible, des images qui nous sont cachées, dissimulées, ou encore oubliées.

Différemment, Cyprien Gaillard (né à Paris en 1980) interroge la trace de l'homme dans la nature face au passage du temps. Dans ses œuvres, l'architecture contemporaine est présentée comme une ruine moderne sur le point d'être envahie par la nature, ce qui ramène l'homme à sa propre destruction. Par son travail, nous découvrons l'empreinte laissée par l'homme dans la nature ou encore dans l'espace urbain. Ces « ruines » s'accompagnent d'une réflexion sur la destruction ainsi que sur la mémoire. Le rapport au temps est bien présent dans ses œuvres et dans ses réflexions.

Dans son œuvre *Dunepark* [*Fig. 20*], réalisée en 2009, Cyprien Gaillard excave un bunker allemand de la Seconde Guerre mondiale enfoui sous une colline surplombant la plage de Scheveningen (Pays-Bas). Ce projet a démarré lors de la transformation du site, visant à déplacer des communautés et des industries afin de faire place à de nouveaux logements. Le travail de l'artiste met en avant, et de manière critique, le processus d'embourgeoisement. Il met en exergue l'architecture qui n'a plus sa place dans notre environnement, se retrouvant cachée, enterrée, ou encore détruite. Ici, le bunker peut être considéré comme une sculpture en négatif, transformé par son enterrement en ready-made.



*Fig. 20.*
GAILLARD Cyprien, *Dunepark*, 2009,
plage de Scheveningen, Pays-Bas.



LE SOUVENIR ET SES TRACES
*L'empreinte, la trace*

Cyprien Gaillard peut être considéré comme un archéologue découvrant un vestige enfoui dans le sable. Il nous met face à cette histoire du bunker enfoui, oublié, le temps d'une performance. Il rend compte d'un patrimoine oublié, invisible. Lorsque ce bunker réapparait à la lumière du jour, il rappelle l'ouvrage *Bunker archéologie* de Paul Virilio. Le monolithe de béton, d'apparence impénétrable, semble prendre une forme et un aspect étrange dans le paysage. Dans *Dunepark*, en déterrant le bunker, Cyprien Gaillard ravive la mémoire d'un temps passé, dissimulé pendant des années. N'ayant pourtant plus de fonction à notre époque, le monolithe refait surface et s'impose à nouveau dans ce paysage où il a été camouflé, comme pour oublier la période de la Seconde Guerre mondiale durant laquelle il a été édifié. Des photographies et film font état de cette découverte, et de la mise en lumière du bunker. Sortie de l'ombre telle une ruine, l'artiste rappelle la place que l'homme a pu prendre par le passé dans cette construction de béton. La trace humaine est dès lors « découverte » après avoir été recouverte, et permet, par l'action de Cyprien Gaillard, de remettre les habitants de la ville face à ce passé, faisant ressurgir une mémoire que certains ont voulu effacer de leur environnement, oublier, et qu'ils ont fini par enterrer.

Également, l'East Side Gallery [*Fig. 21-22*] est la plus grande galerie en plein air. Le support se trouve être le plus long morceau du mur de Berlin. Long de 1,3 km et situé non loin du centre de Berlin, ce morceau de mur prend place sur la Mühlenstraße, dans le quartier Friedrichshain de la ville, entre le pont Oberbaumbrücke et la gare Ostbahnhof, le long de la Spree. Cent dix-huit artistes, de vingt-quatre nationalités différentes ont réalisé au printemps 1990 cent six peintures sur le côté Est du mur de Berlin, qui prendra le nom de l'East Side Gallery.
Avant sa destruction, le mur de Berlin, surnommé le « mur de la honte » fut érigé la nuit du 12 au 13 août 1961 par la République Démocratique Allemande (RDA) afin de mettre fin à l'exode de ses habitants vers la République Fédérale d'Allemagne (RFA). Pendant plus de vingt-huit ans, Berlin-Est et Berlin-Ouest sont séparés. Quand le mur a été détruit en novembre 1989, une nouvelle Allemagne a vu le jour. De nombreux morceaux du mur ont été dispersés à travers le monde, ainsi il a disparu peu à peu de la ville mais le plus long morceau restant a fait place à un « Lieu du Souvenir », en étant par la suite classé monument historique en 1991. Face à ces changements qui bouleversaient le pays et plus globalement la planète, des artistes du monde entier se sont rassemblés à Berlin et ont laissé des témoignages visuels sur le plus grand pan de mur encore debout. De cette manière, ils exprimaient

la joie de cette liberté nouvelle en transformant ce mur de béton gris en une expression durable de liberté et de réconciliation. Au sein de toutes ces peintures murales exposées en plein air, nous retrouvons des références liées, de près ou de loin, au contexte politique de la chute du mur. La thématique de la communication est rappelée dans plusieurs fresques, remémorant ainsi que les berlinois de l'Est n'avaient pas la liberté de s'exprimer. Certaines sont également porteuses de messages pacifiques, poétiques, ironiques ou encore idéalistes. Le mur garde la trace de ce passé qu'il ne faut pas oublier. Les peintures contribuent à faire de ce mur un emblème de la tolérance, elles renvoient vers le passé en incitant au dialogue entre les différentes cultures.






*Fig. 21-22.*
East Side Gallery (vue d'ensemble), Berlin, Allemagne.

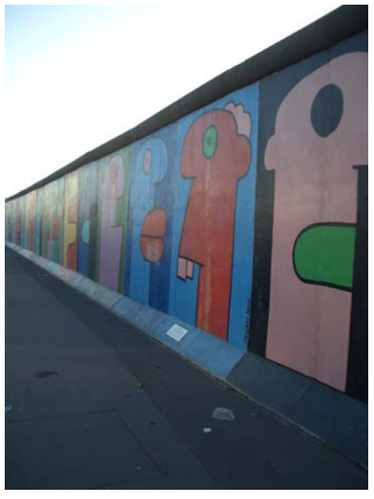


*Fig. 23.*
NOIR Thierry, Personnages multicolores, 1984,
fresque, restaurée en 2009.



LE SOUVENIR ET SES TRACES
*L'empreinte, la trace*

Plusieurs années avant la destruction du mur, dès 1984, Thierry Noir (né à Lyon en 1958) commençait déjà à peindre le mur de Berlin avec d'autres artistes tels que Christophe Bouchet ou encore Kiddy Citny. Bien qu'en ces années-là peindre le mur était interdit, ils le recouvraient tout de même de personnages très colorés, qui ont d'autant plus pris vie après la destruction du mur [*Fig. 23*]. Ces têtes multicolores donnent une nouvelle apparence au mur de béton froid et terne qui leur sert de support. Ainsi, la gaîté réapparait suite à ces souffrances liées à la construction de béton, séparant en deux parties une même nation.




*Fig. 24.*
VRUBEL Dimitri, *Le baiser fraternel*, 1990,
fresque, restaurée en 2009.

Après la chute du mur, d'autres artistes s'attèleront à faire de même. Dimitri Vrubel (né à Moscou en 1960) réalise *Le baiser fraternel* [*Fig. 24*] aussi intitulé « Mein Gott, hilf mir, diese tödliche Liebe zu überleben », signifiant en français « Mon dieu, aide-moi à survivre à cet amour mortel ». Cette fresque est inspirée de la photographie prise par Régis Bossu en 1979, représentant Erich Honecker, secrétaire général du parti communiste est-allemand, et Léonid Brejnev, président du praesidium du Soviet suprême, s'embrasser. Ce baiser fait entre les deux hommes se voulait être un baiser de paix et de cordialité, que l'artiste reprend ici dix ans plus tard.

Egalement, Birgit Kinder (née en Thuringe en 1962) a fait le choix de représenter la chute du mur avec *Test the best* [*Fig. 25*] en 1991. Cette fresque représente un Trabant qui était une voiture est-allemande très populaire à l'époque. En effet, c'est grâce à ce type de véhicule que les allemands de l'est ont pu gagner l'ouest en été 1989. Ce moyen de transport quotidien symbolise donc la liberté qui perce le mur le 9 novembre 1989, date qui revient sur la plaque d'immatriculation du véhicule. Tout comme de nombreuses peintures du mur, cette dernière a été restaurée en 2009, devenant *Test the rest* [*Fig. 26*]. A cause des conditions météorologiques et de la pollution, le mur s'était nettement dégradé et les peintures s'étaient peu à peu effacées. Dès lors que le mur se détériorait peu à peu, il emportait avec lui les traces tout juste visibles de cette mémoire qui lui était associée. Afin de ne pas oublier pourquoi de telles peintures avaient été réalisées, les artistes ont été conviés à revenir au pied du mur de Berlin afin de reproduire leurs fresques. Bien que le contexte politique de la restauration soit très différent du moment où toutes ces peintures ont été réalisées, ces artistes nous rappellent par leur art que les erreurs du passé doivent nous servir de leçon et doivent nous être rappelées, afin de ne pas reproduire les mêmes erreurs dans l'avenir. Car en effet, les fresques de ce mur permettent de se remémorer un passé lourd, et en même temps une libération, sous cette forme de galerie en plein air. Les peintures agissent comme des traces du passé qui viennent rappeler la mémoire et l'histoire du lieu dans lequel elles sont implantées.




*Fig. 25.*
KINDER Birgit, *Test the best*, 1991,
fresque.




*Fig. 26.*
KINDER Birgit, *Test the rest*, 2009,
fresque.



LE SOUVENIR ET SES TRACES
*L'empreinte, la trace*

A travers tous ces exemples précédemment cités, les différents artistes mettent le spectateur face aux empreintes et aux traces laissées par l'homme dans la nature ou encore dans l'Histoire. Les artistes du Land art, pour leur part, utilisent leur corps pour marquer les milieux naturels et pérennisent le moment par le biais de la photographie ou encore du film. Ainsi, leur empreinte nous est montrée non pas *in situ*, mais dans des galeries d'art ou musées par l'image fixe ou le film. De cette manière, ils nous poussent à voir différemment le monde qui nous entoure et à porter attention à ces empreintes et ces traces que nous faisons, ou encore que nous effaçons. D'autres artistes s'affairent à nous faire percevoir le monde d'un autre œil en faisant ressortir des éléments du passé enfouis sous nos pieds. Ainsi, ils nous confrontent à l'histoire qui nous a précédé, et que nous avons tenté d'oublier en l'enterrant, pensant qu'elle ne referait pas surface un jour. La volonté de porter les messages du passé et de les perpétuer dans le temps devient alors un objectif pour chacun de ces artistes, pour faire en sorte que nous soyons plus attentifs au monde qui nous entoure mais également à notre passé et à sa mémoire que nous devons conserver et communiquer.

# *Confronter la mémoire du passé et le présent*

Dans leurs œuvres, certains artistes confrontent le passé et le présent de manière à nous faire percevoir autrement des actions passées, des parts historiques, ou encore des espaces dans lesquels nous circulons. Cela nous pousse à changer le regard que nous portons sur le monde qui nous entoure et à nous questionner.

Seulement, le fait de confronter deux époques différentes ne suffit-il pas à nous questionner sur la véracité de ce que ces artistes nous donnent à voir ? Pouvons-nous discerner la vérité de la fiction ?

Tout d'abord, les faits divers se trouvent être une source d'inspiration intéressante pour certains artistes, notamment quand ces derniers cherchent à les reconstituer, créant ainsi des œuvres d'art.

Par ses œuvres, Pierre Huyghe (né à Paris en 1962) interroge la mémoire collective ou individuelle, en faisant des liens avec le cinéma. Ses œuvres mêlent dès lors réalité et fiction. De cette manière, la mémoire est perpétuée par le corps qui s'installe dans ses œuvres.

En 1999, Pierre Huyghe réalise *Third Memory* [*Fig. 27*], une vidéo de dix minutes s'apparentant à un fait divers datant de 1972, une attaque de banque orchestrée par John Wojtowicz. Cette dernière va inspirer le film de Sydney Lumet, *Un après-midi de chien* (1975) dont le personnage principal est joué par Al Pacino. Dans son œuvre, Pierre Huyghe va demander à John Wojtowicz, auteur du braquage d'origine, de « rejouer » les faits en corrigeant le film de Sydney Lumet. Ainsi, l'auteur du braquage, commis en 1972, va devenir l'acteur de *Third Memory*, rappelant les faits qu'il garde en souvenir. Lors de l'installation de cette œuvre, Pierre Huyghe expose des éléments documentaires et fictionnels, montrant les différences entre la réalité et la réinterprétation qui en a été faite.

Dans une première salle, des documents d'époque, la reconstitution faite en studio avec John Wojtowicz et un extrait du film de Sydney Lumet prennent place. Dès lors, Pierre Huyghe multiplie les pièces à conviction afin de nous permettre de discerner ce qui est réel de ce qui n'est que fiction. La mémoire est donc ici sujette à interprétation. Cependant, dans ce procédé, le souvenir de l'auteur du braquage lui-même ne peut-il pas porter à confusion ? En effet, nos souvenirs peuvent être altérés avec les années, et nos propres souvenirs peuvent s'apparenter à la fiction. Le temps, la mémoire que nous avons concernant certains moments de notre vie peuvent être altérés, modifiés par nous-mêmes. En cela, la mémoire que nous gardons de tel ou tel évènement peut s'avérer être faussée. De plus, le contexte d'une époque, d'un temps donné, ne peut jamais être recréé car chaque seconde vécue ne peut se ressembler de manière identique, elle est unique. La mémoire d'un acte vécu peut-elle donc être considérée comme « réelle » ? En recréant cette scène dans un espace identique mais pourtant factice, Pierre Huyghe nous confronte au souvenir de John Wojtowicz, mais en aucun cas à une réalité certaine. De ce fait, le questionnement sur la mémoire et sur ses capacités se pose. Le temps permet de faire « murir » les évènements passés, et par conséquent de les appréhender d'une manière différente. La spontanéité du braquage réalisé auparavant ne peut avoir la même force en étant rejouée, réinterprétée, dans un contexte de fiction où tout est orchestré et calculé par avance.

LE SOUVENIR ET SES TRACES
*Confronter la mémoire du passé et le présent*



*Fig. 27.*
HUYGHE Pierre, *Third Memory*, 1999,
2 vidéoprojecteurs, 1 synchronisateur, 4 enceintes, 1 moniteur, 2 bandes vidéo, 16/9ème, PAL, couleur, son stéréo (angl) 9'46'', 1 bande vidéo, Pal, 4/3, 22' et articles de journaux,
collection Centre Georges Pompidou, Paris.

En s'inspirant également d'un fait divers, Jordi Colomer réalise *Un crime* [*Fig. 28*] en 2004 sous la forme d'une performance. Dans cette vidéo de quatre minutes quarante, l'artiste filme douze participants de la ville de Cherbourg, là où s'est déroulé le crime. Ces derniers marchent en tenant de grandes lettres en carton qui forment des phrases que le spectateur peut lire au fur et à mesure du visionnage de la vidéo.

*un crime / dont les / véritables / motifs / ne sont pas / encore / nettement / connus, / croyons-nous, / a été / récemment / découvert à / couville, / près de / cherbourg… / le chef de / gare, averti / par un / employé / qu'une odeur / nauséabonde / s'échappait / d'une caisse / laissée en / consigne, la / fit ouvrir.../ un cadavre / en / putréfaction / y était / enfermé… une / surveillance / fut organisée / et bientôt / on arrêtait / deux / personnes / venues pour / réclamer le / funèbre / colis…/ c'était / aubert- / castel et sa / compagne / marguerite /dubois. / l'identité / du mort fut / vite / reconnue; / on sut / qu'aubert / avait / assassiné / émile / delahaef / pour lui / voler, / paraît-il, / un / écran plasma / valant 1500 / euros… / aubert / prétend / avoir été en / état de / légitime / défense… / c'est / insulté, / menacé même / par sa / victime / qu'il lui / aurait brisé / le crâne d'un / coup de / hache. / après quoi, / effaré, / voulant / faire / disparaître / son corps, il / l'aurait / enfermé dans / une malle / pour le / précipiter à / la mer.*

*tout bagage / ou colis / abandonné / sera / immédiatement / détruit… / nous vous / demandons de / nous / signaler / les colis qui / vous / paraîtraient / suspects /*



LE SOUVENIR ET SES TRACES
*Confronter la mémoire du passé et le présent*




*Fig. 28.*
COLOMER Jordi, *Un Crime*, 2004,
vidéo et salle de projection, master HD-CAM, 4'40'', 5 exemplaires et 1 HC, commande publique du CNAP, tourné à Cherbourg.

L'avancée des personnages se fait aussi bien dans l'espace que dans le temps. Ces derniers se déplacent de manière lente ou rapide, dans un décor extérieur de la gare SNCF à la gare maritime, retraçant ainsi le parcours originel de l'enquête. Le texte que nous lisons est perpétuellement en mouvement, supporté par les personnages filmés. Nous retrouvons un décalage entre l'acte du crime et son motif qui revient dans la vidéo de Jordi Colomer sous les traits d'un roman policier. Le fait que les participants jettent en dernier lieu les lettres à la mer rappelle que le meurtrier devait revenir sur le lieu du crime pour y jeter le cadavre. Différemment de l'œuvre de Pierre Huyghe, ici Jordi Colomer ne procède pas à une reconstitution, mais à une narration qui se veut au plus proche de la réalité. De ce fait, l'artiste nous pousse à lire ce texte narré, porté par ces participants qui auraient pu être les témoins du crime et qui apparaissent ici comme des « porte-paroles » d'un fait divers. Il appartient dès lors au spectateur, au lecteur, de créer sa propre fiction basée sur ce crime bien réel.

L'artiste nous autorise donc à faire intervenir notre imagination dans cette œuvre et à nous l'approprier comme bon nous semble. La mémoire est ici activée par le texte rappelant les faits du crime commis, et il n'appartient qu'à nous d'y employer la fiction que nous pouvons y voir. En confrontant le crime commis et *Un Crime* ici narré, l'artiste nous pousse à nous questionner sur l'acte accompli, sur les raisons absurdes de ce dernier et nous offre à voir visuellement le cheminement de l'enquête. La dernière phrase du texte « tout bagage ou colis abandonné sera

immédiatement détruit… nous vous demandons de nous signaler les colis qui vous paraîtraient suspects » renforce l'absurdité de la situation, et pousse le spectateur à « rire » de cette réalité pourtant macabre et dramatique. Nous pouvons nous demander comment nous positionner face à, d'une part, le fait divers relaté, et d'autre part, la vidéo de Jordi Colomer.

En plus de s'inspirer de faits divers, d'autres artistes, ou amateurs, confrontent des espaces passés et présents par le biais du montage photographique, par exemple. En effet, le photographe amateur Sergey Larenkov (né à Leningrad[9] en 1970) utilise des photographies issues de la Seconde Guerre mondiale et les associe à des photographies contemporaines. Grâce à des montages photographiques effectués sur ordinateur [*Fig. 29-32*], Sergey Larenkov confronte deux époques et nous met dès lors face à des « visions » insoupçonnées de lieux historiques, aujourd'hui faisant intégralement partis de notre quotidien. En collectant de vieilles cartes postales, il lui est venu à l'idée de les combiner avec des photographies actuelles.

Sa première réalisation lui a été inspirée par ses grands-parents qui ont survécu au siège de Leningrad qui dura neuf cent jours de 1941 à 1944, le mettant face aux horreurs qu'ils ont pu vivre durant cette période. Les images d'époque lui proviennent pour la plupart d'archives et servent de preuves visuelles pour exprimer les abominations de la Seconde Guerre mondiale. Cependant, il photographie lui-même les images actuelles. Le plus difficile pour le photographe est de trouver de quel endroit précis la photographie d'époque a été prise. Cela l'oblige à en prendre de nombreuses, et ce, à divers moments de la journée, afin de capturer le moment idéal, et de garder le même point de vue, identique à la photographie de ses archives. Il est intéressant pour lui de se retrouver au même endroit qu'un autre soixante ans auparavant, prenant cette photographie de ce même point bien précis. Dans ce sens, il semble remonter le temps. Utilisant dans ses photographies contemporaines les mêmes lieux, plans et cadrages que les photographies historiques, Sergey Larenkov nous oblige à nous confronter de manière surprenante à des actions produites, et à des « fantômes » resurgissant du passé. Il nous dévoile des souvenirs cachés, oubliés que seules les photographies d'époque peuvent nous transmettre. Par ce fusionnement d'images, le photographe nous donne à voir différemment l'Histoire et les souvenirs que

9 La ville fût rebaptisée par son appellation d'origine, Saint-Pétersbourg, en 1991.



LE SOUVENIR ET SES TRACES
*Confronter la mémoire du passé et le présent*

nous en gardons. Il éveille notre mémoire collective et nous pousse à regarder d'où nous venons et où nous sommes en même temps. Dès lors, la seule fiction qui peut apparaitre ici n'est autre que celle du montage réalisé par le biais du logiciel Photoshop, car les deux photographies (celle historique sortie d'archives, et l'autre contemporaine) sont représentatives d'un lieu et d'une époque. Elles ne sont pas là pour nous raconter une histoire, mais sont bien des documents. C'est Sergey Larenkov qui, par ses montages, nous raconte et nous montre l'histoire d'un lieu à deux moments chronologiquement différents, faisant apparaitre des émotions. C'est en fusionnant ces deux photographies qu'il nous dévoile un nouvel aspect visuel de ces lieux au contexte historico-politique bien différent.




*Fig. 29.*
LARENKOV Sergey, *Berlin, 1945/2010, Mehring-damm*, 2011,
montage photo.




*Fig. 30.*
LARENKOV Sergey, *Paris, 1940/2010. Rue de Rivoli*, 2010,
montage photo.




*Fig. 31.*
LARENKOV Sergey, *Paris, 1940. Parade of the occupiers on the Champs Elysees*, 2010,
montage photo.




*Fig. 32.*
LARENKOV Sergey, *1940. At the Eiffel Tower*, 2010,
montage photo.

Les photographies de Sergey Larenkov, montrant ces « fantômes » surgissant d'une autre époque investir notre environnement quotidien, rappellent celles d'Alexey Titarenko (né à Saint-Pétersbourg en 1962). Ce dernier nous dévoile dans ses photographies des personnages aux allures de spectres. Grâce à un temps de pose calculé, le photographe nous montre une autre vision de notre environnement dans ses prises de vue, nous divulguant ainsi des « visions fantomatiques ». A travers ses photographies, Alexey Titarenko nous dresse le portrait de la ville de Saint-Pétersbourg en descendant dans les rues afin de nous montrer ce qu'il voit de ces foules de personnes, nous dressant un portrait de la ville bien différent de celui que nous sommes habitués à voir. Par la tradition de la photographie documentaire, il nous dévoile des images du quotidien sans mise en scène préalable. L'usage des poses longues utilisées lors de ses prises de vue nous montre, à travers des camaïeux de noirs et de blancs, la réalité qu'il perçoit, semblant s'arrêter dans le temps. Il utilise un procédé de représentation du temps que l'instantané ne permet pas de saisir. En déplaçant son appareil durant ses poses photographiques, il utilise le sens du tragique. Bien que sa technique soit hasardeuse, il travaille durant plusieurs mois afin d'obtenir le résultat escompté. De cette manière, il capte l'âme Russe, tout en tentant d'en révéler les secrets. Pour lui, les personnes qui circulent dans les rues sont comme des ombres qu'il capture par le biais de son appareil.



*Fig. 33.*
TITARENKO Alexey, *Untitled*, (Crowd 1), *City of Shadows* (*La ville des ombres*), 1992, photographie.

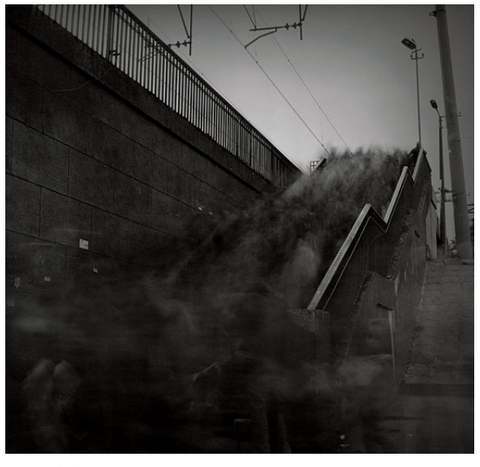


*Fig. 34.*
TITARENKO Alexey, *Untitled*, (Zigzag Crowd), *City of Shadows* (*La ville des ombres*), 1994, photographie.



LE SOUVENIR ET SES TRACES
*Confronter la mémoire du passé et le présent*



*Fig. 35.*
TITARENKO Alexey, *Untitled*, (Witches), *Black & White Magic of St. Petersburg* (*Magie noire et blanche de Saint-Pétersbourg*), 1995, photographie.



*Fig. 36.*
TITARENKO Alexey, *Untitled*, (Window/Snow), *Black & White Magic of St. Petersburg* (*Magie noire et blanche de Saint-Pétersbourg*), 1996, photographie.



*Fig. 37.*
TITARENKO Alexey, *Untitled*, (Sennaya Square in Summer), *Time Standing Still* (*Temps inachevé*), 1998, photographie.



*Fig. 38.*
TITARENKO Alexey, *Untitled*, (Street Market/ Scales), *Time Standing Still* (*Temps inachevé*), 1998, photographie.

Des individus que l'on ne peut vraiment dissocier les uns des autres se fondent dans la ville mouvante, se déplacent, semblent s'affoler. Trois séries de photographies *La ville des ombres* (1992-1994) [*Fig. 33-34*], *Magie noire et blanche de Saint-Pétersbourg* (1995-1997) [*Fig. 35-36*] et *Temps inachevé* (1998-2000) [*Fig. 37-38*] nous montrent plus précisément le travail d'Alexey Titarenko.

Se référant également à des sources littéraires du XIXe siècle, telles que Fiodor Dostoïevski (1821-1881) avec *Crime et Châtiment*[10], le romancier Charles Dickens (1812-1870), ou encore Marcel Proust (1871-1922) avec son rapport au temps, ses photographies dévoilent un côté dramatique dans lequel les citoyens se fondent au sein même de la ville. Ses prises de vue semblent intemporelles bien qu'elles marquent des moments précis dans notre époque. L'anecdote est présente dans ses photographies, et c'est par la présence de l'homme et de la ville en arrière-plan qu'elle se traduit, en lien avec le temps. Car c'est bien la notion de temps qui est liée à ces personnages, qui deviennent visibles et qui en même temps prennent des formes spectrales, tels des fantômes, des ombres qui errent dans la ville. Le portrait dressé de ces individus se mouvant au sein de la ville reflètent la situation politico-économique du pays.

*J'ai changé de style sous l'effet de la vie. Jusqu'au début des années 90, nous avions connu une existence matérielle correcte. Soudain, tout s'est détérioré : plus rien à manger, plus de médicament, le chauffage coupé, l'économie des vieilles gens dissipée par la faillite des caisses d'épargne. En août 1989, ça a été la première pénurie de sucre. En 1990, il n'y avait plus rien, on était rationné à 250 g de beurre par mois et par personne. Une catastrophe. La Russie tombait dans le XIXe siècle. Comme en 1917, quand les nobles vendaient des allumettes dans la rue. Ce n'était plus possible d'ironiser sur le régime passé. L'éclairage semblait tomber sur une ville fantôme. J'ai voulu rendre cette impression. J'ai photographié avec un trépied, au Hasselblad, avec de la pellicule 50 Asa, en pose lente, les queues qui s'allongeaient devant les magasins, les stations de métro… Un travail au noir et blanc, pour que je puisse développer moi-même, en nuançant les contrastes grâce à la technique du tirage mouillé.*[11]

10 Roman publié en 1866.

11 BOUZET A.-D., « Arles expose la trilogie impressionniste du Russe Alexey Titarenko », *Libération*, lundi 29 juillet 2002, p. 27.



LE SOUVENIR ET SES TRACES
*Confronter la mémoire du passé et le présent*

Pour l'artiste, il était donc très important de montrer cette détresse. Et c'est grâce à ses photographies révélant cette métaphore des « gens-ombres » qu'il a pu livrer la vision qu'il avait de ces personnes, ainsi que de sa ville. Il a pu exprimer visuellement cela par la technique de la pose longue, en démontrant que c'est bien dans les villes que les problèmes de la société sont les plus visibles.

Parmi tous ces exemples, le passé, qu'il soit issu d'un fait divers ou de photographies, se confronte au présent, nous faisant voir autrement notre environnement quotidien. Cette mémoire oubliée d'un temps révolu se confronte à notre présent, bien réel sous nos yeux et dans nos esprits. Ces documents nous permettent de « revivre » et de nous confronter à des faits auxquels nous n'avons pu assister, aussi bien pour une question de temps que d'espace, faisant ressurgir la mémoire collective. Ces artistes ont mis en œuvre ces reconstitutions, aussi décalées dans le temps que dans l'espace, pour nous retranscrire au mieux cette réalité des faits oubliés, cachés, invisibles, ou encore transformés. Dès lors, il appartient à chacun de faire la différence entre ce qui appartient à la vérité et ce qui provient de la fiction.

Pour exprimer cette idée de mémoire, les artistes utilisent divers moyens et procédés dans leur art afin de transmettre la mémoire, qu'elle soit individuelle ou collective.
Les artistes nous confrontent au passé en réalisant des monuments invisibles, en prenant des photographies de leurs performances, en déterrant des éléments que l'on a voulu oublier, en immortalisant des espaces historiquement forts, en confrontant deux espaces/temps par le biais de la reconstitution, ou encore en faisant fusionner des images passées avec des images du présent. Dans tous les cas, pour se souvenir, il faut imaginer. Car en effet, certaines périodes du passé, telle que la Seconde Guerre mondiale, ne peuvent être « représentables » (si l'on exclut la photographie). La métaphore intègre les œuvres, nous suggérant des évènements, et nous permettant ainsi de faire place à notre imagination pour nous souvenir, et pour perpétuer cette mémoire. Ou encore, en nous montrant seulement des photographies des actions passées, les artistes nous obligent à voir les empreintes inscrites dans le paysage, soigneusement cadrées, nous laissant imaginer ce qu'elles deviendront par la suite. Dans tous les cas, les artistes nous font imaginer, nous poussent à nous questionner sur ce qui relève de la réalité ou de la fiction grâce aux différents médiums qu'ils utilisent pour nous offrir à voir leurs œuvres, et nous permettent de regarder notre environnement autrement.

# PROJETER LA MEMOIRE

Pour que la mémoire prenne sa place dans les esprits et soit perpétuée, certains artistes ont souhaité investir l'espace public. Ces derniers imposent leurs idées et offrent des messages au sein même de la ville, de la rue. Ils permettent alors aux passants de regarder autrement leur lieu de vie quotidien. La projection est également un moyen employé afin de raviver la mémoire d'un temps passé. De durée limitée et d'aspect éphémère, cette dernière transforme non seulement l'espace public mais vient perturber la perception des spectateurs.

De ce fait, comment les artistes font-il œuvre de mémoire en usant de la projection ?

# *La projection monumentale et l'espace public*

L'espace public

Pour pouvoir aborder le terme d'« espace public », il s'agit d'abord de le définir. Dans son ouvrage *L'espace public*[1], Thierry Paquot explique ce qu'est l'espace public. D'abord, il nous précise les différences entre « espace public » et « espaces publics ». En effet, pour l'auteur l'espace public fait référence au lieu du débat politique, de la confrontation des opinions privées, avec une circulation des points de vue ; tandis que les espaces publics font référence à des endroits accessibles au(x) public(s). Ces deux termes sont pourtant directement concernés par la communication et, par conséquent, par les mass médias et leurs supports diversifiés. Depuis la Seconde Guerre mondiale, la communication a commencé à diversifier ses supports, et aujourd'hui, ceux-ci sont présents partout et sous diverses formes (ordinateur, journaux gratuits, téléphone portable, etc.). Ces différents outils nous permettent donc de communiquer, mais également de nous informer, voire d'interagir depuis les espaces publics et privés.

Les termes de « privé » et de « public » varient et évoluent constamment selon la culture, le sexe et la génération. Comme Thierry Paquot l'explique « […] une telle enquête géo-anthropologique sur le «privé» et le «public» dans diverses langues et cultures démontre […] que ces notions et leurs significations, tant individuelles que sociales, sont grandement déterminées par la langue, le genre, la hiérarchie sociale, l'âge, et surtout qu'elles n'ont pas toujours existé et que, d'une certaine façon c'est au moment où elles se parasitent mutuellement qu'elles conquièrent une réelle portée.[2] » L'auteur nous fait également remarquer que nous avons tous fait l'expérience de la rue et que des adjectifs positifs («aimable», «accueillante», «colorée», «animée») et/ou négatifs («revêche», «prétentieuse», «triste») entrent en compte selon nos parcours, nos rencontres, nos destinations, etc. Les « espaces publics » deviennent des lieux publics grâce à de nouvelles sociabilités (l'école, les lieux de culte, le centre commercial…). Par conséquent, le terme « espace public », qu'il soit au singulier ou au pluriel, reste indissociable de la communication.

1 PAQUOT Thierry, *L'espace public*, Paris : la Découverte, 2009.

2 *Ibid.* p. 66.



PROJETER LA MEMOIRE



Egalement, selon les différentes villes du monde, un grand nombre d'actions, et notamment d'échanges se font au sein même de la rue. Nous pouvons, par exemple, y retrouver des interventions artistiques qui permettent aux passants de voir leur environnement autrement. Mais pour que chacun prennent place dans la ville, celle-ci doit être ménagée par des professionnels afin de répondre aux besoins et au bien-être de chacun. Et comme le dit Thierry Paquot, « le choix pour des lieux urbains ouverts et accueillants est un acte politique. Ni plus ni moins.[3] » Tout ce qui est établit dans l'espace public est par conséquent politique, il concerne tous les citoyens. De cette manière, le « privé » et le « public » s'associent au sein de la ville. Les lieux urbains nous montrent dès lors le devenir possible/probable de la civilisation urbaine.

Les notions de « public » et de « privé » aujourd'hui se différencient du sens qu'elles prenaient à l'époque Médiévale. Depuis la révolution des nouvelles technologies, de l'information et de la communication, le monde a changé et s'est construit différemment dans une volonté de durabilité. De cette manière, en quelque sorte, la ville « modélisée » nous conditionne. Les citadins se cantonnent à un rôle prédéterminé qu'ils s'attribuent lorsqu'ils sont dans l'espace public. Ils décident par eux-mêmes de l'image qu'ils souhaitent offrir et montrer aux autres, que ce soit par leur comportement, que par leur tenue vestimentaire, etc.

En ce qui concerne l'art que nous voyons prendre place au sein de la ville, nous pouvons qu'il a une fonction politique. De ce fait, il appartient à tout le monde, et chacun peut se l'approprier, se l'imaginer comme il l'entend. L'insertion des œuvres d'art dans l'espace public est l'un des moyens qui a été envisagé pour améliorer la qualité de vie. Il permet également aux habitants, passants, ou encore visiteurs de voir leur environnement différemment. Cependant, dès que l'art intervient dans l'espace public, il crée souvent de vives polémiques. Lorsque l'art public est discret, il est plus facilement accepté, ce qui est rarement le cas pour les œuvres monumentales. En effet, pour qu'une œuvre soit acceptée, il faut que les spectateurs s'y reconnaissent, qu'ils puissent se l'approprier, faisant ainsi intervenir la mémoire collective. C'est pour cela que l'œuvre installée dans un site doit

3 *Ibid.* p. 105.

être liée à un contexte particulier qui la conditionne. De cette manière, elle le transforme et se mesure à l'espace de la ville. Quelques œuvres ont suscité de grandes discussions et parfois de vifs désaccords. Par exemple, *Les deux plateaux* [*Fig. 39*] de Daniel Buren (né à Boulogne-Billancourt en 1938) installés en 1985-1986, est une œuvre *in situ* devenue permanente, se situant dans la cour d'honneur du Palais-Royal (Paris). Cette commande publique est un ensemble de colonnes installé en relation avec l'architecture du lieu. Cette dernière dialogue avec son environnement, le montre autrement et le fait vivre. Dès leur mise en place, *Les deux plateaux* ont suscité une vive polémique. Après un arrêt de chantier, des menaces de destruction et plusieurs manifestations, l'œuvre s'est vue achevée en 1986. A ses début, les habitants, visiteurs ou passants ne la comprenaient pas, et ne se retrouvaient pas dans cette œuvre, sa position géographique au sein du Palais Royal interrogeait. Il a fallu du temps pour que les passants et visiteurs l'acceptent et se l'approprient. Ce n'est qu'à partir de ce moment qu'elle fut approuvée, et qu'ainsi elle a pris place dans les esprits, agissant sur la mémoire collective. Ce lieu est, par conséquent, devenu un site de passage, de rencontre et d'interaction entre les personnes.



*Fig. 39.*
BUREN Daniel, *Les deux plateaux*, 1985-1986,
installation *in situ*, Cour d'honneur du Palais Royal, Paris.



PROJETER LA MEMOIRE
*La projection monumentale*
*et l'espace public*

Ces œuvres inscrites dans la rue permettent également d'interroger les spectateurs, de faire en sorte qu'ils se questionnent sur leur lieu de vie. Elles permettent aux habitants ainsi qu'aux visiteurs d'interagir, et elles deviennent de plus un point de repère dans l'environnement urbain. Dès lors, en s'appropriant les œuvres d'art au sein de ces espaces, les visiteurs peuvent laisser libre cours à leur imagination.

Aujourd'hui, l'art public n'est pas forcément signe de monumentalité et de pérennité. Il prend de nombreuses formes : sculpture à ciel ouvert, murale communautaire, revêtement de trottoir, mobilier urbain, sous forme permanente ou encore comme installation temporaire. Egalement, l'art public contemporain use désormais des nouvelles technologies de manière à interagir avec le public, ce qui permet de renouveler le sens de l'œuvre. Les technologies numériques font parties de notre quotidien, ce qui permet de créer un nouveau rapport entre l'environnement construit et ses habitants, entre les zones de la vie publique et celles de la vie privée. Lorsque les œuvres se placent dans la rue, leur durée de vie peut être limitée. En effet, se trouvant en plein air, une sculpture par exemple, peut être détériorée par l'érosion, mais l'artiste peut également décider de la retirer. Ces différentes formes d'art dans l'espace public autorisent les artistes à s'exprimer, et à donner à voir quelque chose de différent aux spectateurs, montrant leurs œuvres dans un autre milieu que les espaces d'exposition institutionnels tels que la galerie d'art ou encore le musée.

## Le bâtiment écran

Les nouvelles technologies ont permis de mettre au point de nouvelles formes de projections au sein de la ville et dans l'espace public. L'architecture environnante peut dès lors faire office d'écran. Mais que peut-on dire de l'écran ? Qu'est-ce qui le caractérise ? Un écran nous révèle l'existence d'un *autre* espace virtuel, contenu dans un cadre. Il y a plus de cent ans, un nouveau type d'écran s'est répandu avec pour particularité d'afficher une image en mouvement dans le temps. Cela a commencé avec l'écran de cinéma, et s'est développé avec l'écran de télévision, d'ordinateur, etc. Cet écran que l'on peut qualifier de « dynamique », pour reprendre le terme de Lev Manovich dans

*Le langage des nouveaux médias*[4], introduit une relation entre l'image et le spectateur. L'image générée à l'écran crée donc une illusion visuelle. Le spectateur se concentre donc sur cet unique écran, délimité dans un espace précis et ne tient plus compte de l'espace extérieur dans lequel il se situe. Le premier effet filmé a été réalisé par les frères Lumière. En effet, « La démolition d'un mur » montre la démolition d'un mur, comme son nom l'indique, par des ouvriers. Ce dernier a été projeté à l'envers, montrant ainsi le mur détruit se reconstruire étape par étape, ce qui créa la stupéfaction des spectateurs. L'effet de remonter le temps prend sa place, donnant à l'image animée une nouvelle appréhension, voire une nouvelle dimension.

Quant au mur-écran, il est par définition un mur servant d'écran, de fermeture d'un espace. De nos jours, le mur est l'espace de projection par excellence, et ce système est repris dans de nombreux domaines, et notamment dans le milieu de l'art. Par exemple, Aernout Mik (né à Groningue en 1962) fait évoluer le spectateur dans ses installations, le faisant circuler entre une architecture captivante et des images hypnotiques. Ses images s'agrandissent dans l'espace, sortant du caractère bidimensionnel et du plan, propre à l'image cinématographique. L'artiste cherche à créer de nouvelles connexions entre les différents traitements de l'espace dans ses installations et ses projections. Même si son travail ne fait pas directement référence à des évènements contemporains, elle s'interroge sur les problèmes sociaux et politiques, qui sont au cœur de sa démarche qu'elle met en scène. Les constructions architecturales de l'artiste font parties intégrantes de son travail. *Osmosis and Excess* [*Fig. 40*], réalisée par Aernout Mik en 2005, se distingue des autres œuvres de l'artiste par son format. La projection s'effectue sur un large écran horizontal dévoilant des images filmées au Mexique, à Tijuana. Dans cette vidéo, le spectateur est mis face à un paysage métaphorique. Ce dernier est constitué de piles de médicaments, de voitures abandonnées et d'enfants jouant sur un terrain. Là est montrée une pensée politique, écologique et morale de notre temps. Le spectateur est amené à voir, par ce grand écran, la ville de Tijuana différemment. La taille de l'écran permet également au visiteur de se projeter dans l'environnement que l'artiste nous propose. Ainsi, il est comme captivé et ne « voit plus » ce qui se passe autour, en dehors de l'espace de projection. Dans *Raw Footage* [*Fig. 41*], réalisé en 2006, des documents sont projetés sur deux écrans, faisant

4 MANOVICH Lev, *The langage of NewMedia*, Cambridge : MIT Press, 2001. Traduction française : *Le langage des nouveaux médias*, traduit de l'anglais par CREVIER Richard, Dijon : Les Presses du réel, 2010.



PROJETER LA MEMOIRE
*La projection monumentale et l'espace public*

appel à la « mémoire médiatique » qui remémore au spectateur les conflits de l'ex-Yougoslavie dans les années 1990. Cela nous rappelle que les médias sont des espaces de discours montrant la banalité d'un conflit armé, avec un soldat qui, entre deux tirs, fume et boit des sodas. Cela constitue un hors-champ du reportage de guerre inscrit dans les mémoires collectives. Dans les œuvres d'Aernout Mik, nous sommes mis face à des figures se référant au revenant, à l'errant, ou encore au fantôme… Cette figure qui se place entre deux espaces qui se confrontent dans un même temps. Le corps de cette figure n'est pas seulement physique, mais il crée mentalement un contact avec des expériences en faisant des renvois à l'utopie, à l'aliénation, à l'immigration, à l'architecture, ou encore à une historicité politique. Par ses mises en scènes, qui pour certaines peuvent s'apparenter au spectaculaire, elle propulse le spectateur dans l'espace de projection, et l'invite à ne voir plus que lui, sans se préoccuper du reste des éléments qui l'environnent.



*Fig. 40.*
MIK Aernout, *Osmosis and Excess*, 2005, installation vidéo.



*Fig. 41.*
MIK Aernout, *Raw Footage*, 2006, installation vidéo.

En ce qui concerne le bâtiment-écran, ce dernier use de son architecture qui prend le rôle d'écran. C'est sur la façade du bâtiment qu'intervient la projection. En effet, la projection d'images monumentales peut transformer la façade d'un bâtiment en écran géant, devenant spectaculaire. L'image monumentale devient étonnante et attractive pour le public. Se déroulant le plus souvent dans l'espace public (si l'on fait référence en premier lieu à des évènements « son et lumière »), les projections envahissent de nuit toute la façade d'un bâtiment et lui donnent une nouvelle forme. Ainsi, l'espace de quelques minutes, le bâtiment adopte une nouvelle fonction, celle de l'écran. La technique de la projection monumentale offre de multiples possibilités. Elle peut révéler une architecture, dévoiler le patrimoine architectural, illustrer la mémoire d'un bâtiment, etc. Comme tout art prenant place dans l'espace public, la projection doit intégrer un certain contexte et ne faire plus qu'un avec ce dernier, libérant un message qui prend du sens. La projection monumentale est bien souvent moins polémiquée que la sculpture monumentale, pour la simple raison qu'elle n'est visible le plus souvent que pour un évènement particulier. Le fait qu'elle soit éphémère et ne prend place que pour une raison précise fait qu'elle est accueillie avec plus de convivialité. Le bâtiment-écran n'a dès lors qu'une vie limitée, il est ponctuel.
Lorsque le bâtiment, qui peut quelques fois être un monument, reçoit des projections, il fait intervenir la question de la mémoire. La mémoire collective qui, déjà, appartient au monument, puis celle de la projection qui viendra s'installer dans les esprits.





# *La projection comme monument*

Le fait de projeter des images à très grand format, de manière spectaculaire, est souvent le parti pris de certains artistes. Créée en intérieur ou en extérieur, cette forme de projection a souvent pour but de surprendre le spectateur, de l'immerger dans un univers qui lui est inconnu, et qu'il découvre au fur et à mesure que les images défilent.

Comment les artistes usent-il de la projection à grande échelle pour transformer l'architecture ? En quoi cela change-t-il notre appréhension d'un lieu que nous connaissions différemment ? De quelle manière le message livré par le monument se transforme-t-il grâce à la projection ?

Dans ses œuvres, Tania Mouraud (née à Paris en 1942) montre un engagement social en se questionnant sur notre monde actuel afin d'éveiller la conscience du spectateur. Elle utilise depuis les années 2000 le médium de la vidéo dans ses productions afin d'évoquer le monde contemporain. Ses pièces récentes constituent une nouvelle recherche sur l'observation et l'analyse du monde en constante mutation. Les thèmes de l'angoisse et de la responsabilité du monde sont à la base de ses vidéos.

Dans *Ad Infinitum* [*Fig. 42*], œuvre réalisée en 2008, Tania Mouraud interpelle le passé des baleiniers du port de Nantes qui étaient en pleine prospérité pendant la première partie du XIXe siècle. Dans cette vidéo, l'artiste utilise des images qu'elle a tourné au large du Mexique, là où les baleines séjournent avec leurs petits avant de faire le voyage vers l'Arctique. L'artiste nous dévoile un univers étrange et mystérieux grâce à des images en noir et blanc et par le biais d'enregistrement sonores effectués sur place. Les images ont par la suite été projetées dans le chœur de la Chapelle de l'Oratoire de Nantes en 2009, prenant tout son espace, accompagnées des restes d'un petit bateau placés dans la nef. L'anecdote n'existe pas dans cette œuvre, l'intérêt seul était de montrer la puissance des baleines, nous permettant ainsi de nous questionner sur la sauvegarde de notre environnement. Contrairement au documentaire animalier, filmé de manière frontale ou en contre-plongée, chez Tania Mouraud la caméra se trouve être toujours en plongée. Dans sa vidéo, l'objectif est serré sur les animaux, et le ciel n'est pas visible. De cette manière, le visiteur se retrouve entièrement immergé dans l'univers des

baleines, en entendant de plus le son qui reprend le cri des baleines, le bruit de la mer ainsi que celui du moteur du bateau. Avec cette installation, le spectateur est sollicité de manière active. Ce dernier vit l'œuvre par le biais des images et du son. Le titre *Ad Infinitum* peut être traduit par «A l'infini». Il illustre la manière dont l'œuvre est construite et dure, en se répétant indéfiniment par la bande vidéo qui tourne en boucle. L'artiste propose une vision positive de la vie qui est renouvelée et régénérée par la mer.
Tania Mouraud permet au spectateur de se projeter dans l'œuvre, et l'oblige à contempler l'environnement des baleines différemment. Ces dernières étant en voie de disparition, l'artiste offre à voir une autre image de ces animaux, plus cadrée, resserrée, ce qui peut surprendre et donner un côté d'autant plus étrange à la projection. Le fait d'investir le chœur de la Chapelle de l'Oratoire de Nantes rappelle le passé oublié des navires de la ville qui permettaient de pêcher et de stocker les baleines. En investissant ce lieu, l'artiste transforme l'architecture qui semble n'être offerte qu'aux baleines. La projection à échelle du chœur ne permet pas de voir autre chose que ces gigantesques animaux. Le spectateur est confronté à une architecture qui semble changer de forme, lui offrant un nouveau message, celui de se préoccuper de son environnement, et de le regarder différemment, de manière plus sensible.

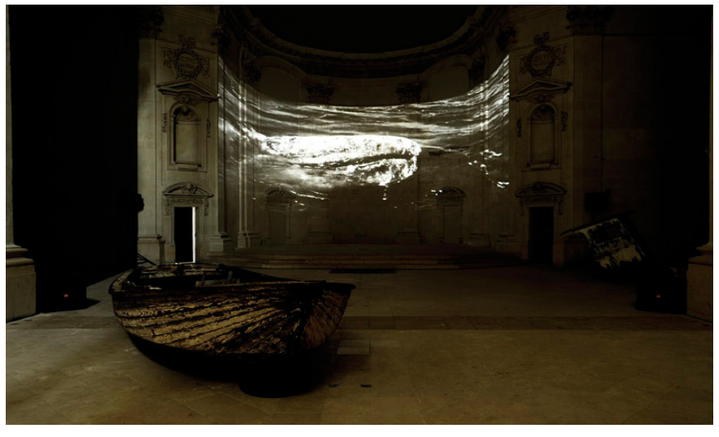


*Fig. 42.*
MOURAUD Tania, *Ad Infinitum*, 2008,
vidéo HD, 8'10".



PROJETER LA MEMOIRE
*La projection comme monument*

Pour rappeler un passé « oublié », d'autres artistes utilisent la projection à grand format dans un lieu précis, là où une action s'était déroulée plusieurs années auparavant.

L'œuvre de Gordon Matta-Clark (né à New York en 1943 - † 1978), *Conical Intersect* [*Fig. 43-44*], est au cœur du travail de Pierre Huyghe dans *Light Conical Intersect* [*Fig. 45*]. *Conical Intersect* est un film de dix-neuf minutes réalisé par Gordon Matta-Clark lors de la Biennale de Paris en 1975. Pour cette réalisation, l'artiste s'est inspiré des expérimentations d'Anthony McCall (né à Londres en 1946), et notamment du film *Line Describing a Cone* (1973), afin de produire une « construction par le vide » dans un immeuble en phase de démolition en face du Centre Georges Pompidou qui lui, au contraire, était en pleine construction. Gordon Matta-Clark a détruit des morceaux de mur et de plancher selon la forme d'un cône inséré dans la structure de l'immeuble, ouvrant alors sur la rue. Les passants pouvaient admirer ces ouvertures improbables. Par le biais de la vidéo, l'artiste retraçait tout le processus d'exécution de son œuvre, comme une preuve de sa réalisation, étape par étape, puis de sa destruction. A l'époque, le spectateur/regardeur assistait à cette performance depuis la rue et pouvait s'interroger face à celle-ci. Il ne pouvait faire autrement que de subir avec surprise cette transformation d'un immeuble en voie de destruction. Par la suite, en 1996, le travail de Gordon Matta-Clark est « ré-utilisé » dans l'œuvre de Pierre Huyghe, *Light Conical Intersect*. Ce dernier décide de projeter une image de *Conical Intersect* sur le mur du quartier de l'Horloge là où, vingt-six ans plus tôt, Gordon Matta-Clark avait investi les lieux. L'image projetée correspond au moment où la lumière envahit la cavité conique réalisée dans la façade. Le spectateur est face à une illusion d'optique, comme un retour dans le temps où il revoit la lumière passer au travers de la façade rappelant cette ouverture conique que Gordon Matta-Clark avait réalisé. La seule trace nous restant de ce travail est une photographie prise pendant la projection, faisant office de preuve de cette performance artistique.

Dans son projet « anarchitecture », Gordon Matta-Clark fait le choix de travailler sur des bâtiments désaffectés sur le point d'être démolis. Il utilise alors ses connaissances d'architecte dans le but d'entailler, et de découper les murs et planchers de ces bâtiments. Dans ses œuvres, il crée par le vide un nouveau type d'architecture qui tend à être éphémère. En effet, celle-ci semble sur le point de s'effondrer mais est fermement dressée. Gordon Matt-Clark perturbe alors les repères des citadins en montrant ce que nous ne voyons pas habituellement, comme la structure interne des

bâtiments, par exemple. De ce fait, les spectateurs n'ont d'autre choix que de voir autrement leur environnement. Ainsi, l'artiste les pousse à se questionner sur le monde quotidien qui les entoure et leur permet de le voir d'un œil neuf. De plus, en travaillant directement sur les bâtiments, l'artiste travaille aussi sur l'histoire du lieu, ce qui lui permet de donner plus de puissance à son œuvre. Bien qu'il soit éphémère, le travail de Gordon Matta-Clark est aussi grandiose car il frappe les esprits des spectateurs présents, ainsi que le quartier même dans lequel sa réalisation se situe.





*Fig. 43-44.*
MATTA-CLARK Gordon, *Conical Intersect*, 1975,
film 16mm, 19'.



*Fig. 45.*
HUYGHE Pierre,
*Light Conical Intersect*, 1996,
1 ektachrome 10 x 12 cm, 1 impression numérique 80 x 120cm, 1 descriptif d'encadrement de l'impression numérique, 1 certificat d'authenticité.





Dans cette même idée, Pierre Huyghe, en reprenant une image du travail original de Gordon Matta-Clark, revient habiter le même quartier. Bien entendu, avec les années, les bâtiments ont changé, mais l'artiste choisit l'immeuble dorénavant neuf qui, autrefois, était au même endroit que celui investi par Gordon Matta-Clark. En cela, Pierre Huyghe remet en lumière l'œuvre *Conical Intersect* et la replace dans le contexte spatial de l'époque, ravivant ainsi les souvenirs d'un autre temps.
Aussi bien dans l'œuvre de Gordon Matta-Clark, et par conséquent, tout comme dans celle de Pierre Huyghe, les bâtiments sont fortement présents. Le premier utilise un bâtiment en voie de démolition et le second se sert d'un bâtiment « neuf » situé au même endroit comme support se substituant à l'original afin de faire sa projection. Dans ces deux travaux, deux bâtiments situés sur un même lieu à deux époques différentes prennent vie par le biais d'une même « image ». La photographie est une trace, un témoignage de l'existence de ces habitats.
De plus, ces œuvres comportent un sens politique pour la simple raison qu'elles prennent place au cœur de la ville et nous poussent à nous demander comment nous habitons le monde.
Avec ces deux œuvres, nous pouvons constater que ces artistes, parmi d'autres, ne créent plus à partir de rien, mais *avec* des objets/idées déjà utilisés par d'autres. Dans ce sens, nous pouvons parler de « recyclage » d'œuvres. Les artistes, avec ces matériaux déjà travaillés, donnent aux œuvres initiales un nouveau sens et une nouvelle vision aux regardeurs. Pierre Huyghe, en utilisant une image du film de Gordon Matta-Clark, ainsi que son lieu de tournage pour projeter, redonne vie à ce travail original et lui donne un nouveau sens. L'artiste nous met face à un souvenir, à une image qui aurait remonté le temps et qui nous montrerait le lieu comme un espace fantomatique, et aussi éphémère que dans les souvenirs des regardeurs de l'époque. Ainsi *Conical Intersect* de Gordon Matta-Clark revient en puissance dans le quartier du Centre Georges Pompidou par le biais de la lumière, et ce, en pleine nuit. L'œuvre inscrite au sein même de la ville est devenue une pratique intéressante pour les artistes, tout comme le fait de réutiliser des œuvres déjà existantes dans le but de « créer » quelque chose de différent. Les incidences sur l'œuvre « originale » peuvent alors être multiples ; de lui donner plus de puissance et de le faire revivre à travers le temps avec des moyens différents faisant partie intégrante d'une nouvelle époque, avec ses nouvelles technologies et ses nouvelles mœurs. L'œuvre subit alors un regard « neuf », bien qu'elle ait été réalisée à partir du « vieux ».

Différemment, certaines projections peuvent mettre en valeur, ou encore révéler le patrimoine en s'inspirant de l'architecture du bâtiment, de l'histoire de ce dernier et de celle de la ville où il est implanté.
L'image que nous avons des cathédrales d'Europe, principalement, est faussée. Bien que nos yeux se posent sur des pierres nues, au XIIIe siècle les couleurs étaient bien présentes sur les sculptures des porches, exposées aux yeux des habitants, visiteurs et pèlerins. Elles étaient très vives, voire criardes. Sept siècles plus tard, la découverte de la polychromie nous offre une nouvelle perception de l'architecture médiévale. A l'époque, la cathédrale était un lieu où la couleur était très présente et également très importante. Que ce soit la façade, l'enluminure, le portail ou encore l'orfèvrerie, ils étaient tous composés de couleurs, une volonté spirituelle qui permettait d'aller vers la lumière, élément très important au sein de l'Eglise. C'est au XVIIIe siècle que la couleur disparaitra totalement des cathédrales. Avec les mouvements réformateurs, l'Eglise et la société choisiront de blanchir les murs, de dorer les objets et de s'habiller avec des couleurs sombres, bien loin de ce que l'on pouvait trouver à l'époque médiévale.

Sur la cathédrale Notre-Dame d'Amiens, des traces de polychromie ont été retrouvées sur les portails gothiques. En effet, lors de la restauration au laser des portails il y a quelques années, cette polychromie a été révélée, montrant des teintes très vives, telles que du rouge, du bleu, etc. Le nettoyage au laser de la cathédrale a débuté en 1992 et a permis d'apporter la preuve, par une révélation progressive des couleurs, que les cathédrales gothiques d'Europe avaient leurs façades peintes. Les polychromies dès lors retrouvées révèlent l'utilisation de couleurs vives sur l'ensemble des sculptures dès le XIIIe siècle. S'il semblait impossible de repeindre la totalité de la façade occidentale de Notre-Dame d'Amiens, il est apparu comme convenable de recouvrir à un dispositif technique de projection de très haute qualité pour restituer sa polychromie. Par le biais d'un procédé qui projette la lumière à travers un écran translucide sur lequel les couleurs des statues ont été reproduites, un spectacle « Amiens, la cathédrale en couleurs » [*Fig. 46*] est proposé sur le parvis de la cathédrale. Ce spectacle redonne vie aux figures de la façade par le biais de la projection d'images à haute définition numérique. Cette restitution des couleurs médiévales redonnent vie à l'architecture et aux sculptures de la cathédrale. Cette dernière dorénavant visible en couleurs propose au public un enchainement renouvelé de la polychromie. Dès lors, sont mises en scène des réminiscences ravivant une mémoire collective. L'architecture et les sculptures de la façade de Notre-Dame d'Amiens deviennent l'écran de ces



PROJETER LA MEMOIRE
*La projection comme monument*

projections à grande échelle. Les grands progrès informatiques permettent de corriger les déformations optiques, de coloriser les plus petits éléments de la sculpture et de retravailler les reliefs en jouant sur les ombres. Les régisseurs doivent obtenir une parfaite juxtaposition des images avec le relief des sculptures. Cependant, les changements de température peuvent causer des déformations, ce qui amène à une vigilance constante du matériel et de la position des projections. Cette peinture en lumière est mise en scène, et permet de discerner les personnages les uns des autres. Le message des trois portails se trouve désormais être plus accessible. La mise en lumière de la façade permet à ses spectateurs de se plonger dans un nouvel environnement par lequel ils peuvent désormais remonter le temps et se plonger dans un univers similaire de celui du Moyen Age.

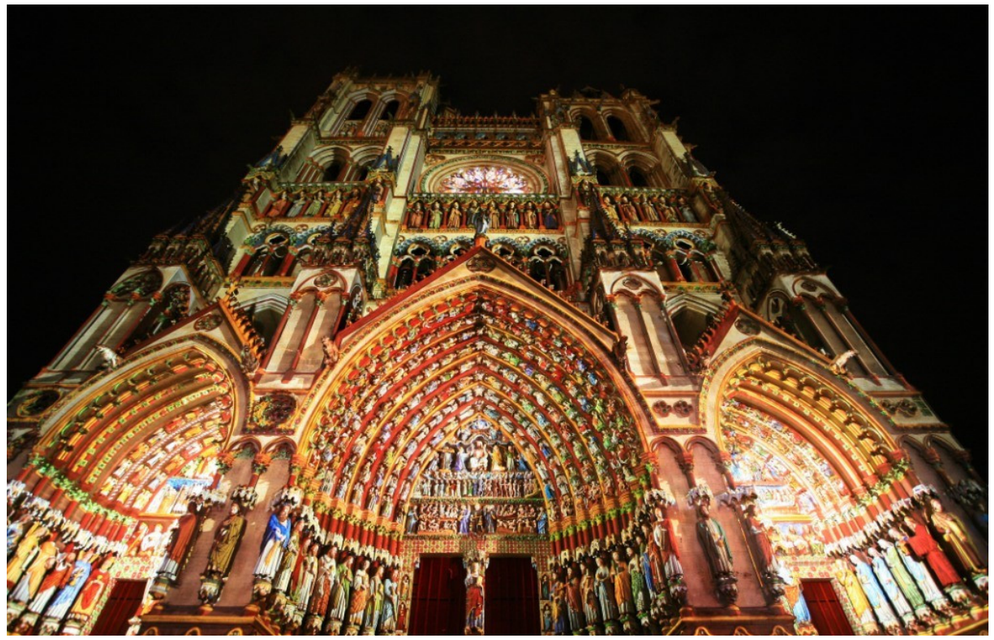


*Fig. 46.*
Cathédrale d'Amiens,
installation de vidéo mapping, 38'.

Après la ville d'Amiens, d'autres ont également décidé de créer un spectacle rappelant les couleurs d'antan de la façade de leur cathédrale. Sur la cathédrale Notre-Dame de Reims a été réalisé un spectacle (avec la collaboration du collectif Skertzo), mettant en valeur les couleurs disparues, 800 ans après son édification [*Fig. 47*]. Cela permet aux habitants de se réapproprier un monument quotidien à leurs yeux, de le redécouvrir, de lui restituer aussi bien sa part symbolique que sa part historique. Les couleurs vives réapparaissent dès lors sur le monument. Ces dernières se posent avec précision sur les sculptures et nous montrent tous les détails des différentes figures.

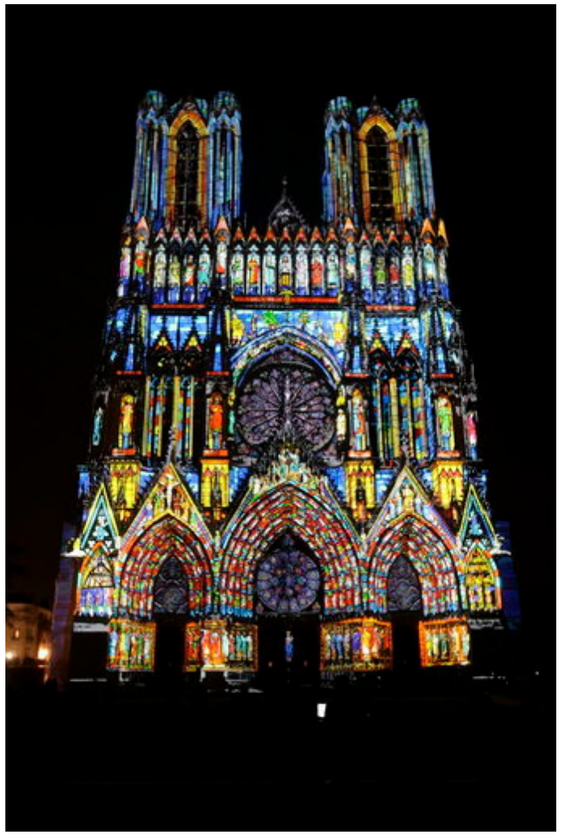


*Fig. 47.*
Cathédrale de Reims,
installation de vidéo mapping, 25'.



PROJETER LA MEMOIRE
*La projection comme monument*

Que ce soit pour la cathédrale d'Amiens, ou pour celle de Reims, une très grande précision doit être effectuée afin de mettre en valeur la richesse des sculptures et des détails. Le caractère du monument induit différents types de visions. Il est immense et pour cela il faut avoir le recul nécessaire pour que le regard puisse le voir en entier. Egalement, la profusion des sculptures exige une très grande précision dans la définition de la projection. Pour que cela puisse se faire, l'utilisation de projecteurs de grande puissance est indispensable. En utilisant les techniques traditionnelles du trompe-l'œil adaptées aux nouvelles technologies, un aller-retour dans le temps s'effectue, emportant avec lui chacun des spectateurs. Cette utilisation architecturale et dynamique de la lumière propose une vision nouvelle de la cathédrale. L'assemblage des couleurs permettent de délivrer les messages exprimés par l'architecture. La lumière agit par conséquent comme un révélateur transformant la cathédrale. De cette manière, de nuit, la couleur est la lumière de la façade. Cette dernière lui donne du mouvement, révèle les personnages, creuse les reliefs, etc. Chaque lieu est unique, et par conséquent, chaque site possède ses propres histoires qu'il s'agit, par le biais de la projection, de réinventer, créer ou encore restituer.

Egalement, Krzysztof Wodiczko (né à Varsovie en 1943) est principalement reconnu pour ses productions en extérieur et à grande échelle. Dans ses œuvres, nous pouvons retrouver un engagement social et politique profond grâce auquel il dénonce afin de transformer l'opinion politique. L'artiste s'intéresse aux droits de l'homme, aux classes sociales et aux marginaux. Ses travaux sont engagés et montrent une grande force politique. « Il intervient surtout dans l'espace public pour dénoncer, modifier et manipuler le message initial établit par les «vainqueurs». De cette façon il choque, dénonce et transforme l'opinion publique.[5] » L'artiste utilise la projection par laquelle il transforme les monuments et les édifices publics de manière à montrer les contradictions de la vie sociale et politique.
Dès les années 1990, Krzysztof Wodiczko projette sur des structures urbaines symboliques des images vidéo plutôt que des images fixes. Il va solliciter la participation des communautés en

5 JEKOT Barbara P., « Reinterpreting public places and spaces : a selection of Krzysztof Wodiczko's public artwork », *University of Pretoria Library Services*. [En ligne]. (2008).
<http://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/9625/Jekot_Reinterpreting%282008%29.pdf?sequence=1> (page consultée le 21 février 2013).

relation avec les lieux de projection. Il met en parallèle l'aspect statique et monumental des bâtiments avec les témoignages des individus vivants dans l'ombre de ces derniers. Il développe une série de dispositifs visant à surmonter des difficultés physiques ou psychologiques, des traumatismes émotionnels et à faciliter la communication. Il donne ainsi une voix aux immigrants, aux sans-abris, aux victimes et aux opprimés de la société. L'artiste, dans ses œuvres, nous confronte à ce monde principalement individualiste où on oublie un peu trop les souffrances que notre société a connu et connait encore. Par ces projections, il fait en sorte que l'on favorise la communication. Il travaille dans des lieux évocateurs, sur des monuments qui reflètent la mémoire collective et historique. L'art de Krzysztof Wodiczko se tourne vers l'affirmation de la vérité et de la justice. Par ses interventions, il souhaite faire réfléchir les spectateurs en leur montrant notre société actuelle, telle qu'elle est, telle qu'il la voit. Il tente dès lors d'éveiller la ville, de l'animer, tout en traitant de la parole confisquée et de l'aliénation, de la dimension politique du langage, du pouvoir, des médias, de la mémoire collective de la ville et du corps. Il transforme alors les façades en art public et politique. Le monument est un « site institutionnel de discours du pouvoir ». Le monument se trouve être immobile, il ne bouge pas, et aucun mouvement n'émane de ce dernier. Il semble, par conséquent, figé dans l'espace et dans le temps. Par ses projections, Krzysztof Wodiczko semble donner du mouvement au monument, et en lui donnant vie il lui apporte quelque chose d'autre, une force et une énergie nouvelle. Il oblige le spectateur à le voir différemment. De cette manière, il démystifie le monument. La projection peut être considérée comme le symbole d'une attaque qui révèlera l'inconscient du monument. « Le but de la projection sur un monument commémoratif n'est pas de lui «donner vie», de «l'animer», ni de prêter main forte à la «socialisation» bureaucratique du site, joyeuse, incontestable, mais de révéler et d'exposer aux yeux du public la vie implacable du monument. La stratégie de la projection sur le monument consiste à l'attaquer par surprise, en utilisant l'artillerie lourde des diapositives, ou de prendre part, en les infiltrant, aux manifestations culturelles officielles qui se déroulent sur les lieux.[6] »

En 1984, Krzysztof Wodiczko réalise la projection de l'*Astor Building* [*Fig. 48*] à New York. Ce bâtiment, le New Museum, est intéressant pour l'artiste. En effet, celui-ci n'est pas un monument, mais un ancien immeuble d'ateliers et d'entrepôts.

6 WODICZKO Krzysztof, *Art public, art critique : textes, propos et documents*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995, p. 86.



PROJETER LA MEMOIRE
*La projection comme monument*

Fermé et possédant une surface importante, il était vide, alors que tout proche, à l'extérieur, de nombreux sans-abris prenaient leur place dehors. Ce bâtiment était inoccupé depuis plusieurs années lorsqu'on a pensé à installer un musée dans le quartier, pour lui insuffler une nouvelle dynamique. Seulement, pour les sans-abris cela a changé les choses. Lorsque l'artiste a fait sa projection sur l'Astor Building, nous offrant à voir des chaines et des cadenas cerclant le bâtiment, les spectateurs se sont trouvés face à un bâtiment dont les portes semblaient infranchissables. Bien que ces images ne soient que des projections, elles révèlent la réalité. En effet, pendant que ce bâtiment demeure vide et sans fonction, totalement déserté, des sans-abris se trouvent à l'extérieur, dormant dans les rues, sans toit pour s'abriter. Dès lors, ce message est parfaitement compris par ces gens qui vivent dans la rue. L'artiste oblige le spectateur de cette projection à prendre conscience de ce qui est pourtant bien présent dans le quartier, soit des gens sans foyer, vivants à côté d'un bâtiment immense et inoccupé. En cela, il cherche à faire réagir, il oblige les passants à se remettre en question, à observer en prenant conscience que les sans-abris sont souvent ignorés, laissés de côté et exclus. Ici, l'artiste a voulu quelque part leur laisser la parole, ou plutôt parler en leur nom. Cela oblige donc les spectateurs à voir leur environnement autrement, pas seulement le bâtiment, mais le quartier tout entier. Ils pourront prendre conscience des injustices qui s'y trouvent. Le cadenas reste une image utilisée dans d'autres œuvres de l'artiste. Il est un « symbole » d'enfermement, de mise sous clé. Lorsqu'un cadenas est mis, il emprisonne bien souvent ce qu'il renferme, en y interdisant l'accès à qui que ce soit. Dans les projections de Krzysztof Wodiczko, le fait que les cadenas soient nettement plus grands que ceux que nous utilisons renforce cette volonté de « monumentalité », de montrer en grand les choses afin qu'elles ne restent pas inaperçues.

En 1984-1985, l'artiste produit *Soldiers and Sailors Memorial Arch Projection* [*Fig. 49*], exécutée sur la Grand Army Plaza dans le quartier de Brooklyn à New York. Ici, il décide d'investir un monument, et plus précisément un arc de triomphe construit en 1892 en l'honneur des troupes de l'Union, vainqueurs de la Guerre de Sécession. Ce dernier a la particularité de ne contenir aucune sculpture du côté nord, contrairement à sa face sud qui elle raconte l'évènement pour lequel cet arc fut construit. Krzysztof Wodiczko a, par conséquent, choisi d'investir la face nord pour sa projection, une face vide de sculpture, quelque part oubliée, rejetée, et pourtant visible d'un petit parc aux allures assez intimes. Utilisant une nouvelle fois l'image des cadenas, l'artiste remet en question, par le biais de la projection, la structure urbaine et

ses moyens qui conditionnent notre perception quotidienne du monde. Le fonctionnement symbolique est remis en question, tout comme la politique et l'économie de la ville. L'arc de triomphe, symbole de pouvoir, est interrogé. Les spectateurs, surpris par ce type de projection, ne peuvent faire autrement que de s'interroger sur le message offert par l'artiste. Cela les oblige par conséquent à réfléchir non seulement sur le monument, sur sa symbolique, mais aussi sur ce qu'il reflète pour la ville et pour la société toute entière. En faisant fusionner le monument d'une part, et la projection d'une autre, l'artiste fait en sorte que les messages de chacun s'unissent et se confrontent en même temps. Il renvoie à un message de pouvoir et de victoire par son support (le monument), et en même temps il interroge avec la projection en remettant en question ces mêmes notions. En cela, Krzysztof Wodiczko pousse le spectateur à percevoir ces symboles autrement, il le mène à s'interroger sur sa société et sur ce qui la conditionne.

C'est également le message qu'il a voulu faire passer avec l'installation *Guest* [*Fig. 50*] de 2009, qui a été spécialement conçue pour le pavillon polonais lors de la 53e Biennale de Venise. Différemment des œuvres précédemment citées, ici ce n'est pas le monument qui sert de support de projection, mais l'artiste utilise ses expériences précédentes pour investir le lieu. Dans ce contexte de la Biennale de Venise, le spectateur est invité à investir l'espace qui lui est proposé par l'artiste polonais. Dans *Guest*, le visiteur est confronté à des « fenêtres » vidéo qui permettent d'ouvrir l'espace intérieur de l'exposition mettant en évidence des petites scènes. Il peut percevoir des silhouettes au travers de ces fenêtres, sans pour autant les distinguer clairement. Il observe ce qui se passe à l'extérieur de ces ouvertures et voit des personnes, à son échelle, passer, repasser, laver les vitres, apparaissant puis disparaissant. Les spectateurs regardent ce qui se déroule à l'extérieur par le biais de projections qui ouvrent l'espace d'exposition. Il s'avère que ces silhouettes floues sont celles d'immigrés préalablement filmés. Ces derniers vivent en Pologne ou encore en Italie et viennent de diverses régions du monde. Comme le dit Bozena Czubak, ces personnes peuvent être considérées comme « des gens qui n'étant pas chez eux, restent «d'éternels invités» ». Cela fait dès lors directement référence au titre de l'œuvre, qui donne un caractère social à cette installation vidéo. Seulement, les visiteurs aussi sont des invités, conviés à découvrir l'œuvre de l'artiste. Les fenêtres virtuelles, qui évoquent un dedans/dehors expriment nos peurs de l'étranger, de l'autre, et met en avant le statut ambiguë lié aux immigrés. Le flou utilisé rappelle leur invisibilité sociale, et ces fenêtres « inaccessibles » renvoient à notre comportement envers d'eux.



PROJETER LA MEMOIRE
*La projection comme monument*

Bien que cette œuvre ne soit pas monumentale, aussi bien par le support utilisé que par la taille des projections qui restent à l'échelle humaine, l'artiste interroge une fois de plus les travers de la société, et pousse le spectateur à se questionner sur le statut des immigrés et leur place dans notre société actuelle. L'utilisation du flou montre à voir des personnes qui se déplacent presque de manière invisible sous nos yeux, peut-être choisissons-nous de ne pas les voir et de ne pas nous confronter aux problèmes de notre société. Ici, l'artiste nous oblige à nous confronter à ceux-ci. La projection lui sert d'illusion, et nous montre ces fenêtre pourtant infranchissables.



*Fig. 48.*
WODICZKO Krzysztof, *Astor building*, 1984,
The New Museum of Contemporary Art, New York, projection.



*Fig. 49.*
WODICZKO Krzysztof, *Soldiers and Sailors Memorial Arch Projection*, 1984-1985,
Grand Army Plaza, New York, projection.



*Fig. 50.*
WODICZKO Krzysztof, *Guest*, 2009,
pavillon polonais, Biennale de Venise, projection vidéo.

Pour l'artiste, l'image qu'il projette se doit d'être claire et surtout frappante, pour rester dans les esprits. Elle se doit également d'être en adéquation avec le monument qu'elle vient investir. Dans ses travaux, le fait que les images soient projetées sur des monuments permet que la foule s'arrête, s'agrandisse devant ces derniers, transformant ainsi l'espace en mémorial. Le mur permet de projeter, il est l'espace de cette projection mais également sa limite. Le fait que ces projections soient éphémères, ne durant que quelques instants, permet aux spectateurs d'être d'autant plus attentifs à ce qu'ils ne reverront peut-être jamais. En exerçant d'une part sur le monument, et d'une seconde part avec la projection à grande échelle, Krzysztof Wodiczko cherche à éveiller les esprits et à les confronter aux problèmes de société qui nous entourent, mais auxquels nous ne voulons pas forcément prêter attention. Le monument utilisé a dès lors deux fonctions, la première étant d'être un monument, soit de délivrer un message historique et politique, et la projection à son échelle vient y apposer un autre message, en dénonçant. Ce qui donne au monument un nouvel aspect. Lorsque les projections interviennent sur un bâtiment, ou encore dans un espace d'exposition, l'artiste n'en use pas moins pour délivrer le même type de message. Selon ses œuvres, il dénonce, il transforme, et donne à voir différemment en transformant la surface de projection en quelque chose d'autre. Cela pousse le visiteur à s'interroger, à se questionner, quelque part à ouvrir les yeux sur notre société.

La projection à grande échelle permet aux artistes de nous dévoiler des aspects de notre environnement que nous ne soupçonnions pas. Ils donnent à l'architecture une nouvelle forme, un nouveau sens, et quelque part une seconde vie. Bien que la projection soit un procédé éphémère et virtuel, elle permet de donner une perception presque parfaite de souvenirs, de mémoires issus du passé, proche ou lointain, et permet aussi de dénoncer des problèmes ancrés dans notre société. De plus, la projection monumentale donne la possibilité aux spectateurs d'être totalement immergés et imprégnés dans un autre univers visuel et virtuel, ils peuvent regarder leur environnement d'un autre œil et également se questionner par rapport à ce dernier.

PROJETER LA MEMOIRE

De manière assez large, de nos jours, l'espace public est devenu un vaste « terrain de jeu » pour les installations et performances artistiques. De durée éphémère ou non, ces œuvres participent à la vie active de la ville et vivent grâce aux regards ou à la présence des passants qui parfois peuvent jouer le rôle d'acteurs. Qu'elles soient réalisées pour un évènement particulier ou permanentes, les œuvres produites au cœur de la ville pousseront toujours le passant, le regardeur, le visiteur à se questionner sur les lieux de son passage, sur les bâtiments qui l'entourent et sur l'histoire de ceux-ci. C'est alors que le spectateur devient un élément indispensable de l'œuvre implantée dans la ville, et est parfois obligé d'y participer afin de produire l'effet escompté. L'utilisation de la projection monumentale, quant à elle, incite le spectateur à percevoir son environnement différemment, que ce soit au sein de l'espace public, que dans des espaces d'exposition. Lorsque le support utilisé se trouve être à grande échelle, cela change la perception du spectateur et l'amène à se questionner d'une part sur son environnement, mais également sur son histoire, sur ses souvenirs. Ainsi, il pourra par la suite garder à l'esprit quelque chose dont il n'avait pas conscience. Le bâtiment faisant dès lors office d'écran, les passants se trouvent immergés dans un autre univers, leur permettant parfois de remonter le temps grâce à la technique de la projection.

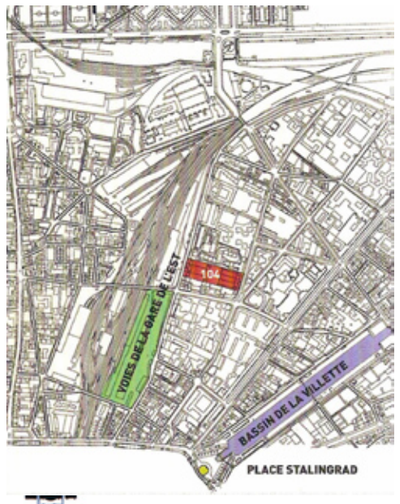
# LE PROJET DE CREATION

Comme nous avons pu le constater précédemment, la technique de la projection à grande échelle est de plus en plus utilisée par les artistes d'une part, et demandée par les municipalités pour divers évènements d'autre part. Cette technique apparaitra également au cœur de ce projet, prenant comme support la façade de l'Horloge du CENTQUATRE situé au 104 rue d'Aubervilliers dans le 19e arrondissement de Paris.
Anciens bâtiments des pompes funèbres, les façades et verrières ont été inscrites à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques en 1995. Par conséquent, le CENTQUATRE conserve en mémoire une histoire et un passé liés au quartier et à la ville toute entière.

LE PROJET DE CREATION


# *Historique du CENTQUATRE*

Ce que nous appelons aujourd'hui le CENTQUATRE (établissement artistique de la ville de Paris) était auparavant, de 1874 à 1998, un service de pompes funèbres au sein de la ville. Sa fonction était d'offrir à chacun des obsèques dignes. Ce lieu que l'on appelait l'« usine à deuil », permettait le passage de la vie à la mort à Paris.
Situé au 104 rue d'Aubervilliers dans le 19e arrondissement, entre la place de Stalingrad et le parc de La Villette, le CENTQUATRE garde encore en mémoire ce passé par son architecture, ses proportions, et les traces du travail visible qui se sont imprimées dans les murs.




Plan du quartier et situation géographique du 104.



Façade de l'Horloge située dans la cour de l'Horloge, CENTQUATRE

De manière générale, l'histoire de la ville est étroitement liée à celle de l'institution mortuaire. En effet, la mort était et demeure présente au quotidien. Elle n'est pas considérée comme une fin en soi, mais comme l'un des rites de passage de la société humaine. Dès le XIXe siècle, le « culte des morts » est perçu différemment qu'à l'époque moderne. C'est à cette période qu'une nouvelle relation s'élabore entre les vivants et les morts, on s'attache dorénavant à la mémoire de « l'autre », en non plus seulement au « moi ».
Dès la fin du XIXe siècle, de grands changements se sont opérés à Paris. L'un des bouleversements qui mènera vers l'industrialisation concerne l'annexion des onze communes limitrophes en 1860. Cette dernière incluait notamment la municipalité de La Villette, où se situaient les bâtiments des pompes funèbres.

Dans le quartier de La Villette, et par extension dans la ville toute entière, le cortège funéraire jouait un rôle fondamental dans les funérailles. C'est ce dernier qui montrait l'importance du défunt ainsi que le rang social auquel il appartenait. A cette époque, tout s'arrêtait lorsque la mort passait, et le noir était la couleur qui s'imposait comme celle du deuil. De plus, la veillée funéraire avait encore lieu au domicile familial. L'exposition et la contemplation du cadavre était une chose coutumière pérennisée par l'art du masque et du portrait mortuaire. C'était dans ce courant que s'inscrivait la photographie qui figeait le visage du mort, le plus souvent mis en valeur. Ce sera peu avant la moitié du XXe siècle que la mort prendra une nouvelle forme. Elle sera qualifiée de sale, et le cadavre tendra à être dissimulé, il sera nié. C'est alors que disparaitra la photographie funéraire.
De ce fait, les funérailles marquent tout l'ensemble du corps social, aussi bien les acteurs que les spectateurs.

Le bâtiment des pompes funèbres de la ville de Paris a été édifié en 1873 au 104 rue d'Aubervilliers, sur l'ancien abattoir de la commune de La Villette. Ce quartier était particulier. Non seulement il était industriel (on pouvait y trouver plus d'un millier d'ateliers), mais il comportait – ce qui est toujours le cas aujourd'hui – un réseau fluvial et un autre de chemin de fer. Dès le milieu du XIXe siècle, le quartier de La Villette se trouve séparé du reste de la ville par les grandes voies de communication qui parviennent à l'isoler. Il a donc été décidé dans les années 1860

d'édifier les locaux des pompes funèbres.

Avant son inauguration, le 104 rue d'Aubervilliers avait déjà une histoire qui était révélatrice de l'économie. Au Moyen Age, ce lieu servait à pendre les hommes – se situant non loin du gibet de Montfaucon – puis l'abattoir de la commune de La Villette occupait les lieux, avant d'être déplacé un peu plus au nord.

*Les quartiers de Paris ont leur odeur. La rue d'Aubervilliers, elle, respirait la mort. Depuis les pompes funèbres qui y avaient élu domicile jusqu'aux abattoirs de La Villette, en passant par les gazomètres de la rue de l'Evangile. Un coin tout ce qu'il y a de pourri avec le silence des cimetières d'un côté, et de l'autre, le hurlement des trains quand ils franchissent le passage à niveau.*[1]

La construction de ce qui deviendra le 104 a commencé à la fin du Seconde Empire. Elle a été interrompue à plusieurs reprises par la guerre et d'autres conflits. Lorsque le site a ouvert en 1874, la mort régnait dans le quartier par la présence des corbillards vides qui allaient chercher les corps dans leur maison avant de les emmener au cimetière. La mort était aussi représentée par les personnes qui travaillaient au 104. D'abord par ceux vêtus de noir, les croque-morts, ou encore par les ouvriers habillés de blouses au XIXe siècle, puis en bleu au XXe. Egalement, la mort était quotidiennement présente dans les rues et dans la ville toute entière. Les décès rythmaient dès lors la vie du quartier, aussi bien par cette « usine à deuil », que par la mort assidue aux abattoirs de La Villette, surnommés à l'époque l'« enfer des bêtes » qui participaient aussi au développement de l'industrie.

Les bâtiments du 104 sont alors situés à la nouvelle périphérie de la ville, là où les multiples industries se situent, desservis par les transports. L'ensemble des bâtiments du 104 rue d'Aubervilliers est un modèle aussi bien par son architecture que par son fonctionnement. C'est Delebarre de Bay qui en sera l'architecte, accompagné de Godon, et supervisé par Baltard, le directeur des travaux d'architecture de la ville de Paris jusqu'à la fin du Second Empire. Pour la construction de ces bâtiments, le métal, le verre, la pierre et la brique étaient utilisés, révélateurs des matériaux employés depuis la révolution industrielle. En effet, cela rappelle l'architecture moderne des gares parisiennes, mais également

1 Patrick PECHEROT, *Belleville-Barcelone*, Gallimard, Paris, 2007, p. 80 *in* Bruno BERTHERAT, Christian CHEVANDIER, *Paris dernier voyage : histoire des pompes funèbres (XIXe-XXe siècles)*, Paris : La Découverte, 2008, p. 37.



LE PROJET DE CREATION
*Historique du CENTQUATRE*

celle des abattoirs de La Villette. L'agencement des bâtiments du 104 faisait en sorte que toutes les fonctions liées à ces derniers soient déployées.

Dès son inauguration, le 104 est bien accueilli. Il constitue le « programme maximum de ce que l'on peut chercher à réaliser[2] ». C'est une « usine immense où le deuil humain trouve tout ce qui lui est nécessaire[3] ». Le type architectural utilisé met en avant la modernité des pompes funèbres.

C'est en 1905, après la séparation de l'Eglise et de l'Etat, que le 104 devient le service municipal des pompes funèbres (SMPF) de la ville de Paris, un lieu où chacun a le droit à une cérémonie funéraire digne et de qualité, quelle que soit sa religion, son statut social ou encore les conditions de sa mort. Car en effet, avant cela, tout individu n'avait pas les mêmes droits ; par exemple, les femmes divorcées étaient enterrées de nuit, et les suicidés ne pouvaient pas bénéficier d'une cérémonie.

De plus, le 104 était un espace de vie pour le personnel qui y travaillait et le métier de ces hommes et de ces femmes suscitait la curiosité.
Plusieurs catégories étaient répertoriées au sein de ces pompes funèbres. Tout d'abord, le personnel administratif mais aussi le monde ouvrier plus spécialisé.

*Tout ce qui sert aux funérailles, depuis le plus petit galon de broderie jusqu'au plus fin bois de cercueil, est préparé dans cette usine et là seulement.*[4]

La diversité de tous les métiers trouvés au 104 permettait à l'institution de fonctionner correctement. Les menuisiers et les vernisseurs réalisaient les cercueils dans les services techniques avant qu'ils ne soient envoyés à l'atelier de ferrage pour être équipés de poignées. Au garage étaient retrouvés les mécaniciens, électriciens auto, selliers, tôliers, peintres, menuisiers qui aménageaient les corbillards à partir des véhicules en série. Dans

2 C. A. OPPERMANN, « Les pompes funèbres de Paris. Etablissement central de la rue d'Aubervilliers », *Nouvelles Annales de la construction*, mars 1875, p. 34 *in* Bruno Bertherat, Christian Chevandier, *op. cit.* p. 64.

3 Henry de FORGE, « L'usine du deuil », *Le Mois littéraire et pittoresque*, t. IX, janvier-juin 1903, p. 596 *in* Bruno Bertherat, Christian Chevandier, *op. cit.*, p. 64.

4 *Ibid.*, p. 600 *in* Bruno Bertherat, Christian Chevandier, *op. cit.* p. 66.

l'atelier de couture, on retrouvait les tapissiers et les couturières qui réalisaient les accessoires de tenture et les éléments utilisés sur les convois.
La circulation hippomobile a subsisté jusqu'aux années 1930 avant d'être remplacée par l'automobile. Les chevaux donnaient encore un certain lustre et jouaient un rôle dans la théâtralisation du cortège funéraire. Avec l'apparition de l'automobile, les corps de métiers se sont transformés. Les cochers devenaient des chauffeurs, les maréchaux ferrants carrossiers, etc.

Les mêmes gestes étaient retrouvés au quotidien, incarnés dans un cycle répété indéfiniment. Le 104 se trouvait être un atelier de décors, et avant tout un lieu où tout se répétait. Durant le XXe siècle, le 104 mêlait artisanat et fabrication en série. Dès lors, les employés des pompes funèbres constituaient une des catégories qui commerçait avec la mort et qui touchait les morts.

Dès les années 1950, le quartier s'est vu changer par la fermeture de nombreuses entreprises. En 1974, ce sont les abattoirs et le marché Paris-La Villette qui ferment leurs portes. Ce sera particulièrement la construction de la Cité des sciences ainsi que l'aménagement d'un grand parc qui seront caractéristiques des changements du quartier. Afin de protéger le 104 rue d'Aubervilliers des convoitises immobilières, Roger Madec, Maire du XIXe arrondissement, obtiendra l'inscription des façades et verrières à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques en 1995. Mais la transformation du quartier mènera à la fermeture des pompes funèbres le 9 janvier 1998.

Les pompes funèbres du 104 n'étaient pas un lieu de mort. Ce n'était pas là que les corps étaient exposés ou enterrés, ils n'y transitaient d'ailleurs pas, excepté durant les périodes de guerre. La fonction de ces pompes funèbres était de fabriquer et d'entreposer des cercueils, ainsi que de préparer les cortèges. La mort y était mise à distance par le travail et par la théâtralisation qui l'entourait.

En 2001, il a été décidé par le Maire de Paris, Bertrand Delanoë, de protéger et de réhabiliter l'ensemble architectural du 104 en l'insérant dans une démarche de renouvellement urbain. Deux ans plus tard, la maitrise d'œuvre des travaux sera confiée à Jacques Pajot et Marc Iseppi, tous deux architectes pour l'Atelier Novembre. La volonté de préserver le site intégrait leur projet. La pluridisciplinarité culturelle et artistique était de mise afin que





tous les arts cohabitent au CENTQUATRE. Egalement, un pôle évènementiel prendrait place dans les locaux afin de recevoir des salons, des évènements d'entreprise, des défilés de mode, ainsi que des boutiques. Mais aussi, traverser l'ensemble des bâtiments, de la rue Curial à la rue d'Aubervilliers allait être possible. En conservant la structure du bâtiment, de manière à garder en mémoire l'activité passée des pompes funèbres, les architectes ont également conservé cette idée d'atelier, l'atelier unique des pompes funèbres se transformant en dix-huit plus petits.

C'est en 2008, le samedi 11 octobre plus précisément, que le 104, devenu le CENTQUATRE, ouvre ses portes pour la première fois au public. Le fait d'avoir nommé ce lieu le CENTQUATRE est un hommage au public, car les habitants du quartier et les clients appelaient les pompes funèbres le « 104 », une façon de mettre à distance le terme direct de « pompes funèbres ».
Avant tout, le CENTQUATRE se voulait être un lieu de création, d'échange entre artistes et visiteurs, ainsi qu'un espace de liberté au sein même de la ville de Paris, un lieu unique où l'on retrouverait des artistes du monde entier. Ici, l'art ne devait pas être vu comme un produit fini, mais comme une œuvre en devenir. Le lieu devait être conçu comme une « maison », ou encore une « ruche » où des artistes de divers horizons et disciplines se sentiraient chez eux. En accueillant tous les arts et pratiques artistiques sous forme de résidence, d'expositions ou encore de festivals, le CENTQUATRE voulait offrir à découvrir des arts visuels et plastiques, de la musique, de la danse, du théâtre, de la mode, du design, du cinéma, de la littérature, des arts numériques, etc.

Cet établissement artistique dédié à la production et à la création se situe de plus dans un micro quartier de Paris, où l'environnement est constitué par une mixité culturelle et sociale. Plus de 60% des logements alentours relèvent du parc social et plus de trente communautés différentes y sont répertoriées. En cela, le CENTQUATRE avait à l'idée de donner une nouvelle dynamique au quartier en faisant en sorte que les habitants soient les bienvenus à participer aux diverses activités proposées, et qu'ils finissent par se dire que ce serait « leur » lieu.

Aujourd'hui, ce lieu multidisciplinaire accueille non seulement des artistes et un public très large, mais il fait en sorte que chacun y trouve sa place et puisse développer ses projets et les communiquer.

LE PROJET DE CREATION


# *Réminiscences du 104*

*Réminiscences du 104* est le nom donné à ce projet, qui peut être considéré comme une ébauche, une première amorce. Il s'agit d'une projection vidéo qui s'établirait sur la façade de l'Horloge au sein du CENTQUATRE sous forme de performance.

Le terme de « réminiscence » prend divers sens. Tout d'abord, chez Platon, il s'agit d'un « souvenir d'une connaissance acquise dans une vie antérieure, quand l'âme, qui vivait dans le monde supra-sensible des essences, contemplait les Idées[5] », ce qui est retrouvé chez Descartes en tant qu'« idées innées[6] ». Chez Aristote, il s'agit de la faculté de rappeler volontairement les souvenirs, la « mémoire volontaire[7] ».
Le mot réminiscence peut prendre divers sens, mais dans ce projet, il s'agira de montrer des images à peine visibles, incomplètes, qui permettront de se souvenir de ce qu'était auparavant le CENTQUATRE. Il s'agira également d'évoquer, de montrer les souvenirs et les traces qui subsistent de ce passé dans ce lieu par le biais d'images dynamiques projetées grâce à des vidéoprojecteurs.
Le fait d'utiliser « 104 » et non « CENTQUATRE » renvoie au numéro de la rue d'Aubervilliers, et par conséquent à l'appellation première qui était faite des pompes funèbres.







Cour de l'Horloge, vues de la façade de l'Horloge, CENTQUATRE.

5 Définition philosophique Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). [En ligne]. <http://www.cnrtl.fr/definition/reminiscence> (page consultée le 12 mai 2013).

6 Propos abordé dans DESCARTES René, *Médiations métaphysiques*, 8e édition, Paris : Presses universitaires de France, 2012.

7 Propos abordé dans ARISTOTE, *Parva naturalia*. Traduction française : *Psychologie d'Aristote : Opuscules*, traduit par BARTHELEMY-SAINT-HILAIRE Jules, Paris : Ladrange, 1846-1847.

Mais pourquoi faire le choix du CENTQUATRE plutôt qu'un autre site ? Tout d'abord, le CENTQUATRE est riche non seulement par son histoire, comme nous avons pu le voir précédemment, mais il est également un lieu où la mise en scène, que ce soit par son passé, comme dans son présent, prend une place essentielle. Au temps des pompes funèbres, c'est le mort qui était mis en scène par le biais de rituels et de gestes qui se répétaient à l'infini alors qu'aujourd'hui, ce sont les vivants qui mettent leur art en scène. En effet, des œuvres d'art sont exposées, agencées dans des espaces déterminés. Mais nous y retrouvons également l'organisation de spectacles offrant à voir au public du théâtre, des concerts, de la danse, etc. Le lieu est par conséquent ménagé, aménagé, scénographié pour mettre en scène l'art et ce qui l'entoure. Il est destiné à être vu et regardé par un public qu'il faut placer et faire circuler dans l'espace. Par conséquent, tout comme à l'époque du 104 en tant que pompes funèbres, le CENTQUATRE met en scène le(s) corps. Alors qu'avant celui des employés répétait les mêmes gestes et mouvements, aujourd'hui celui des artistes et du public s'active au sein des activités artistiques. Les gestes auparavant utilisés pour mettre en valeur le mort sont aujourd'hui employés pour mettre en valeur le lieu et lui faire transpirer la vie grâce à l'art qui y prend place.
Lorsque nous nous promenons dans les différents espaces du CENTQUATRE, nous pouvons y observer des personnes danser, installer des œuvres, ou encore en train de les créer, etc. Ce lieu est désormais devenu un lieu d'échange, de communication, mais également de rencontre.

De plus, la façade de l'Horloge, située dans la cour de l'Horloge du CENTQUATRE semble être la devanture adéquate pour recevoir cette projection. En effet, cette partie du bâtiment se trouve en extérieur, tout en prenant place dans l'espace même du CENTQUATRE. Différemment des projections à grande échelle réalisées dans l'espace public, les spectateurs seraient ici entièrement immergés dans l'environnement et sa projection. De cette manière, le « temps passé » illustré par la projection se confondrait avec l'espace et le temps présent dans lequel le public prendrait place, suscitant une illusion complète.

Mais qu'est-ce que *Réminiscences du 104* nous offre réellement à voir ? Tout d'abord, de la lumière, car comme pour toute forme de projection, la source principale reste cette dernière. En effet, la lumière éclaire, et permet de rendre certaines choses visibles ou non, selon son intensité. Ici, ce sont les vidéoprojecteurs qui permettront à la lumière de se répandre sur la façade de l'Horloge et de nous montrer, par le biais d'images en mouvement, des



LE PROJET DE CREATION
*Réminiscences du 104*

réminiscences passées, liées à l'espace du CENTQUATRE, anciennement le 104. La lumière agira ici comme une métaphore liée au passage du temps. L'espace de quelques minutes, passé et présent se confondront dans un même lieu. Dès lors, des images des ouvriers s'afférant à leurs taches au temps des pompes funèbres reprendront vie quelques instants en s'inscrivant sur la façade, devenant parfois visibles et parfois disparaissant, laissant place au questionnement. Une confrontation entre temps passé et temps présent prendra donc place dans cet environnement, remettant en mémoire, bien que partiellement, des images d'une autre époque.
La mise en scène de ces images au sein de la projection permettra aux spectateurs de garder en mémoire cette performance, rappelant l'ancienne fonction du lieu qui tend à être oubliée.





*Fig. 51-52*.
Croque-morts,
carton 2484W 598, Archives de la ville de Paris.

LE PROJET DE CREATION


# *Mise en place du projet*

En préambule, pour mettre en place *Réminiscences du 104*, un repérage des lieux était indispensable, permettant de déterminer l'endroit précis où la projection pourrait être exécutée. La façade de l'Horloge, située dans la cour de l'Horloge, s'est alors révélée comme étant un espace spécifique. Non seulement elle se situe en extérieur tout en restant dans l'enceinte du CENTQUATRE, mais elle est directement liée à la seconde entrée du site, soit le 104 rue d'Aubervilliers. C'est par cette dernière qu'au temps des pompes funèbres les cortèges quittaient les lieux chaque jour par dizaines pour se rendre à la demeure du défunt avant de l'emmener au cimetière. C'était ici que les allées et venues de la rue aux pompes funèbres se faisaient, c'était l'unique point de passage. Mais depuis sa réhabilitation, l'entrée principale du CENTQUATRE a changé, elle se situe désormais au 5 rue Curial. Pour ce projet, le public serait invité à entrer dans l'établissement non pas par son actuelle entrée principale, mais par l'entrée qui caractérisait celle des pompes funèbres.
Suite au repérage des lieux, des prises de vue se sont avérées essentielles. Ce sont ces dernières qui serviront de base de travail, aussi bien pour la partie créative que pour la partie technique, comme nous le verrons plus loin.

Afin que passé et présent puissent se confronter, des photographies d'époque étaient nécessaires[8]. Ces dernières représentent les ouvriers des pompes funèbres en uniforme dans leur contexte de travail [*Fig. 51-52*]. Ainsi, ces images passées vont fusionner avec l'espace présent par le biais de montages. Le passage du temps dans l'espace du CENTQUATRE prend tout son sens dans ce procédé. Les images du passé, apparaissant comme des souvenirs d'une autre époque, tendront à prendre place dans l'espace bien réel représentant le lieu tel qu'il est aujourd'hui.

Le passage du temps est clairement retrouvé dans les photographies d'Hiroshi Sugimoto (né à Tokyo en 1948). En effet, dans ses œuvres, l'artiste choisit généralement des lieux où les gens se réunissent pour une contemplation collective, tels que la mer, le cinéma, ou encore le musée. C'est en 1978 qu'il commence la série des *Theaters* [*Fig. 53-54*] en photographiant des théâtres des années 1920-1930 réhabilités en cinéma dans les années 1950-1960. En parallèle, Hiroshi Sugimoto s'intéresse également aux Drive-In [*Fig. 55*], des cinémas à ciel ouvert qui ont fait leur apparition dans les mêmes années. Ces derniers semblent situés dans des paysages désertés, devenant des apparitions dans un paysage urbain. Dans la série des *Theaters*, l'artiste fait le choix d'exposer sa pellicule photographique durant toute la durée de la séance de cinéma. Dans ce contexte, c'est le projecteur de cinéma qui produit l'unique source lumineuse, ce qui donne un aspect irréel à ses photographies. De manière plus précise, pour la réalisation de ces dernières, l'artiste fait une grande économie de moyens en plaçant sa chambre 8x10 pouces dans le cinéma ou en plein air en paramétrant les réglages de manière à ce que la totalité du temps d'exposition corresponde à la durée du film, ce qui peut varier entre vingt et cent-vingt minutes. Toutes les images du film projeté apparaissent donc en une seule sur la pellicule photographique. Cette dernière représente à elle seule une image statique, muette, et renvoie à la mort. En effet, l'écran qui précédemment était rempli d'images est maintenant vide. L'écran blanc situé au centre de la composition se trouve être d'une grande blancheur, et nous oblige à réfléchir. Les détails de l'architecture et les sièges du cinéma deviennent les seuls sujets de ses photographies. Le noir et le blanc s'imposent avec un parti pris pour un format 18x24 pouces. L'artiste invite par la suite le spectateur à regarder ses photographies à deux reprises, en deux temps et en deux lieux, de près et de loin.



*Fig. 53*.
SUGIMOTO Hiroshi, *Cabot Street Cinema, Massachusetts*, 1978,
tirage argentique, 42 x 54,2 cm, édition 11/25, collection privée, New York.

8 Archives de Paris, carton 2484W 598.



*Fig. 54*.
SUGIMOTO Hiroshi, *Avalon Theater, Catalina Island*, 1993,
tirage argentique, 42 x 54,2 cm, édition 23/25, collection privée, New York.

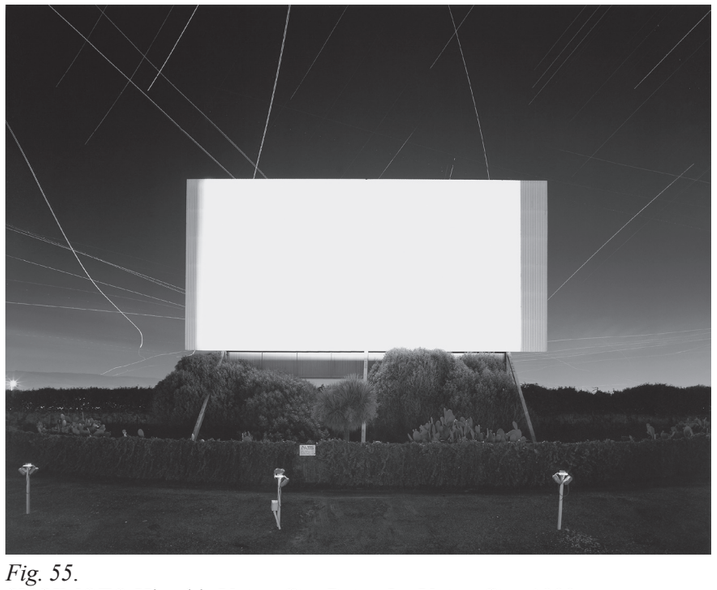


*Fig. 55*.
SUGIMOTO Hiroshi, *Union City Drive-In, Union City*, 1993,
tirage argentique, 42 x 54,2 cm, édition 21/25, collection privée.



LE PROJET DE CREATION
*Mise en place du projet*

Ce type de photographie permet à Hiroshi Sugimoto de nous confronter au temps qui s'écoule avec lenteur mais de façon retenue. La photographie garde la trace du temps ainsi que celle de la lumière passée. Le temps se retrouve alors figé en une image, qui par la suite sera regardée longuement. L'artiste capture l'écoulement du temps plutôt qu'un instant en particulier. Une simplicité visuelle nous est montrée dans ses photographies qui cohabite avec la complexité de la mémoire, nous rappelant d'autres images. Misant sur le temps, l'artiste rappelle que les cinémas sont des lieux abstraits et non incarnés, seulement en attente de s'animer par une projection ponctuelle et anonyme. Leur écran reçoit des images mais n'en conserve aucune trace par la suite.

Hormis le passage du temps, plusieurs points communs peuvent être retrouvés entre la série des *Theaters* d'Hiroshi Sugimoto et le projet *Réminiscence du 104*. Tout d'abord, dans chacun, la source lumineuse n'est présente que par un seul élément, le projecteur cinéma et les vidéoprojecteurs. Ce sont par ces derniers que nous pouvons « voir » et que les éléments du décor peuvent devenir visibles et s'animer. Egalement, dans les deux cas, lorsque la projection s'interrompt et que d'une part l'écran redevient blanc, et que de l'autre la façade reprend sa forme initiale, aucune trace visible ne subsiste sur le support de projection, il redevient vide. Mais les deux gardent tout de même en mémoire le moment passé de la projection où la lumière révélait son support par le biais d'images. Ce sera son spectateur qui s'en souviendra. Dès lors, le milieu de la projection ne sera plus regardé de la même façon.

La lumière permet donc aux images non seulement d'apparaitre, mais également de disparaitre. Dans *Réminiscences du 104*, c'est par le biais de photographies anciennes et récentes ainsi que par le biais de montages que deux temps vont se confondre grâce à la lumière. Les images du passé vont peu à peu se révéler dans un décor qui leur est connu, mais dont l'époque lui est étrangère. Ici nous pouvons prendre pour exemple les différents montages de Sergey Larenkov[9] qui, par le biais d'archives photographiques et de photos contemporaines confronte deux époques bien distinctes, celle de la Seconde Guerre mondiale et celle actuelle. Les effets produits sur ces photographies, permettent aux spectateurs de contempler le lieu d'un œil différent.
Dans *Réminiscences du 104*, les deux époques – celle du 104 au temps des pompes funèbres et celle actuelle – ne feront pas que

9 Cf. p. 43.

se superposer, mais prendront également un effet « fantastique », « irréel », voire « fantomatique ». Car ces images passées auront pour but d'apparaitre dans l'espace bien réel comme des spectres, puis de disparaitre de manière incertaine, impalpable, semant de doute chez le spectateur, en faisant en sorte qu'il se questionne sur ce qu'il pense avoir vu ou non.

Ces notions d'apparition et de disparition sont retrouvées dans le travail de Samuel Bianchini (né à Nancy en 1971) où ce dernier s'interroge sur l'effet des nouveaux médias sur nos modes de représentation et sur nos relations à la réalité. Avec son installation *Enseigne* [*Fig. 56-57*] au théâtre de la Cité Internationale universitaire en 2012, l'artiste utilise un grand afficheur à leds blanches sur le mur extérieur ou intérieur d'un bâtiment du campus universitaire. Sur cet afficheur figurent des lettres qui s'animent, mais qui cependant sont instables. En effet, ces dernières apparaissent, se remplacent entre elles ou par d'autres, elles s'effacent, se réécrivent à nouveau, ou encore changent leur ordre, etc. Ces lettres sont constamment en mouvement, que ce soit de jour, comme de nuit, durant le temps de l'installation. Les mots utilisés sur l'afficheur sont étroitement liés à des spécificités du langage utilisé dans les formations ou la recherche, ou en lien avec la vie du campus. Ces écritures ont pour but d'interpeller le public, de faire en sorte qu'il se questionne. Il doit se demander qui écrit ces mots, dans quel but, de quelle manière, etc.

Dans cette œuvre, l'apparition et la disparition des lettres et des mots est de mise. Ce sont elles qui influent non seulement sur la lisibilité, mais également sur la compréhension. Lorsque les lettres apparaissent, disparaissent, changent de forme, etc., elles permettent au spectateur de voir à chaque fois quelque chose de différent. Personne ne peut réellement appréhender l'œuvre de la même façon. Chacun en aura une « vision » différente car l'œuvre sera à chaque fois vécue différemment. Dès lors, la question du souvenir peut se poser. En effet, en ayant appréhendé l'œuvre et en en ayant eu l'expérience de manière différente, chaque spectateur en gardera une « image » différente, un souvenir différent, voire unique. La question de l'apparition et de la disparition pousse alors le spectateur à se questionner, à se demander s'il a bien vu, s'il a bien perçu, s'il a compris, le tout générant le doute.

Dans *Réminiscences du 104*, le spectateur sera aussi amené à se poser ce type de question. Bien qu'images du passé et espace présent se confrontent, la volonté est aussi de semer le doute dans l'esprit du spectateur : « Ai-je bien vu cela ? », « Etait-ce ici ? Ou là ? » Pour que le spectateur fasse l'expérience de la



LE PROJET DE CREATION
*Mise en place du projet*

projection, les images en mouvement doivent apparaitre comme des présences, des fantômes ressurgissant du passé, venant une dernière fois hanter les lieux.







*Fig. 56-57*.
BIANCHINI Samuel, *Enseigne, v.1 Tapuscript*, 2012,
installation *in situ*, bâtiment Avicenne, Cité internationale universitaire, Paris.

Pour ce faire, il ne s'agit pas d'utiliser les photographies d'époque et de les faire apparaitre puis disparaitre dans ce lieu. Il s'agit de montrer le passage du temps, et de montrer la présence de la photographie comme moment fixé dans le temps, figé, montrant une action d'un moment passé et terminé. Ces photographies n'étant plus que le souvenir d'un temps révolu, elles racontent tout de même une histoire, celle du travail des ouvriers du 104 rue d'Aubervilliers. Elles témoignent d'une époque où le lieu était des pompes funèbres. Aujourd'hui cela n'est plus le cas, mais le passé et le présent se confondent pour la réalisation d'une performance, mettant en scène non seulement la façade de l'Horloge, mais l'ensemble de bâtiments, tout comme ses spectateurs.



*Fig. 58.*
COLOMER Jordi, *Anarchitekton*, 2002-2004, vidéo et salle de projection, master BETACAM numérique, 4 projections éditées en boucle, couleur, muet, édition de 5 ex. et 1 AP, Barcelona : 5', Bucarest : 3', Osaka : 1'49''.



*Fig. 59.*
COLOMER Jordi, *Istanbul Map*, 2010,
vidéo à partir de photographies numériques, master HD, 2'39'' en boucle.





Dans *Réminiscences du 104*, la projection vidéo prendra une forme particulière, car elle sera faite de plusieurs images se succédant les unes aux autres, mais pas de la même manière que dans un film standard où vingt-quatre images différentes sont retrouvées par seconde. En effet, ici une même image restera visible presque une seconde, et chaque image sera traitée une à une, générant l'idée de mouvement.

Ce type de technique est retrouvé dans certaines œuvres de Jordi Colomer. L'enchainement d'images fixes constitue l'idée de mouvement dans quelques films de l'artiste, tels *Anarchitekton* [*Fig. 58*], *Istanbul Map* [*Fig. 59*], ou encore *Cinecito* [*Fig. 60*] où cette technique de l'image est employée, prenant sa place à l'écran durant presque une seconde. Les personnages nous sont montrés par le biais d'images fixes dont l'enchainement est saccadé, traduisant un enchainement sans fin. C'est le temps qui met en mouvement les images. Dès lors, un « proto-cinéma » est évoqué par l'artiste qui associe l'économie de moyens et le « minimalisme de l'action ». Ainsi, les images se succèdent et montrent leur « couture ». Les films sont muets, permettant à chacun d'imaginer ce que les personnages peuvent dire ou exprimer.



*Fig. 60.*
COLOMER Jordi, *Cinecito*, 2006,
vidéo multiprojection, master HD CAM à partir de photographies numériques.

Après la partie créative mettant l'accent sur les photographies d'archives, le visible et l'invisible, les visions « fantomatiques » et les montages « saccadés », etc. de ce qui sera projeté, il s'agit maintenant de déterminer comment le matériel pourra être choisi et aménagé dans le lieu et de quelle façon. Nous pourrons déterminer quelles sont les contraintes et ce qui doit être pris en compte en investissant un environnement pour y projeter des images à grande échelle.
Pour répondre à cela et pour déterminer les possibilités d'une projection à grande échelle, un entretien a été effectué avec un professionnel utilisant souvent cette technique, Hugo Drouin, vidéographiste 2D/3D et chef de projet au sein de l'association Image Sorbet[10].

De manière générale, pour mettre en place une performance avec la technique de la projection monumentale, plusieurs critères doivent être pris en considération. Tout d'abord, il faut trouver un compromis entre la puissance lumineuse, la définition des images projetées et les moyens les moins coûteux. Le choix de la façade et son implantation sont également primordiaux. Non seulement la façade doit posséder un revêtement clair, mais l'environnement doit pouvoir être plongé dans l'obscurité la plus totale.
Tous ces critères correspondent à l'environnement de projection choisi. En effet, la façade de l'Horloge possède une surface claire, et les parties comportant du verre (soit la porte monumentale et les diverses ouvertures) peuvent être recouvertes d'un revêtement opaque, mat et de la couleur de la pierre, tel du papier par exemple, afin que la projection ne soit pas altérée. De plus, la cour dans laquelle elle se situe peut bien évidemment être immergée dans la noirceur, se situant à l'écart non seulement des voies de circulation, mais aussi de l'espace public dans lequel l'éclairage est constamment présent. Elle se trouve également dégagée de tout élément (arbre, lampadaire, etc.) qui pourrait produire des ombres non souhaitées et par conséquent nuire à une projection de qualité.

De plus, le choix de vidéoprojecteurs et de leur positionnement dans l'espace doit être établi. Dans *Réminiscences du 104*, seule la façade centrale recevra une projection, réduisant le format de l'image, le ratio, au format 4/3. Compte tenu de la configuration du lieu, deux vidéoprojecteurs pourront être installés sur les côtés de la façade donnant sur la Halle d'Aubervilliers. Ces derniers ne formeront qu'une seule et même image, permettant

10 Cf. Annexe, « Entretien avec Hugo Drouin », p. 102-104.



LE PROJET DE CREATION
*Mise en place du projet*

ainsi d'avoir une meilleure définition. Ce positionnement dans l'espace assurera le confort visuel des spectateurs, et évitera le montage d'échafaudages qui chargeraient trop l'environnement en matériel, permettant également de faire des économies.
Pour choisir le type de vidéoprojecteurs plusieurs critères doivent être évalués. Tout d'abord, le flux lumineux de ces derniers doit être déterminé (exprimé en lumens), tout comme les lux qui correspondent à la luminosité apparente visée pour être montrée au spectateur, vient ensuite le choix du rapport de projection des vidéoprojecteurs, ainsi que celui de la résolution de l'image qui sera projetée[11].

Toutes ces différentes étapes permettront d'obtenir une projection monumentale sur la façade centrale de l'Horloge. De ce fait, l'architecture tendra à devenir « parlante ». Durant un temps limité, elle permettra au public de s'immerger totalement dans un lieu où la mémoire du passé fera son apparition, laissant entrevoir des figures passées, incarnées par les ouvriers du 104 au temps des pompes funèbres, entre autres.



Vue du projet.

11 Cf. Annexe, « Mise en place et calculs techniques », p. 105-110.



Vues et détails du projet.

LE PROJET DE CREATION

Ce projet de création, cette ébauche de projet, permettrait au lieu de retrouver l'espace de quelques instants, le temps d'une performance, son identité au moment où il était destiné à mettre en scène la mort. Dès lors, temps passé et temps présent fusionneront devant un public, afin de raviver des souvenirs encore présents dans ce lieu. La projection monumentale apparaitrait ici comme une technique voulant montrer en « grand », des éléments qui nous sembleraient peut être dans un premier temps insignifiants, mais qui permettraient au passé de reprendre sa place, de revenir en mémoire quelques minutes, avant de disparaitre de la façade, mais pas des esprits des spectateurs présents.

# CONCLUSION

Tout d'abord, dans leurs œuvres, les artistes utilisent de nombreux moyens afin d'exprimer la notion de mémoire. Elle peut être suggérée par l'invisible, comme nous avons pu le voir avec Jochen Gerz, elle peut être mise en évidence par les traces et empreintes laissées dans l'environnement naturel par les artistes du Land art et montrée par le biais de la photographie, ou déterrée comme a pu nous le présenter Cyprien Gaillard. L'idée de mémoire nous questionne également sur le fait de distinguer la vérité de la fiction qui s'insère autour d'elle. Lorsque la mémoire est projetée, le « décor » de la ville et des bâtiments qui nous environnent se modifie, prend vie, mettant en exergue des réminiscences d'un temps passé et terminé qui ressurgissent dans notre présent le temps de quelques instants. Ce type de projection permet aussi de révéler des choses cachées, oubliées, mais également de délivrer des messages en dénonçant, comme le fait par exemple Krzysztof Wodiczko.

La mémoire retrouvée par le biais de la projection, il est possible de donner aux spectateurs une nouvelle « vision » d'un bâtiment, d'en perpétuer la mémoire et d'en générer des souvenirs. Lorsque, par exemple, le CENTQUATRE se retrouve confronté à son passé par des réminiscences apparentes transmises par la lumière – lumière de la projection et lumière comme métaphore d'évènements passés – il permet au spectateur de voir le bâtiment dans son ensemble de manière différente.

La projection est par conséquent un médium qui permet au bâtiment lui-même de se révéler et de dévoiler ce que nous n'aurions pas forcément vu à l'œil nu. Elle est l'un des outils qui participe à mettre en lumière la mémoire liée à un bâtiment ou un monument tout en lui apportant un nouveau message, voire une nouvelle signification, superposée au support qu'elle illumine en participant à l'imagination du spectateur.

Mais s'il n'est pas « contrôlé », ce message pourrait-il nuire à la signification même du monument, et par conséquent de la mémoire qui y est associée ?

Car le culte de la mémoire peut être porteur d'un certain danger. En effet, durant les dictatures du XXe siècle, la mémoire a été manipulée, l'Histoire a été réécrite, tout cela dans le but de supprimer tout ce qui était en lien avec un régime antérieur. Mais ce qui induit la manipulation de la mémoire, induit également celle de l'oubli, mettant alors en évidence la fragilité de l'identité (aussi bien individuelle que collective). Dès lors, le devoir de mémoire peut être abusé. Or, « […] avant l'abus, il y a l'usage, à savoir le caractère inéluctable sélectif du récit. […] on peut toujours raconter autrement, en supprimant, en déplaçant les accents d'importance, en refigurant différemment les protagonistes de l'action.[1] » Le récit peut devenir un leurre lorsque ce sont les ressortissants du pouvoir qui se l'approprient et le délivrent publiquement de manière transformée.

1 RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2000, p. 579-580.

# Entretien avec Hugo Drouin

Afin de réaliser une projection monumentale, de nombreuses choses doivent être prises en considération pour qu'elle se déroule dans les meilleures conditions. Pour cela, un entretien a été réalisé avec un professionnel utilisant souvent le médium de la projection monumentale, Hugo Drouin, vidéographiste 2D/3D et chef de projet au sein de l'association Image Sorbet.

**Quelles sont les conditions à prendre en considération lors de l'utilisation de la technique de la projection monumentale ?**

Lors d'une projection à grande échelle et en extérieur, il est primordial de trouver le meilleur compromis pour un spectacle le plus lumineux possible, de la meilleure définition qui soit, et évidemment qui sera le plus économique d'un point de vue budgétaire.

**Quelle est la première étape à suivre dans la mise en place d'un projet artistique requérant cette technique ?**

Tout d'abord, le choix du bâtiment et de son implantation est primordial. En effet, le bâtiment doit avoir un revêtement relativement clair et d'aspect mat. L'environnement doit également pouvoir être plongé dans une obscurité suffisante pour que la projection vidéo ne soit pas atténuée par la présence d'autres éclairages, comme l'éclairage public par exemple. De plus, l'emplacement destiné au public doit être aménagé pour garantir la sécurité du spectateur, il faut par exemple penser à la circulation de ce dernier.
Pour permettre la vidéoprojection, la façade doit être suffisamment dégagée, et la position du vidéoprojecteur doit être déterminée de façon à ce que son faisceau lumineux ne rencontre pas d'obstacle de manière à éviter les ombres. Un repérage des lieux est donc indispensable pour anticiper les éventuelles difficultés. Il faut non seulement éviter la pollution visuelle engendrée par un éclairage public quel qu'il soit, la fumée, ou encore la pluie, mais également la pollution sonore qui pourrait perturber le déroulement de la projection, qu'elle soit sonore ou non.
Enfin, la sécurité est un élément primordial. Il faut s'assurer que l'environnement ne soit pas à risque (proximité de voie de circulation, cours d'eau, relief du terrain, etc.), mais aussi que personne ne viendra perturber le spectacle en s'en prenant au matériel ou au personnel. De ce fait, la sécurité doit être assurée par des agents de sécurité, des agents municipaux ou encore des maîtres-chiens.

**L'environnement de la projection est donc primordial, mais de manière plus technique, quelles conditions doivent-être remplies pour s'assurer que le spectacle, ou la performance soit optimale ?**

Pour le dispositif technique, il faut s'assurer en premier lieu de la possibilité de fournir la puissance électrique requise. Pour cela, plusieurs solutions sont envisageables, soit par le biais d'un groupe électrogène, soit grâce à une ligne électrique sur place.
Mais il faut également définir le ou les vidéoprojecteurs en termes de puissance, selon la distance à laquelle il est envisagé de projeter. Pour cela, le calcul en lumen du flux lumineux est indispensable. Pour du mapping, les puissances varient généralement entre 10 000 et 30 000 lumens, plusieurs choix sont possibles, mais sont généralement faits en fonction du budget. Le choix du vidéoprojecteur doit aussi prendre en compte d'autres paramètres. Tout d'abord, la focale. Cette dernière permet de savoir quelle taille d'image peut être obtenue en fonction de la distance de projection. De plus, le format de l'image est indispensable. Deux choix sont possibles, le format 4/3 ou le 16/9, dans les deux cas, ce choix s'opère en fonction des proportions du bâtiment. Il faut voir dans quel rectangle la façade s'inscrit le mieux. Selon la configuration de cette dernière, plusieurs vidéoprojecteurs peuvent être requis formant une seule et même image. De cette manière, il est possible de projeter sur une façade bien plus large que haute avec une meilleure définition qu'avec l'utilisation d'un seul vidéoprojecteur.

**En vue de toutes ces informations, de combien de temps doit-on estimer le temps de réalisation d'un projet usant de la projection monumentale ?**

Cela est propre à chaque projet. Les délais de création doivent anticipés selon la durée de projection, la résolution de l'image

travaillée, mais il faut également estimer le temps de travail ainsi que le rendu vidéo.

**Plus précisément, concernant le CENTQUATRE, et principalement la façade centrale de l'Horloge, quelles sont les principales contraintes qui doivent être prises en compte dans l'aménagement de l'environnement afin de réaliser une projection monumentale ?**

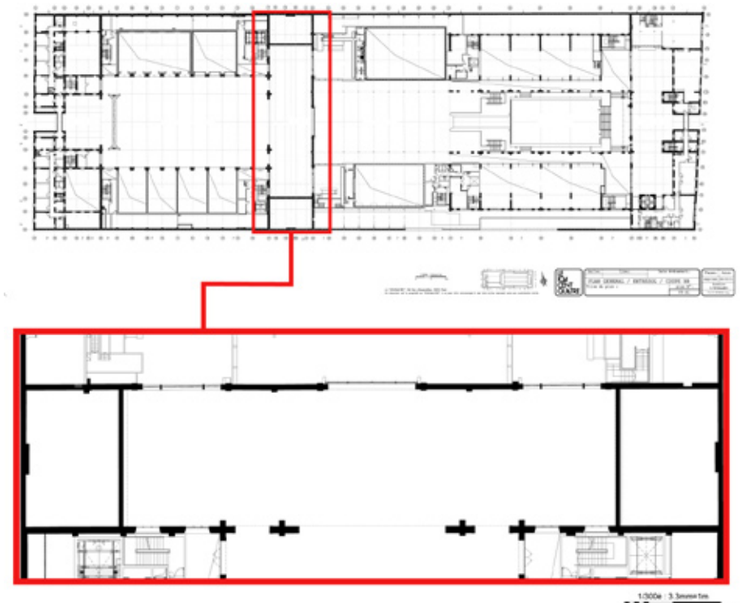
La cour dans laquelle est située cette façade n'est pas très large, par conséquent, afin d'encombrer le moins possible l'espace avec du matériel, il serait judicieux d'utiliser les ouvertures se trouvant de chaque côté de la façade qui se trouve en vis-à-vis de la façade sur laquelle apparaitront les projections. Cela permettra de plus de faire des économies. Il faut également prendre en compte le fait que les vidéoprojecteurs doivent se situer là où le public ne sera pas gêné, soit à 2m de haut pour ne pas empêcher la visibilité de la projection, soit sur les côtés, tout est une histoire de proportions. En fonction de tous ces paramètres, et des dimensions de la façade et de l'environnement de projection, le calcul des lux, des lumens et du rapport de projection pourront être déterminés afin de préciser le type de vidéoprojecteur nécessaire. Suite à cela, il faudra réaliser un plan d'implantation afin d'estimer la longueur nécessaire de câble d'alimentation et HDMI/VGA après avoir vérifié que du courant (triphasé si nécessaire) puisse se trouver sur place.
Ce sera en prenant tous ces paramètres en compte qu'une projection à grande échelle pourra être élaborée dans les meilleures conditions.



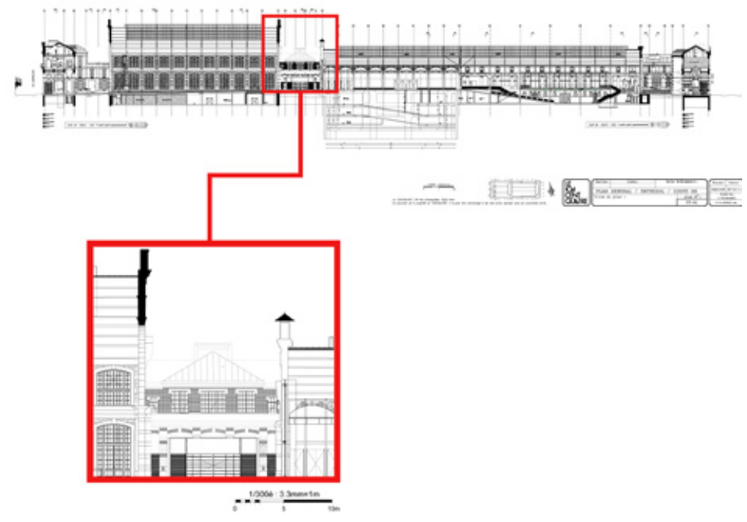


# *Mise en place et calculs techniques*

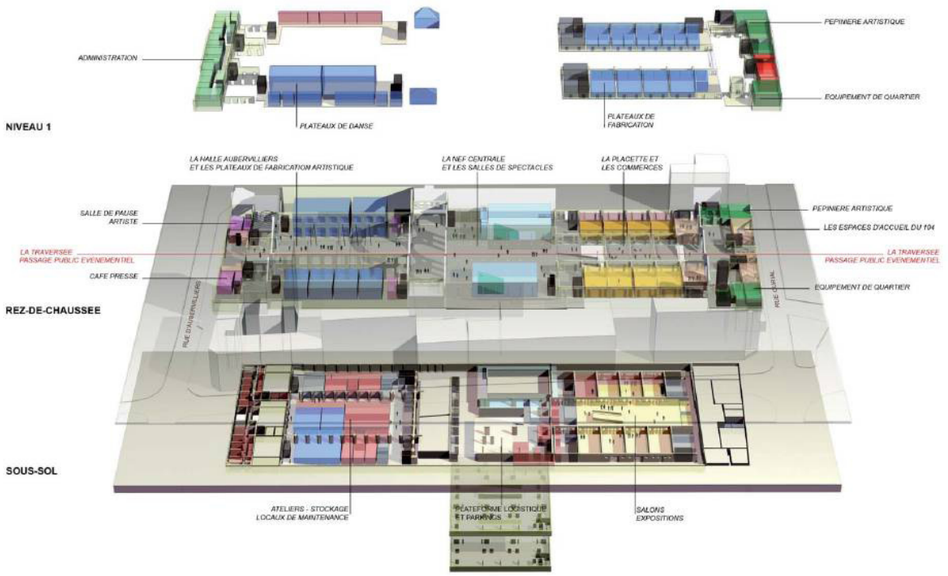
CENTQUATRE - PLAN



CENTQUATRE - COUPE

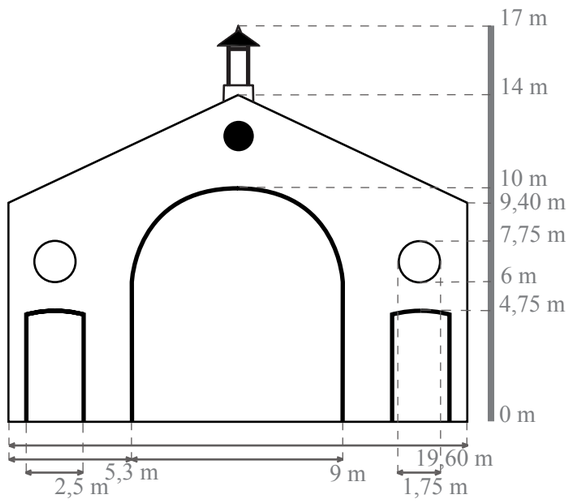


PLAN DU SITE

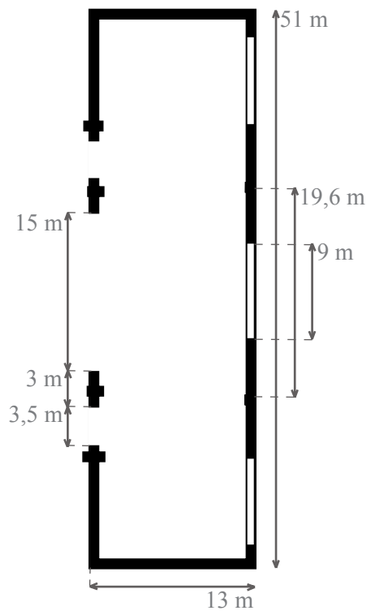



SCHEMAS ET MESURES

Façade de l'Horloge (vue de face)




Cour de l'Horloge (vue de dessus)








Afin de retransmettre une image sur une surface, le choix du vidéoprojecteur est primordial. Pour cela, le ratio de l'image, le flux lumineux, le rapport de projection et la résolution de l'image doivent être définis.

Le ratio de l'image (le format).

Pour déterminer le format de l'image qui sera projetée, plusieurs choix sont possibles : 4/3 ou 16/9. Il se fait en fonction des proportions de la façade sur laquelle la projection s'effectuera, et correspond plus précisément au rectangle dans lequel la façade s'inscrit le mieux.

La façade centrale de l'Horloge, quant à elle, s'inscrit dans un format 4/3. Si toute la surface avait été utilisée, c'est le format 16/9 qui aurait été retenu.

Le flux lumineux.

Le flux lumineux du vidéoprojecteur doit être déterminé, exprimé en lumen (ce dernier étant l'unité de mesure). Il peut être évalué grâce à cette formule : 1 lux = 1 lumen / m².
Un lux est l'éclairement lumineux correspondant à un éclairage voulu et à un repère lumineux (éclairage public, écran de cinéma…) selon la luminosité souhaitée pour le spectateur, mais est également choisi en fonction des contraintes budgétaires.
En prenant à titre de comparaison une rue de nuit bien éclairée, l'éclairement lumineux varie entre 20 et 70 lux.

Grâce à ces données, nous pouvons dès lors calculer le flux lumineux qui sera généré par le vidéoprojecteur :

La taille totale de l'image qui sera projetée correspond à un rectangle : la hauteur de la façade multipliée par sa largeur, soit : 14 x 19,6 = 274,4 m².
L'éclairement étant souhaité entre 20 et 70 lux, cela correspond à un flux lumineux qui se situera entre : 5488 et 19208 lumens.

D'après la formule : 1 lux = 1 lumen / m²

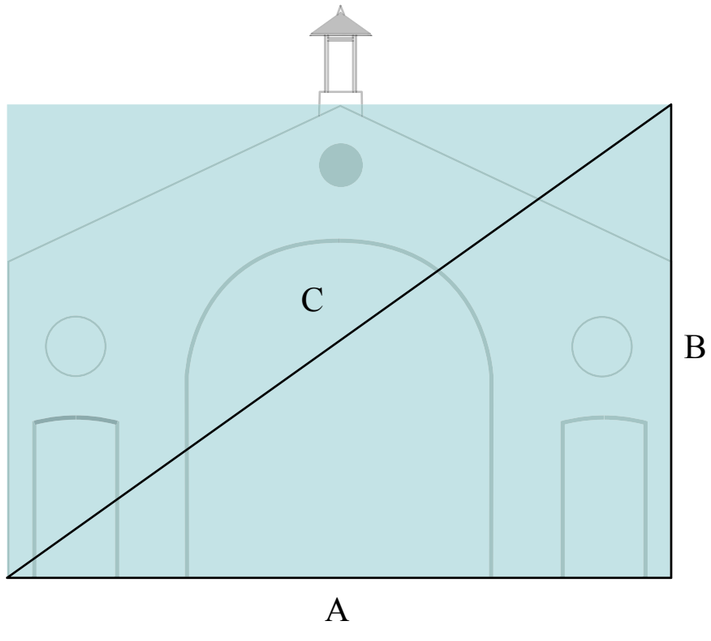
1 lux x m² = 1 lumen
20 x 274,4 = 5488
70 x 274,4 = 19208
Dans ce contexte-ci, un flux lumineux de 15000 lumens semble plus adéquat.

Le rapport de projection.

Comme pour les objectifs photographiques, ceux des vidéoprojecteurs sont également variables. Dans le cas de cette projection, un rapport de projection 0,4 : 1 semble approprié, ce qui permet d'obtenir une courte focale.

Plus précisément, un objectif 0,4 : 1 signifie que la diagonale de l'image sera égale à :
[(1/0,4) x la distance entre le mur et le vidéoprojecteur].

Plusieurs calculs sont nécessaires. Dans un premier temps, il s'agit de calculer la diagonale de l'image souhaitée sur la façade.








D'après la formule : $A^2 + B^2 = C^2$
$C^2 = 580,16$
C = 24,08 m

La diagonale de l'image qui sera projetée doit par conséquent atteindre la taille de 24,08 m.

Dans un second temps, il s'agit de calculer le rapport de projection en prenant en compte la distance entre la façade et le vidéoprojecteur qui s'évalue à 13 m.

(1/0,4) x 13 m = 32,5 m

24,08 m < 32,5 m

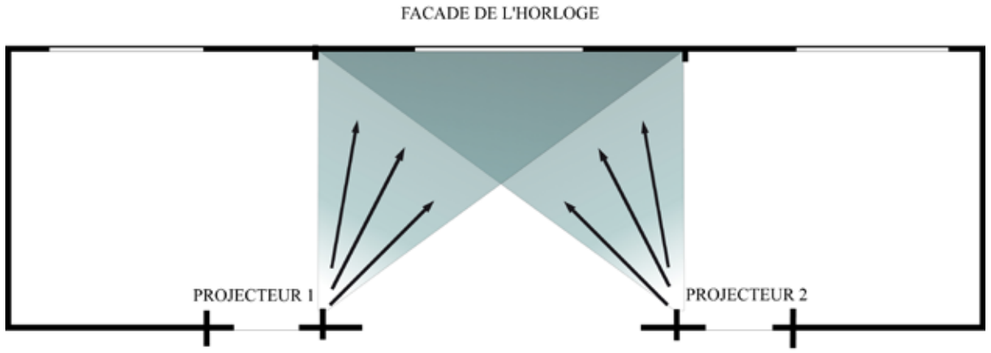
Nous pouvons dès lors confirmer que la taille de la diagonale de l'image voulue (24,08 m) peut être obtenue avec un rapport de projection 0,4 : 1.

La résolution d'image.

Afin d'avoir une plus grande liberté, il est judicieux d'utiliser une résolution d'image HD supérieure à 1024 x 768. Dans ce cas, la résolution 1440 x 1080 semble plus adaptée.

Après cela, le nombre de vidéoprojecteurs doit être évalué :

Selon la configuration du site, plusieurs vidéoprojecteurs peuvent être utilisés, formant une seule et même image de meilleure qualité qu'avec un seul.
La cour de l'Horloge est assez particulière, elle est non seulement peu large, mais est directement liée à la Halle d'Aubervilliers. De ce fait, pour ne pas gêner la visibilité des spectateurs, il est judicieux d'utiliser deux vidéoprojecteurs, un de chaque côté. Le signal sortant de la station de diffusion doit être divisé en deux. Pour cela, il existe des interfaces sous forme de boitier, le DualHead.
Mais pour qu'il n'y ait pas de séparation entre les deux images projetées (n'en formant plus qu'une), le choix de deux vidéoprojecteurs à la colorimétrie identique et du même âge est nécessaire.






# INDEX
## *Noms*

BIANCHINI, Samuel p. 90, 91.
COLOMER, Jordi p. 40, 41, 42, 92.
GAILLARD, Cyprien p. 32, 33, 99.
GERZ, Jochen p. 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 99.
HUYGHE, Pierre p. 38, 39, 41, 61, 62, 63.
LARENKOV, Sergey p. 42, 43, 44, 89.
LONG, Richard p. 23, 24, 25.
MATTA-CLARK, Gordon p. 61, 62, 63.
MENDIETA, Ana p. 25, 26, 27, 28.
MOURAUD, Tania p. 59, 60.
MIK, Aernout p. 56, 57.
PENONE, Giuseppe p. 28, 29, 30, 31.
SHALEV-GERZ, Esther p. 15, 16, 17, 21.
SUGIMOTO, Hiroshi p. 86, 87, 88, 89.
TITARENKO, Alexey p. 44, 45, 46.
WODICZKO, Krzysztof p. 67, 68, 69, 70, 71, 72, 99.

# *Images*

Page de couverture : Façade de l'Horloge (détails). Image personnelle.
Page 16 : *Fig. 1-7* : *Monument contre le fascisme*. [Images en ligne]. <http://www1.uni-hamburg.de/rz3a035/antifascist.html> (page consultée le 10 avril 2013).
Page 19 : *Fig. 8* : *Monument contre le racisme*. [Image en ligne]. <http://edufrac.chez.com/stages_traces/G_Gerz.htm> (page consultée le 12 avril 2013).
Page 19 : *Fig. 9* : *Monument contre le racisme*, détail de l'envers des pavés. [Image en ligne]. <http://edufrac.chez.com/stages_traces/G_Gerz.htm> (page consultée le 12 avril 2013).
Page 19 : *Fig. 10* : *Monument contre le racisme*, détail. [Image en ligne]. <http://www.artonfile.com/detail.aspx?id=GPA-04-06-06> (page consultée le 12 avril 2013).
Page 20 : *Fig. 11* : Place du monument invisible. [Image en ligne]. <http://histoiredememoire.over-blog.com/article-des-paves-jetes-dans-la-memoire-79895640.html> (page consultée le 12 avril 2013).
Page 25 : *Fig. 12* : *A Line Made by Walking*. [Image en ligne]. <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html> (page consultée le 12 avril 2013).
Page 25 : *Fig. 13* : *A Line in Ireland*. [Image en ligne]. <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/lineireland.html> (page consultée le 12 avril 2013).
Page 26 : *Fig. 14* : *Untitled (Silueta series)*. LEQUEUX Emmanuel, « Ana Mendieta : Héroïne à son corps défendant », *Beaux Arts Magazine*, mars 2013, n° 345, p. 110.
Page 26 : *Fig. 15* : *Untitled (Silueta series)*. [Image en ligne]. <http://www.galerie-lelong.com/fr/exposition-ana-mendieta-blood-and-fire-290.html> (page consultée le 13 avril 2013).
Page 26 : *Fig. 16* : *Arbol de la vida*. LEQUEUX Emmanuel, « Ana Mendieta : Héroïne à son corps défendant », *Beaux Arts Magazine*, mars 2013, n° 345, p. 110.
Page 30 : *Fig. 17-18* : *Alpes maritimes*. [Images en ligne]. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-penone/penone.html> (page consultée le 12 avril 2013).
Page 31 : *Fig. 19* : *Paupière*. [Image en ligne]. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-penone/penone.html> (page consultée le 12 avril 2013).
Page 32 : *Fig. 20* : *Dunepark*. [Image en ligne]. <http://www.art-magazin.de/szene/34110/preis_der_nationalgalerie_2010_kandidaten?cp=8> (page consultée le 13 avril 2013).



INDEX



Page 34 : *Fig. 21-22* : Mur de Berlin, vue d'ensemble. [Images en ligne]. <http://museumchick.com/2010/06/east-side-gallery-berlin-germany.html> (page consultée le 13 avril 2013).
Page 34 : *Fig. 23* : Personnages multicolores. [Image en ligne]. <http://www.galerie-noir.de/> (page consultée le 13 avril 2013).
Page 35 : *Fig. 24* : *Le baiser fraternel*. [Image en ligne]. <http://www.courrierinternational.com/article/2010/11/25/back-in-the-ussr> (page consultée le 13 avril 2013).
Page 36 : *Fig. 25* : *Test the best*. [Image en ligne]. <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmale_in_berlin/fr/berliner_mauer/eastside.shtml> (page consultée le 13 avril 2013).
Page 36 : *Fig. 26* : *Test the rest*. [Image en ligne]. <http://www.german-way.com/photos-east-side-gallery-0904.html> (page consultée le 13 avril 2013).
Page 39 : *Fig. 27* : *Third memory*. [Image en ligne]. <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000035957&lg=FRA> (page consultée le 14 avril 2013).
Page 41 : *Fig. 28* : *Un Crime*. [Image en ligne]. <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=3&id=19&prid=28> (page consultée le 14 avril 2013).
Page 43 : *Fig. 29* : *Berlin, 1945/2010, Mehringdamm*. [Image en ligne]. <http://sergey-larenkov.livejournal.com/?skip=60> (page consultée le 14 avril 2013).
Page 43 : *Fig. 30* : *Paris, 1940/2010. Rue de Rivoli.* [Image en ligne]. <http://sergey-larenkov.livejournal.com/?skip=60> (page consultée le 14 avril 2013).
Page 43 : *Fig. 31* : *Paris, 1940. Parade of the occupiers on the Champs Elysees*. [Image en ligne]. <http://sergey-larenkov.livejournal.com/?skip=80> (page consultée le 14 avril 2013).
Page 43 : *Fig. 32* : *1940. At the Eiffel Tower*. [Image en ligne]. <http://www.paris-unplugged.com/2011/09/1940-les-fantomes-de-paris.html> (page consultée le 14 avril 2013).
Page 44 : *Fig. 33-34* : *City of Shadows*. [Images en ligne]. <http://www.alexeytitarenko.com/port_cityshadows.html> (page consultée le 14 avril 2013).
Page 44: *Fig. 35-36* : *Black & White Magic of St. Petersburg*. [Images en ligne]. <http://www.alexeytitarenko.com/port_blackwhite.html> (page consultée le 15 avril 2013).
Page 44 : *Fig. 37-38* : *Time Standing Still*. [Images en ligne]. <http://www.alexeytitarenko.com/port_timestanding.html>

(page consultée le 15 avril 2013).
Page 54 : *Fig. 39* : *Les deux plateaux*. [Image en ligne]. <http://www.danielburen.com/gallery/permanente_gallery/1208/toutes?pageid=esquisses/permanentes>(page consultée le 26 avril 2013).
Page 57 : *Fig. 40* : *Osmosis and Excess*. [Image en ligne]. <http://www.moma.org/visit/plan/floorplan/> (page consultée le 17 avril 2013).
Page 57 : *Fig. 41* : *Raw Footage*. [Image en ligne]. <http://www.jeudepaume.org/index.php?idArt=1368&lieu=1&page=article&idImg=1412> (page consultée le 17 avril 2013).
Page 60 : *Fig. 42* : *Ad Infinitum*. [Image en ligne]. <http://www.estuaire.info/009/ESTUAIRE009.swf> (page consultée le 14 avril 2013).
Page 62 : *Fig. 43* : *Conical Intersect*, détail. [Image en ligne]. <http://www.artnet.com/magazine/features/smyth/smyth6-4-4.asp> (page consultée le 14 avril 2013).
Page 62 : *Fig. 44* : *Conical Intersect*. [Image en ligne]. <http://www.artnet.com/magazine/features/smyth/smyth6-4-5.asp> (page consultée le 14 avril 2013).
Page 62 : *Fig. 45* : *Light Conical Intersect*. [Image en ligne]. <http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action;jsessionid=7B14070BDE07098F7DCD2159E2FCFF97?param.id=FR_R-d09374876663a0ac8121fa7c89d826a2&param.idSource=FR_O-771ec55378e52ae52512c3b83b813318> (page consultée le 14 avril 2013).
Page 65 : *Fig. 46* : Cathédrale d'Amiens. [Image en ligne]. <http://www.amiens-cathedrale.fr/home.html> (page consultée le 14 avril 2013).
Page 66 : *Fig. 47* : Cathédrale de Reims. [Image en ligne]. <http://www.cathedraledereims.fr/spip.php?article857> (page consultée le 14 avril 2013).
Page 71 : *Fig. 48* : *Projection on the Astor Building*. [Image en ligne]. <http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/3698> (page consultée le 15 avril 2013).
Page 71 : *Fig. 49* : *Soldiers and Sailors Memorial Arch Projection*. [Image en ligne]. <http://www.galerielelong.com/artist/krzysztof-wodiczko> (page consultée le 15 avril 2013).
Page 71 : *Fig. 50* : *Guests*. [Image en ligne]. <http://www.galerielelong.com/artist/krzysztof-wodiczko> (page consultée le 15 avril 2013).
Page 76 : Plan du quartier et situation géographique. DESMOULINS Christine, *Reconversion des anciennes pompes funèbres de Paris en centre de création artistique, le 104*, Bruxelles : AAM, 2009, p. 24.
Page 76 : Façade de l'Horloge, située dans la cour de l'Horloge, CENTQUATRE. Image personnelle.
Page 83 : Cour de l'Horloge, vues de la façade de l'Horloge, CENTQUATRE. Images personnelles.
Page 85 : *Fig. 51-52* : Croque-morts, carton 2484W 598, Archives de la ville de Paris.
Page 87 : *Fig. 53* : *Cabot Street Cinema*. [Image en ligne]. <http://www.hirshhorn.si.edu/collection/resource-centre/#detail=/bio/press-images-hiroshi-sugimoto/&collection=resource-centre> (page consultée le 9 mai 2013).
Page 88 : *Fig. 54* : *Avalon Theater*. [Image en ligne]. <http://www.hirshhorn.si.edu/collection/resource-centre/#detail=/bio/press-images-hiroshi-sugimoto/&collection=resource-centre> (page consultée le 9 mai 2013).
Page 88 : *Fig. 55* : *Union City Drive-In*. [Image en ligne]. <http://www.hirshhorn.si.edu/collection/resource-centre/#detail=/bio/press-images-hiroshi-sugimoto/&collection=resource-centre> (page consultée le 9 mai 2013).
Page 91 : *Fig. 56-57* : *Enseigne*. [Image en ligne]. <http://www.dispotheque.org/doc/enseigne_v1/fr/index2.htm> (page consultée le 5 mai 2013).
Page 92 : *Fig. 58* : *Anarchitekton*. [Image en ligne]. <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=3&id=19&prid=18> (page consultée le 14 avril 2013).
Page 92 : *Fig. 59* : *Istanbul map*. [Image en ligne]. <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=3&id=19&prid=27> (page consultée le 14 avril 2013).
Page 93 : *Fig. 60* : *Cinecito*. [Image en ligne]. <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=3&id=19&prid=21> (page consultée le 14 avril 2013).
Page 95 : Vue du projet. Images personnelles.
Page 96 : Vues et détails du projet. Images personnelles.
Page 105 : CENTQUATRE Plan. Propriété du CENTQUATRE.
Page 105 : CENTQUATRE Coupe. Propriété du CENTQUATRE.
Page 106 : Plan du site. DESMOULINS Christine, *Reconversion des anciennes pompes funèbres de Paris en centre de création artistique, le 104*, Bruxelles : AAM, 2009, p. 45.
Page 106 : Schéma et mesures de la façade de l'Horloge (vue de face). Image personnelle.
Page 106 : Schéma et mesures de la cour de l'Horloge (vue du dessus). Image personnelle.
Page 108 : Schéma. Image personnelle.
Page 110 : Schéma de projection. Image personnelle.

# BIBLIOGRAPHIE



Ouvrages : (par ordre alphabétique)

• BAILY Jean Christophe *et al.*, *Art, mémoire, commémoration*, Nancy : Ecole nationale supérieure d'art de Nancy ; Montigny-lès-Metz : Voix Richard Meier, 1999.
• BARRET-DUCROCQ Françoise (dir.), *Pourquoi se souvenir ?*, Paris : Grasset, 1999.
• BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Genève : A. Skira, 1946.
• BERTHERAT Bruno, CHEVANDIER Christian, *Paris dernier voyage : histoire des pompes funèbres (XIXe-XXe siècles)*, Paris : La Découverte, 2008.
• CANDAU Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris : Presses universitaire de France, 1996.
• CANTARELLA Robert, FISBACH Frédéric, *L'anti-musée*, Paris : Nouveaux débats publics, 2009.
• CHALUMEAU Jean-Luc, *L'art dans la ville*, Paris : Cercle d'art, 2000.
• CHALUMEAU Jean-Luc, Jardin du Luxembourg (Paris) Orangerie du Sénat, *L'art et la ville*, Paris : Cercle d'art, 2005.
• CHOAY Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil, 1992.
• COQ Christian, *Travail de mémoire : 1914-1998 : une nécessité dans un siècle de violence*, Paris : Ed. Autrement, 1999.
• DESMOULINS Christine, *Reconversion des anciennes pompes funèbres de Paris en centre de création artistique, le 104*, Bruxelles : AAM, 2009.
• DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris : Les Ed. de Minuit, 2001.
• DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris : Les Ed. de Minuit, 2003.
• DOMINO Christophe, *A ciel ouvert : l'art contemporain à l'échelle du paysage*, Paris : Scala, 2005.
• DORIAC Franck, *Le Land art… et après : l'émergence d'œuvres géoplastiques*, Paris ; Budapest ; Kinshasa : L'Harmattan, 2005.
• DOUGLAS Stan, EAMON Christopher, *Art of projection*, Ostfildern : Hatje Cantz, 2009.
• EGGER Anne, *Amiens : la cathédrale peinte*, Paris : Perrin, 2000.
• GERZ Jochen, *L'Anti-monument : les mots de Paris : Jochen Gerz*, Arles : Actes Sud, 2002.
• JENKINS Bruce, *Gordon Matta-Clark : Conical intersect*, London: Afterall Books ; Cambridge, Mass : Distribution by the MIT Press, 2011.
• KRÜGER Karsten, *East Side Gallery*, Berlin : Nicolai, 2002.
• LE BISSONNAIS Claudie, *Mémoire(s) plurielle(s) : cinéma et images : lieux de mémoires ?*, Grâne : Créaphis ; Paris : Arcadi, 2007.
• MAINDON Laurent, *Mémoires d'un mur : les graffitis du mur de Berlin*, Nantes : Ouest, 1990.
• MANOVICH Lev, *The langage of NewMedia*, Cambridge : MIT Press, 2001. Traduction française : *Le langage des nouveaux médias*, traduit de l'anglais par CREVIER Richard, Dijon : Les Presses du réel, 2010.
• PAQUOT Thierry, *L'espace public*, Paris : la Découverte, 2009.
• PAQUOT Thierry et *al.*, *La ville et l'urbain : l'état des savoirs*, Paris : la Découverte, 2000.
• PAQUOT Thierry, YOUNES Chris *et al.*, *Philosophie de l'environnement et milieux urbains*, Paris : la Découverte, 2010.
• PENONE Giuseppe, *Respirer l'ombre*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 2004.
• PIERRE Arnauld, *Tania Mouraud*, Paris : Flammarion : Centre national des arts plastiques, 2004.
• RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : la Fabrique, 2008.
• READ Alan, *Architecturally speaking: practices of art, architecture, and the everyday*, London ; New York : Routledge, 2000.
• RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2000.
• RIEGL Alois, *Der moderne Denkmalkultus*, Wien ; Leipzig : Braumüller, 1903. Traduction française : *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, traduit de l'allemand par WIECZOREK Daniel, Paris : Seuil, 1984.
• ROSENTHAL Olivia, *Viande froide*, Paris : Ed. Centquatre : Nouvelles éd. Lignes, 2008.
• SANSOT Pierre, *Rêveries dans la ville*, Paris : Carnets Nord, 2008.
• SUGIMOTO Hiroshi, *Time exposed*, London ; New York : Thames and Hudson, 1995.
• VIRILIO Paul, *Bunker archéologie*, Paris : Demi-cercle, 1992.
• WODICZKO Krzysztof, *Art public, art critique : textes, propos et documents*, Paris : Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1995.
• YOUNES Chris, *Art et philosophie, ville et architecture*, Paris : la Découverte, 2003.

Catalogues d'exposition : (par ordre alphabétique)

• BEDARD Catherine *et al.* c1997. *Pat Badani, Tower-tour*. Catalogue d'exposition (Paris, Centre culturel canadien, 16 mai – 29 août 1997). Paris : Services culturels de l'Ambassade du Canada.
• CHAVANNE Blandine *et al.* c2009. *Tania Mouraud : ad infinitum*. Catalogue d'exposition (Nantes, Chapelle de l'Oratoire, 5 juin – 30 août 2009). Lyon : Fage ; Nantes : Musée des Beaux-Arts.
• COHEN Françoise (commissaire), Carré d'art, Nîmes. 2009. *Projections*. Catalogue d'exposition (13 octobre 2009 – 3 janvier 2010). Paris : Archibooks + Sautereau.
• Fondation Electricité de France, Paris. 1996. *Monument et modernité à Paris : art, espace public et enjeux de mémoire*, 1891-1996. Catalogue d'exposition (Paris, Fondation électricité de France, Espace Electra, du 30 mai – 21 juillet 1996). Paris : Paris Musées.
• GRENIER Catherine, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 2004. *Giuseppe Penone*. Catalogue d'exposition (Paris, Centre Pompidou, espace de la Galerie Sud, 21 avril – 23 août 2004). Paris : Centre Pompidou.
• Jeu de Paume *et al.* c2011. *Aernout Mik, Communitas*. Catalogue d'exposition (Paris, Jeu de Paume, 1 mars - 8 mai 2011 / Essen, Museum Folkwang, 31 octobre 2011 - 31 janvier 2012 / Amsterdam, Stedelijk Museum, 2012). Paris : Jeu de Paume ; Göttingen : Steidl.
• Jeu de Paume, Paris, 2008. *Fuegogratis, Jordi Colomer*. Catalogue d'exposition (Paris, Jeu de Paume, 21 octobre 2008 – 4 janvier 2009). Cherbourg : le Point du jour ; Paris : Jeu de Paume.
• Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, Paris. 1997. *L'empreinte*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, espace de la Galerie Sud, 19 février – 19 mai 1997). Paris : Centre Georges Pompidou.
• SOLOMON-GODEAU Abigail *et al.* c2011. *Ana Mendieta : blood & fire.* Catalogue d'exposition (Paris, Galerie Lelong, 8 septembre – 8 octobre 2011). Paris ; New York : Galerie Lelong.

Articles de périodiques : (par ordre alphabétique)

• BLANCHARD Adeline, « Anti-monuments », *Hors d'œuvre*. N°21 (décembre 2007 – mars 2008), p. 6.
• BOURUET-AUBERTOT Véronique, « Alexey Titarenko : la cité des ombres », *Beaux-Arts Magazine*, février 2003, n° 225.
• BOUZET A.-D., « Arles expose la trilogie impressionniste du Russe Alexey Titarenko », *Libération*, lundi 29 juillet 2002, p. 27.
• HERRERA TELLEZ Adriana, « Ana Mendieta revisited », *Arte Al Dia International*. N°133 (novembre 2010), p. 34-39.
• LEQUEUX Emmanuel, « Ana Mendieta : Héroïne à son corps défendant », *Beaux-Arts Magazine*, mars 2013, n° 345, p. 108-111.

Articles en ligne : (par ordre alphabétique)

• GATTINONI Christian, « L'art corrompt », *Area*. [En ligne]. N°14 (2007). <http://www.gerz.fr/html/main.html?res_ident=0afdb8e2de52208dfbf48f722c6c2328&art_ident=a6b373d83627924d0472651bf4da8224> (page consultée le 22 février 2013).
• GERZ Jochen, « Le jour où nous avons inauguré le monument contre le fascisme à Hambourg », *Civis Memoria*, [En ligne]. (3 avril 2008). <http://www.civismemoria.fr/contribution/?contrib=516&module=contrib> (page consultée le 22 février 2013).
• JEKOT Barbara P., « Reinterpreting public places and spaces : a selection of Krzysztof Wodiczko's public artwork », *University of Pretoria Library Services*. [En ligne]. (2008). <http://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/9625/Jekot_Reinterpreting%282008%29.pdf?sequence=1> (page consultée le 21 février 2013).
• MESNARD Philippe, « Les questions de Jochen Gerz », *Vacarme*. [En ligne]. N°04/05 (été 1997). <http://www.vacarme.org/article1160.html> (page consultée le 22 février 2013).

Films : (par ordre alphabétique)

• MATTA-CLARK Gordon, *Conical Intersect*, 1975, film 16mm, couleur, 19′.
• MCCALL Anthony, *Line Describing a Cone*, 1973, film 16 mm, noir et blanc, 30′.

Vidéocassettes : (par ordre alphabétique)

• CAYO Elsa, *Art et mémoire*, [vidéocassette]. Paris : Centre National de la Cinématographie, 1999, 26'.
• SCHWERFEL Heinz-Peter, *Art et ville*, [vidéocassette]. Paris : Centre National de la Cinématographie, 1999, 26'.

Sites Internet complets : (par ordre alphabétique)

• BIANCHINI Samuel [Site Internet en ligne].
<http://www.dispotheque.org/indexuk.htm>
• Cathédrale d'Amiens [Site Internet en ligne].
<http://www.amiens-cathedrale.fr/>
• Cathédrale de Reims [Site Internet en ligne].
<http://www.cathedraledereims.fr/>
• CENQUATRE [Site Internet en ligne].
<http://www.104.fr/>
• COLOMER Jordi [Site Internet en ligne].
<www.jordicolomer.com>
• Encyclopédie Nouveaux Médias [Site en ligne].
<http://www.newmedia-art.org/>
• GERZ Jochen [Site Internet en ligne].
<http://www.gerz.fr/>
• LARENKOV Sergey [Site Internet en ligne].
<http://sergey-larenkov.livejournal.com/>
• LONG Richard [Site Internet en ligne].
<http://www.richardlong.org/>
• SHALEV-GERZ Esther [Site Internet en ligne].
<http://www.shalev-gerz.net/FR/>
• SUGIMOTO Iroshi [Site Internet en ligne].
<http://www.sugimotohiroshi.com/>
• TITARENKO Alexey [Site Internet en ligne].
<http://www.alexeytitarenko.com/>