



HAL
open science

Nouvelles formes de l'engagement... Créations participatives au XXI^e siècle

Élisa Rufflé

► **To cite this version:**

Élisa Rufflé. Nouvelles formes de l'engagement... Créations participatives au XXI^e siècle. Histoire. 2014. dumas-01291984

HAL Id: dumas-01291984

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01291984>

Submitted on 22 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Pau et des Pays de l'Adour
UFR des Lettres, Langues, Sciences humaines et Sports
Master Recherche
« Culture, arts et sociétés »
Spécialité Arts : histoire, théories et pratiques
Première année



NOUVELLES FORMES DE L'ENGAGEMENT...

Créations participatives au XXI^e siècle

Volume 1

Travail d'Étude et de Recherche
Présenté par Mademoiselle ÉLISA RUFFLÉ

Sous la direction de Madame Sabine FORERO MENDOZA
Professeur d'Esthétique et d'Histoire de l'art contemporain

Juin 2014

Université de Pau et des Pays de l'Adour
UFR des Lettres, Langues, Sciences humaines et Sports
Master Recherche
« Culture, arts et sociétés »
Spécialité Arts : histoire, théories et pratiques
Première année

Nouvelles formes de l'engagement ...

Créations participatives au XXI^e siècle

Volume 1

Travail d'Étude et de Recherche
Présenté par Mademoiselle Élixa RUFFLÉ

Sous la direction de Madame Sabine FORERO MENDOZA
Professeur d'Esthétique et d'Histoire de l'art contemporain

Juin 2014

Avant-propos

L'art contemporain est souvent associé à la notion d'« intellectualisation ». On aime à penser que son appréhension requerrait nécessairement des connaissances dans des disciplines telles que les arts plastiques, l'histoire de l'art, la philosophie, la sociologie. Le spectateur se retrouve à priori perdu et peut être tenté de fuir devant tant d'incompréhension. Pour remédier à cette situation, la médiation culturelle est aujourd'hui omniprésente dans les institutions relevant de l'art contemporain. Mais qu'en est-il du rapport sensible qui existe entre l'œuvre d'art et le spectateur ? L'art s'expose essentiellement dans les musées et/ou les galeries d'art. Cependant, s'il sortait de ces murs et s'ancrait dans l'espace public, serait-il perçu différemment ? Et si le spectateur était inclus dans le processus créatif, serait-il alors à même de saisir la portée de l'œuvre ? Et par conséquent, quelle relation s'instaurerait entre l'artiste et le spectateur ? Autant d'interrogations qui sont à l'origine de cette recherche.

Ce travail est constitué de deux volumes pour faciliter sa lisibilité et son intelligibilité. Des citations et des références accompagnent le texte du volume 1 pour renforcer la cohérence de cette étude. Le volume 2 comporte exclusivement des documents iconographiques. Il se veut complémentaire du texte du volume 1 et tente d'illustrer au mieux les propos contenus dans cette recherche.

Un index et une bibliographie sont présents à la fin du volume 1 pour étayer cette recherche.

Remerciements

Mes remerciements s'adressent, tout d'abord, à ma directrice de mémoire, Madame Sabine Forero Mendoza, pour la confiance, la disponibilité et le soutien dont elle a fait preuve tout au long de l'élaboration de cette recherche.

Je tenais également à remercier chaleureusement ma famille pour sa patience, sa compréhension et ses encouragements.

I. CRÉATIONS PARTICIPATIVES EN REGARD CROISÉ	12
A. LE RÉEL INVESTI	20
1. Objectif « réalité »	20
2. L'événementiel au service de la création	23
B. LE SOCIAL IMPLIQUÉ	25
1. L'immersion de l'artiste dans la collectivité	26
2. La communauté au service de la création	27
C. L'EXPÉRIMENTATION ARTISTIQUE	29
1. Le protocole	31
2. Le souci gestionnaire	33
3. La surenchère sociale	35
II. « DÉ-LIMITATIONS » DE L'ŒUVRE	39
A. CRÉATION ET ESPACE PUBLIC	40
1. L'œuvre <i>in situ</i>	43
2. L'œuvre dans sa temporalité	46
B. « DOUBLE LIMITATION » DE L'ŒUVRE	48
1. Œuvre « sous la menace »	48
2. Obstacle à la création	53
III. RÉCEPTION DE L'ŒUVRE	57
A. PERMANENCE DE L'ŒUVRE	59
1. La photographie au service de la trace	59
2. Le témoignage vidéographique	62
B. RÉPERCUSSION ARTISTIQUE ET SOCIALE	64
1. L'œuvre et sa perception esthétique	64
2. L'œuvre et son impact social	66

Introduction

L'apparition de nouvelles propositions artistiques et en particulier, celles dites d'art participatif, se multiplie depuis une dizaine d'années. Dans son ouvrage *Un Art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paul Ardenne les présente comme une sous-catégorie de l'art contextuel :

« Sous le terme d'art « contextuel », on entendra l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel : art d'intervention et art engagé de caractère activiste (happenings en espace publics, « manœuvre »), art investissant l'espace urbain ou le paysage (performance de rue, art paysager en situation...), esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias ou du spectacle¹ ».

Mais qu'entend-on au juste par « art participatif » ? Il n'existe pas une définition précise de cette pratique. On peut toutefois la caractériser comme une forme d'art au sein de laquelle la participation de sujets à l'œuvre d'art est le moteur de la création. La critique d'art Catherine Millet mentionne à propos de l'art participatif des années 70 que :

« D'une façon générale, il s'agissait d'abandonner une conception de l'artiste qui « impose » au public sa vision du monde et de permettre à ce public de s'exprimer lui-même² ».

L'artiste paraît envisager une nouvelle conception du rapport qu'il nourrit avec le public. Échange, partage et coopération se veulent les mots d'ordre dans la réalisation d'un projet participatif. Ce processus de création prétend s'adresser au spectateur comme à un être « politique ». L'artiste veut alors rendre le spectateur actif et pour ce faire, il le place au cœur du dispositif. Une telle forme de pratique artistique met en question le

¹ Paul Ardenne, *Un Art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2002, p. 11.

² Catherine Millet, *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2006, p. 56.

rapport passif que le spectateur entretient habituellement avec les œuvres d'art traditionnel. Par conséquent, un nouveau statut entend désigner ce comportement participatif adopté par le public, celui de spect-acteur ou d'interacteur. Ces termes peuvent être considérés comme l'avènement d'« *une posture « nouvelle » liée à une forme de communication (ou de réception) interactive*³ ». L'évolution des relations entre l'artiste, le public et l'œuvre d'art est abordée par l'artiste polonais Jan Swidzinski, initiateur de l'art contextuel. Ce dernier affirme effectivement que l'art de créer s'est modifié au contact de l'Autre :

« *L'art a cessé de constituer des modèles autoritaires de création pour l'Autre. À travers le contact avec l'Autre, il nous informe sur la nécessité de développer nos propres modèles. Être artiste aujourd'hui, c'est parler aux autres et les écouter en même temps. Ne pas créer seul mais collectivement*⁴ ».

Créer une œuvre d'art sur un mode participatif sous-tend que le public, qui endossait jusqu'à présent le rôle de regardeur, a le choix de s'engager ou non dans le processus. L'engagement du public aura alors une influence directe sur la relation singulière que va établir l'artiste lors de la proposition de son projet aux sujets rencontrés. Cela laisse à penser que l'artiste aspire à une implication totale du public, par la capacité à la fois créatrice et sensible mise en avant. Cependant, l'investissement des sujets agissants s'opère-t-il de manière consciente ou inconsciente ? L'artiste laissent-ils ses partenaires s'exprimer et agir librement dans l'entreprise créative ou en revanche, servent-ils uniquement ses fins personnelles de plasticien ? Selon Jean-Marc Poinot, la production d'une œuvre dépend de la constitution d'un « *contrat iconographique*⁵ » entre le public et l'artiste. Cet historien d'art contemporain ajoute que « *par des projets ou des annonces les artistes s'engagent sur les idées, les caractéristiques, les composantes et autres traits d'une œuvre à réaliser*⁶ ». L'artiste est ainsi censé avoir une attitude discursive avec le public afin que ce dernier se joigne au processus créatif. L'œuvre semble devenir alors dépendante d'un échange entre « explication » et « négociation » donnant lieu à un

³ Catherine Guéneau, « Du spectateur à l'interacteur », *Médiamorphoses*, n°18, 2006, p. 68.

⁴ Jan Swidzinski, *Freedom and Limitation – The Anatomy of Post-modernism*, Calgary, Scartissue, 1988, p. 5.

⁵ Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits*, Genève, MAMCO, 1999, p. 271.

⁶ *Id.*, p. 271.

dialogue interactif dans lequel apparaît une « *coresponsabilité de l'œuvre*⁷ ». Cette relation discursive, semble être à la fois le mode par lequel l'œuvre est produite par le public avec et/ou pour l'artiste mais également, le mode par lequel le public construit sa compréhension de l'œuvre. Ce lien, susceptible d'être altéré à tout moment, peut-il remettre en cause de la possibilité même de l'œuvre ? Comprendre les enjeux artistiques, pragmatiques et humains dans la réalisation d'une œuvre d'art participative au XXI^e siècle, tel est le but de cette recherche à travers les œuvres *Pictures of Garbage* de Vik Muniz et *Women Are Heroes* de JR. En effet, ces deux artistes contemporains ont décidé de sortir l'art de l'institution muséale. Ils souhaitent toucher un public qui n'a pas accès à la culture. C'est pourquoi, ils désirent réaliser leur projet, l'un comme l'autre, dans des « *non-lieux*⁸ » de grandes villes de pays en voie de développement, où l'art ne parvient pas à s'introduire. Ils veulent également tous deux sortir de l'anonymat des communautés éprouvées par leur condition de vie pour leur conférer une identité sociale. « *C'est dans l'anonymat du non-lieu que s'éprouve solitairement la communauté des destins humains*⁹ ». Toutefois, bien qu'ils partagent un but commun, leur démarche artistique diverge sur les motivations à l'origine de leur projet respectif et sur leur apparence formelle.

Le point de départ de Vik Muniz est basé sur un aspect matériel caractérisant l'œuvre. Il envisage d'utiliser un médium qui n'est pas traditionnel, puisqu'il s'agit d'ordures, pour créer son œuvre. La recherche d'objets recyclables le conduit finalement à transformer son projet initial en projet participatif puisque son but ultime est de changer l'existence des trieurs de déchets par le biais de l'art. En revanche, le travail de JR se caractérise par l'affichage de portraits féminins gigantesques définissant l'œuvre. Il cherche à mettre en lumière les habitantes de bidonvilles africains, asiatiques, et hispano-américain, ignorées par les politiques en place. Il désigne ces femmes comme étant les piliers de leur communauté, et prétend personnifier les derniers liens sociaux de ces « non-lieux » par la fragmentation des portraits féminins ainsi exposés. C'est pourquoi, l'art comme participation se voudra d'abord l'analyse des entreprises créatives de Vik

⁷ *Ibid.*, p.272.

⁸ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 48.

⁹ *Ibid.*, p. 150.

Muniz et de JR. Il sera question d'examiner, par un regard croisé, comment ces deux artistes, parviennent à prendre part au monde réel et à solliciter la participation active du public dans la production de l'œuvre. Il s'agira ensuite d'étudier l'inclusion des créations participatives dans l'espace public. Pour ce faire, la notion de « limite » sera appréhendée à travers son caractère polysémique. En effet, faut-il délimiter l'œuvre ou bien, rechercher ce qui fait obstacle à la réalisation de l'œuvre ? Enfin cette étude tentera de comprendre pourquoi Vik Muniz et JR partagent le besoin d'inscrire leurs travaux dans le temps et comment les œuvres de ces deux artistes sont perçues par le public, relevant ou non, de la participation au projet.

I. CRÉATIONS PARTICIPATIVES EN REGARD CROISÉ

Ce sont les regardeurs qui font les tableaux.
Marcel Duchamp¹⁰

Considérer que l'art se doit d'intervenir directement dans la vie sociale, voire de contribuer à des transformations sociétales n'est pas une donnée propre à l'art contemporain, mais un héritage culturel du XIX^e siècle. Ce siècle est effectivement confronté à de profondes mutations, intellectuelles, techniques et sociales. Tel est le cas, par exemple, du saint-simonisme¹¹. Cette doctrine utopique est la première à assigner un rôle social de premier plan à l'artiste. L'art est pensé comme un moyen de témoigner des us et coutumes du temps et d'élaborer une nouvelle sensibilité esthétique, attentive aux valeurs humanistes de solidarité et de justice sociale. De façon générale, cette époque questionne les conventions académiques en cherchant un rapport plus franc et plus direct avec la réalité. Ainsi l'apparition du mouvement réaliste, conduit par Gustave Courbet, s'oppose à l'idéalisation et prend pour objet le monde qui l'entoure, en traitant de thématiques politiques et sociales :

« En concluant à la négation de l'idéal et de tout ce qui s'ensuit, j'arrive en plein à l'émancipation de la raison, à l'émancipation de l'individu et finalement à la démocratie¹² ».

La fonction philosophique de l'art de Courbet reprend celle des courants positivistes dans lesquels l'homme se doit d'avoir pour faculté dominante la raison. Sa peinture, en niant

¹⁰ Marcel Duchamp, « Entrevue avec Jean Schuster de janvier 1955 », *Le surréalisme, même*, n°2, Paris, printemps 1957.

¹¹ Il s'agit de bâtir le bonheur de l'humanité sur le progrès de l'industrie et de la science. Pour cela, il faut rompre avec l'ancienne théologie féodale afin d'entrer dans un âge nouveau qui serait l'âge industriel de la science. Soutenue par une foi en l'Homme et en la technique, le saint-simonisme se propose donc de créer les conditions inédites d'une société nouvelle, fraternelle et pacifique, Blog BnF, <http://blog.bnf.fr/gallica/index.php/2011/03/24/saint-simon-et-les-saint-simoniens/>, (consulté le 03/04/14).

¹² Gustave Courbet, *Peut-on enseigner l'art ?*, Caen, L'Échoppe, 1986, p. 22.

l'idéal, s'affirme dans l'histoire réelle et participe à la venue de la démocratie¹³. Partisan du courant réaliste, Pierre-Joseph Proudhon fixe la tâche de l'artiste en s'appuyant sur plusieurs œuvres de son ami, Gustave Courbet :

« Peindre les hommes dans la sincérité de leur nature et de leurs habitudes, dans leurs travaux, dans l'accomplissement de leurs fonctions civiques et domestiques, avec leur physionomie actuelle, surtout sans pose ; les surprendre, pour ainsi dire, dans le déshabillé de leurs consciences, non simplement pour le plaisir de railler, mais comme but d'éducation générale et à titre d'avertissement esthétique : tel me paraît être, à moi, le vrai point de départ de l'art moderne¹⁴ ».

Discréditer l'idéalisme dans le but de questionner le réel tel est le mot d'ordre du Réalisme. Des chroniqueurs d'art comme Jules Champfleury ou Edmond Duranty partagent un tel point de vue : ils conçoivent l'art comme le reflet de la société et contestent « *la crédibilité accordée à l'art pour l'art*¹⁵ ». Le mouvement réaliste n'est pas le seul à réformer l'art au XIX^e siècle. Le Néo-impressionnisme, encouragé par le critique d'art Félix Fénéon, propose un renouveau esthétique qu'il lie à un renouveau politique et social. Cette audace artistique se laisse entrevoir dans une peinture abordant des sujets modernes ainsi que des scènes à caractère sociologique¹⁶. Sa diffusion à travers toute l'Europe est rapide. Cependant, le Néo-impressionnisme ne se réduit pas à un jeu visuel où le traitement de la couleur prime sur tout autre chose. Il met clairement en avant une équation politico-esthétique, tout comme le courant réaliste, offrant ainsi une résistance à l'établissement de règles traditionnelles, émanant de l'Académie des Beaux-Arts. L'innovation de ces nouvelles théories et de ces nouveaux procédés permet alors une modernisation de l'art et de ses pratiques. Elle gagne également le domaine littéraire représenté par le poète Stéphane Mallarmé ou encore le romancier Émile Zola. Cet écrivain va même plus loin en usant de sa notoriété pour servir une cause, celle de l'affaire Dreyfus. Cette affaire expose une injustice sociale et un dysfonctionnement judiciaire du gouvernement français. L'intervention d'Émile Zola dans la vie sociale

¹³ Voir catalogue, illustration 1, p. 18.

¹⁴ Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Éditeurs A. Lacroix et C^e, 1875, p. 204.

¹⁵ Paul Ardenne, *Un Art contextuel...*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶ Voir catalogue, illustration 2, p. 18.

évoque celle de Gustave Courbet, cinquante ans auparavant. Son engagement pour l'affirmation de la démocratie se révèle catégorique. L'extension de cette nouvelle idéologie progressiste du XIX^e siècle au milieu de l'art se prolonge par le courant d'Avant-garde du début du XX^e siècle.

Les mouvements avant-gardistes s'opposent à un enseignement académique qui demande à l'artiste de reproduire parfaitement les règles établies. Ils protestent contre un « beau idéal » hypocrite qui dissimule la réalité du monde moderne. L'avant-garde russe marque ouvertement cette rupture avec la tradition esthétique – naissance de l'abstraction – et prend ce monde moderne comme champ d'action artistique. Des peintres, comme Kandinsky et Malevitch, combattent le matérialisme encouragé par la montée du capitalisme et défendent alors une spiritualité. Dans une Europe où règne des tensions politiques, ils réalisent tous deux que l'apport de la machine par le monde industriel peut finalement être néfaste pour l'homme et en critiquent fortement les usages militaires. Les deux artistes russes s'engagent alors dans un art où l'humanisme a une place centrale¹⁷. Ils désirent faire prendre conscience au spectateur de la survie de l'être humain, du meilleur de son esprit c'est-à-dire, la spiritualité. Kandinsky annonce par ces propos quelle doit être, selon lui, la contribution des arts pour l'humanité : « *La littérature, la musique, l'art sont les premiers et les plus sensibles des domaines dans lesquels apparaîtra le tournant spirituel*¹⁸ ». Cette posture de l'engagement, liée à la condition humaine, se retrouve chez des artistes du milieu du XX^e siècle. Tel est le cas, par exemple, du romancier d'après-guerre Albert Camus. Ce dernier prend conscience des maux qui touchent ses semblables et se sent profondément concerné par cette réalité partagée. L'empathie dont il fait preuve pour ses contemporains, Albert Camus l'exprime ouvertement lors de son discours pour le prix Nobel à Stockholm en 1957 :

« L'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. Il oblige donc l'artiste à ne pas se séparer ; il le soumet à la vérité la plus humble et la plus universelle. [...] L'artiste se forge dans

¹⁷ Voir catalogue, illustrations 3 et 4, p. 19.

¹⁸ Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1988, p. 79.

cet aller-retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher. C'est pourquoi les vrais artistes ne méprisent rien ; ils s'obligent à comprendre au lieu de juger¹⁹ ».

L'écrivain Jean-Paul Sartre se sent également attaché aux hommes et au monde. Les événements marquants de la seconde guerre mondiale déterminent alors sa vision de l'artiste engagé et la philosophie existentialiste²⁰ qu'il défend. L'intérêt que porte Sartre aux arts plastiques, l'amène à envisager l'artiste peintre comme un homme au milieu d'autres hommes, et se définissant à travers sa relation aux autres :

« L'homme au milieu des hommes, les hommes au milieu des hommes, le monde au milieu des hommes : voilà l'unique présence, réclamée par cette explosion sans maître²¹ ».

Selon lui, l'engagement du peintre se laisse entrevoir dès les premières touches de peinture posées sur la toile, dès qu'il participe au monde des hommes qui l'entoure par son entreprise créative. L'écrivain Michel Sicard apporte les précisions suivantes sur l'esthétique sartrienne : *« l'art ne peut être que vécu, il ne donne ses enjeux qu'à travers une création individuelle, une expérience subjective²² ».* Cette vision de l'artiste engagé se perpétue au XXI^e siècle par l'expression de nouvelles formes artistiques.

Des artistes dits d'art participatif, désirent penser autrement le réel par le biais de l'œuvre pour penser l'œuvre autrement par le biais du contexte dans lequel elle s'inscrit. Cependant, ce renouveau artistique ne peut se réaliser sans une nouvelle approche du public par l'artiste et ainsi, sans une nouvelle définition de leurs rapports. Invitation à but créatif, l'art participatif dynamise l'interrelation et l'interaction entre les individus en présence de l'artiste. L'historien et critique d'art, Nicolas Bourriaud, va même plus loin dans cette conception dialogique en déclarant que :

¹⁹ Albert Camus, « Discours pour le prix Nobel du 10 décembre 1957 à Stockholm », http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1957/camus-speech-f.html, (consulté le 05/06/14).

²⁰ Philosophie plaçant l'homme au centre de sa réflexion, le laissant seul maître de décider du sens qu'il va donner à son existence.

²¹ Jean-Paul Sartre, *Situations, IV*, Paris, Gallimard, Coll. « Blanche », 1964, p. 383.

²² Michel Sicard, « Sartre et l'esthétique », <http://www.michel-sicard.fr/textes/sartre/sartre-esthetique.pdf>, (consulté le 05/06/14).

« Toute œuvre d'art pourrait ainsi se définir comme un objet relationnel, comme le lieu géométrique d'une négociation avec d'innombrables correspondants et destinataires²³ ».

Cette vision de l'œuvre, en tant qu'objet de rencontres, se retrouve dans *Pictures of Garbage* de Vik Muniz et *Women Are Heroes* de JR. Ces deux projets artistiques de la seconde moitié des années 2000 ont pour caractéristique principale la participation du public dans le processus créatif. L'artiste de nationalité brésilienne, né en 1961, Vik Muniz est issu d'un quartier défavorisé de São Paulo. Il débute sa carrière comme sculpteur dans les années 1980 et il connaît depuis une renommée mondiale. Il réside aujourd'hui dans le quartier de Brooklyn à New York City, et partage son travail entre son atelier new-yorkais et son pays natal. Passionné d'histoire de l'art, il recrée de façon sérielle les plus grands chefs d'œuvre picturaux de ces derniers siècles. L'originalité de sa démarche artistique réside dans l'utilisation de matériaux insolites pour concevoir ses créations, comme de la nourriture, par exemple. Vik Muniz garde ensuite une trace de son travail à l'aide d'un tirage photographique à développement chromogène²⁴. Diamants, chocolat, pièces de puzzles, pigments, etc, sont transformés en *Marlene Dietrich*, *Sigmund*, *Les demoiselles d'Avignon after Picasso*²⁵. Vik Muniz joue avec la perception visuelle que peut avoir le spectateur de l'œuvre. Les créations de l'artiste brésilien, composées de médiums originaux, sont généralement réalisées à même le sol et ne prennent forme que par l'intermédiaire de la photographie. Cette dernière sert à recréer l'image voulue par l'artiste. Certaines caractéristiques de ses œuvres rejoignent celles de son contemporain, l'artiste français Bernard Pras. Les deux plasticiens partagent effectivement l'envie de faire entrer l'objet dans la peinture ou plutôt d'enlever la peinture est de ne laisser que l'objet pour créer l'œuvre. Bernard Pras conçoit ainsi, depuis les années 90, des installations, réinterprétant des chefs d'œuvres de l'histoire de l'art²⁶ et de la société contemporaine, selon le principe de l'anamorphose²⁷. Ces installations, assemblages

²³ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998, p.26.

²⁴ Photographie argentique en couleur, qui peut être réalisée à partir d'un négatif couleur, d'une diapositive ou d'un fichier numérique.

²⁵ Voir catalogue, illustrations 5, 6 et 7, p. 20.

²⁶ Voir catalogue, illustrations 8, 9 et 10, p. 21.

²⁷ Image déformée, étirée en hauteur, en largeur ou en profondeur, constituant une sorte de rébus optique ; le redressement de cette image peut s'effectuer, pour une lecture correcte, en la regardant d'un point de vue déterminé dans l'espace ou avec un miroir cylindrique ou conique, placé perpendiculairement

d'objets disparates, ne peuvent être appréhendées par le spectateur que sous un angle de vue choisi par l'artiste. Bernard Pras, comme Vik Muniz, utilise alors la photographie afin de pérenniser son œuvre. Les réalisations sur les objets de ces deux artistes, appellent le spectateur à effectuer une double lecture de l'œuvre. La double lecture que Vik Muniz souhaite donner à ses créations, incite notre œil à opérer un va-et-vient permanent, un basculement du plus petit détail jusqu'à l'appréhension de l'œuvre dans sa globalité. Dans le documentaire *Waste Land*, l'artiste brésilien explique lors d'une réunion visant à apporter des éclaircissements sur sa démarche que :

« Tous ceux qui vont au musée, ils s'approchent d'une toile, s'arrêtent et font comme ça. [...] Ils font comme ça, ils reculent, un pas en arrière. Et après ils voient l'image. Imaginons que c'est un paysage avec un lac et un homme qui pêche. Ils regardent et ils voient l'homme. Puis ils se penchent et tout disparaît et devient peinture. Ils voient le matériau. Ils reculent et voient l'image. Ils se rapprochent, c'est le matériau. Ils s'éloignent et voient l'idée. De plus près, ils voient juste le matériau²⁸ ».

Ce procédé illusoire, combiné à un appétit artistique grandissant pour l'utilisation de nouveaux matériaux, a donné naissance à un projet participatif. *Pictures of Garbage* se définit d'une part, par le matériau atypique choisi par l'artiste, les ordures, et par la participation d'une communauté d'individus en lien direct avec ce matériau. Ce désir de vouloir intégrer un public au processus de création se retrouve à la fois dans le travail de Vik Muniz et dans celui de JR.

Le parcours créatif de JR se construit en milieu urbain. Artiste français âgé de 31 ans, il est né à Paris où il fait ses premières armes artistiques dans le graffiti qu'il a délaissé rapidement pour se consacrer à la photographie et, plus particulièrement, au portrait photographique individuel en 28 millimètres²⁹. Comme les artistes Daniel Buren et Ernest Pignon Ernest, précurseurs de l'affichage sauvage urbain³⁰ en France, JR travaille

à elle, Encyclopédie Larousse, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/anamorphose/150832>, (consulté le 06/01/14).

²⁸ Vik Muniz, Entretien, *Waste Land*, <http://www.youtube.com/watch?v=2FZxRk2JsNM>, 52'33-53'12 min, (consulté le 25/11/13).

²⁹ Voir catalogue, illustrations 11 et 12, p. 22.

³⁰ Voir catalogue, illustrations 13, 14, 15, 16 et 17, pp. 23-24.

in situ. Il suit la direction de la rue en voulant faire de l'espace public son terrain de « je ». Il redessine alors la ville en se réappropriant les codes de la publicité par l'utilisation d'un format d'affiche démesuré comme par exemple, un affichage en 4x3 (12m²). Il expose des portraits en noir et blanc dans l'intention de marquer une différence avec les affiches publicitaires omniprésentes. Dans le milieu urbain des grandes métropoles, saturé de signes, il cherche à transmettre un message artistique fort et accessible par tous. En effet, son but n'est pas de « *changer le monde avec ces projets-là mais de changer le regard sur les choses et ça, c'est déjà changer les choses*³¹ ». Il rejoint sous certains aspects créatifs le travail de l'artiste conceptuelle américaine Barbara Kruger³² en utilisant comme technique la sérigraphie, comme support l'affiche, comme format le gigantisme et comme coloris le noir et blanc. Dans son ouvrage *Un Art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paul Ardenne précise au sujet de l'art de l'affichage que :

« Recourir à l'affiche, pour l'artiste, relève de l'activisme. À travers elle, il entend susciter une prise de conscience et redonner le goût de l'action lorsque n'y parviennent plus les vecteurs traditionnels de l'expression politique, pétitionnaire ou contestataires³³ ».

Paradoxalement, bien qu'utilisant l'affiche comme support artistique, cet intervenant artistique urbain, qui « *sait être engageant, convaincant* »³⁴, ne se considère pas comme militant. Il a choisi l'expérimentation comme révélateur social et artistique. Dissimulé derrière un pseudonyme, il peut ainsi préserver sa liberté d'expression mais également s'effacer pour laisser témoigner des anonymes sur leur physionomie, leur condition, leur identité. L'intention artistique de JR n'est pas sans évoquer le projet *Casual Passers-by*³⁵ de son contemporain, l'artiste conceptuel bosniaque, Braco Dimitrijevic. Au début des années 1970, ce dernier s'est mis à arrêter des inconnus passant dans la rue pour capturer leur portrait à l'aide d'un appareil photographique. Il les a alors agrandis dans un format immense. Puis, il les a placardés sur des façades d'immeubles et des panneaux,

³¹ JR, « Entretien avec JR sur le film « Women Are Heroes » », *Artnet*, <http://www.youtube.com/watch?v=3WL5YKjbkg>, 2'21-2'27 min, (consulté le 14/04/14).

³² Voir catalogue, illustrations 18 et 19, p. 25.

³³ Paul Ardenne, *Un art contextuel...*, *op. cit.*, pp. 105-106.

³⁴ Christian Caujolle, *Women Are Heroes. 28 millimètres by JR*, Paris, Alternatives, 2012, p. 11.

³⁵ Voir catalogue, illustrations 20 et 21, p. 26.

dans des villes européennes et américaines. Braco Dimitrijevic tend à questionner les représentations dans les médias de masse et les monuments historiques. Il veut accorder une place centrale aux personnes ordinaires. Il élève ainsi le quotidien en plaçant ces portraits de passants au premier plan. L'intention de JR pour *Women Are Heroes* est également de mettre en avant des personnes de la vie quotidienne. Cependant, il ne choisit pas les participants de manière hasardeuse comme Dimitrijevic. JR veut travailler avec un type précis d'individus : des habitantes de bidonvilles. Elles se retrouvent effectivement souvent au cœur de conflits, et pourtant, elles ne sont pas prises en considération par la société ni encore moins, protégées par les autorités en place. De ces rencontres féminines successives effectuées dans ces « non-lieux », JR désire faire adhérer ces femmes à son projet. À ses yeux, le portrait photographique est un moyen de raconter les histoires de ces femmes. Il met alors en avant cet argument pour obtenir leur collaboration à *Women Are Heroes*. Ainsi il espère changer non seulement le regard des gens extérieur à ces bidonvilles mais également, les regards de ses habitants. *Women Are Heroes* est un projet participatif international dans lequel la femme en est l'élément central. Sophie Limare³⁶ indique à ce propos que :

« La démarche très actuelle de JR, inscrite dans la globalisation de notre culture-monde, se porte depuis 2006 sur la mise en lumière des conditions des femmes dans les pays du tiers monde : Women are Heroes, est une action de grande ampleur artistique et sociologique, qui se décline sur plusieurs continents et dont l'objectif (photographique) joue le rôle de « révélateur³⁷ ».

Dans leurs projets respectifs, Vik Muniz et JR ont décidé de sortir l'art des institutions muséales. Ils occupent pleinement un espace réel, celui de l'espace public, et ils tendent tous deux à amener leur art dans des lieux où ils estiment que la culture artistique est absente. Par conséquent, ils désirent impliquer des communautés aux identités « plurielles » dans leurs projets et ainsi, selon eux, rendre l'art accessible à tous.

³⁶ Professeure agrégée d'arts plastiques et Docteure en Esthétique et théorie de l'art contemporain.

³⁷ Sophie Limare, « Être vues », *Proteus*, n°1, décembre 2010, p. 45.

A. LE RÉEL INVESTI

Travailler en contexte, exploiter le réel, qu'elle en est la signification ? La définition que Paul Ardenne en donne dans son ouvrage intitulé *Un Art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation* est la suivante :

« Le « contexte » consigne le lexique, désigne l'« ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait ». Un art dit « contextuel » opte donc pour la mise en rapport directe de l'œuvre et de la réalité, sans intermédiaire. L'œuvre est insertion dans le tissu du monde concret, confrontation avec les conditions matérielles. Plutôt que de donner à voir, à lire des signes qui constituent, sur le mode du référentiel, autant d'« images », l'artiste « contextuel » choisit d'investir la réalité de façon événementielle³⁸ ».

L'artiste veut faire du monde réel un objet essentiel à la conception de l'œuvre participative et il part donc à la rencontre d'un lieu en adéquation avec le projet qu'il désire réaliser.

1. Objectif « réalité »

Que ce soit pour *Pictures of Garbage* ou *Women Are Heroes*, l'appropriation d'un environnement spécifique par Vik Muniz et par JR ne s'est pas effectuée de manière aléatoire. Dès 1994, après avoir créé à partir de divers médias originaux (fil, poussière, ketchup, etc) des productions sérielles variées reprenant les plus grands chefs d'œuvre de l'histoire de l'art, l'artiste brésilien est en quête d'un matériau encore plus inédit. Toutefois, pas n'importe lequel. En effet, sa « *prochaine idée, c'est de travailler avec les ordures*³⁹ », et plus spécialement, des déchets recyclables. L'utilisation de ce type d'objets comme médium n'est pas nouvelle dans des créations d'art contemporain. Tony Cragg s'intéresse à partir de 1980 au monde industriel et aux produits qui en résultent. Il utilise des objets en plastique, objets du quotidien, comme matériaux de base de ses

³⁸ Paul Ardenne, *Un Art contextuel...*, *op. cit.*, p. 12.

³⁹ Vik Muniz, Entretien, *Waste Land*, <http://www.youtube.com/watch?v=2FZxRk2JsNM>, 6'56-6'57 min, (consulté le 25/11/13).

créations.⁴⁰ L'artiste anglais pose alors un nouveau regard sur ces débris de la société de consommation en les recyclant. Il les trie en fonction de leur constitution, de leur forme et de leur couleur. Il propose ensuite des œuvres composées d'objets disposés les uns à côté des autres comme si l'œuvre était fragmentée. Si l'intention artistique de Tony Cragg est de récupérer pour recomposer, le futur dessein de Vik Muniz n'est pas uniquement motivé par la création d'une œuvre en soi et par les matériaux nécessaires à sa réalisation. Sa visée est autre et s'ancre dans une esthétique relationnelle⁴¹. Vik Muniz envisage véritablement de « *pouvoir changer la vie d'un groupe de personne avec les matériaux de leur quotidien*⁴² ». Selon lui, l'art peut être associé à un projet socioculturel, c'est-à-dire un lieu de rencontres dans lequel des individus s'investissent dans le dispositif créatif. Cette participation permettrait un échappatoire, même bref, à leurs conditions de vie souvent pénibles, afin d'accéder à un autre monde. Dans le documentaire réalisée par Lucy Walker, il ajoute par ailleurs à propos de cet autre monde que :

« Même s'ils peuvent le voir d'où ils sont. Ça change tout. Pas seulement pour montrer comment l'art pourrait changer les gens, mais pour se demander si l'art peut changer les gens »⁴³.

Dans la démarche artistique de JR, des similitudes se font sentir avec le travail de Vik Muniz. En effet, l'artiste francilien aspire à entreprendre un projet à caractère sociologique. Il souhaite travailler avec des femmes car il estime qu'elles occupent une position essentielle dans nos sociétés, et plus particulièrement, dans les sociétés en voie de développement. Elles connaissent des conditions de vie rudes, humiliantes et dangereuses. Dans son article « Être vues », traitant du travail de JR sur *Women Are Heroes*, Sophie Limare précise que :

« JR s'est attaché, à restituer une identité à ces femmes, cachées sous les épaisses couches de la déshérence sociale et souvent bafouées par l'extrême précarité de leurs conditions de vie »⁴⁴.

⁴⁰ Voir catalogue, illustrations 22 et 23, p. 27.

⁴¹ D'après Nicolas Bourriaud, historien d'art, l'esthétique relationnelle est une théorie esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent.

⁴² Vik Muniz, Entretien, *Waste Land*, <http://www.youtube.com/watch?v=2FZxRk2JsNM>, 6'44-6'50 min, (consulté le 25/11/13).

⁴³ *Ibid.*, 8'25-8'45 min, (consulté le 25/11/13).

L'intervention de JR en milieu urbain s'évertue à souligner le combat permanent de ces habitantes de bidonvilles. Il tend à révéler la dignité de ces femmes par l'exposition de leurs portraits photographiques. Cependant, son expérience artistique diffère de celle de Vik Muniz dans le sens où il ne cherche pas directement à transformer la vie journalière de ces personnes. Dans les sociétés en voie de développement, « *les femmes sont les piliers de leur communauté, mais les hommes sont encore ceux qui tiennent les rues [...]*⁴⁵ ». L'artiste français prend en considération le fait qu'il sera amené à être confronté aux hommes des quartiers dans lequel il désire réaliser *Women Are Heroes*. Il s'en inspire alors pour effectuer son cheminement créatif dans lequel « [...] *les hommes rendent hommage aux femmes en affichant leurs photos*⁴⁶ » au sein des villes parcourues. Néanmoins, Vik Muniz et JR partagent le fait de ne pas s'être lancé dans une aventure innovante tant sur le plan créatif que sur le plan humain de manière irréfléchie.

Que ce soit Vik Muniz avec *Pictures of Garbage* ou JR avec *Women Are Heroes*, ils souhaitent tous deux repousser les limites de leur propre démarche artistique. C'est pourquoi, ils décident d'agir dans des lieux précis, des lieux qui font sens pour leur projet d'art participatif. Vik Muniz procède à des repérages au Brésil par l'intermédiaire de collaborateurs. Il leur demande de trouver un endroit où il peut se fournir en objets recyclables et dans lequel des personnes sont en lien avec ces mêmes objets recyclables. Quand un endroit est sélectionné, il mesure les risques éventuels d'y implanter son projet, et il émet des suppositions sur les relations possibles de ces futures rencontres. Quant à l'artiste parisien, il travaille également en équipe pour mettre en place son dispositif artistique. Son idée première est d'exécuter son projet dans des lieux à travers le monde où il n'y a aucun institut muséal. C'est pourquoi, il s'oriente vers des villes dans des pays en voie de développement où il s'avère que le statut social de la femme est véritablement éprouvé. Toutefois, ce sont les médias qui contribuent au choix définitif de l'artiste. JR est effectivement sensible aux faits sociétaux mis en avant par la télévision, la radio et internet. Après avoir réalisé ce travail de réflexion dans lequel l'art se veut

⁴⁴ Sophie Limare, « Être vues », *op. cit.*, p. 46.

⁴⁵ JR, Discours à la conférence T.E.D., Long Beach, Californie, 2011, <http://www.jr-art.net/fr/videos/ted-talk-2011-french-subtitles>, 9'30-9'32 min, (consulté le 04/02/14).

⁴⁶ *Ibid.*, 9'36-9'41 min, (consulté le 04/02/14).

participation, ces deux concepteurs de projet peuvent désormais rejoindre leur « destination » artistique.

2. L'événementiel au service de la création

Vik Muniz décide de conduire son projet d'art participatif sur le site du Jardim Gramacho⁴⁷, dans la ville de Rio de Janeiro. Ce dernier représente la plus grande décharge au monde en terme de volume d'ordures reçu par jour. En effet, il traite 70% des poubelles de la métropole brésilienne mais également, 100% des déchets des banlieues proches. Cette « ville-ordure » fait travailler 2500 trieurs de déchets, de jour comme de nuit⁴⁸, hommes et femmes confondus, appelés plus communément, les « catadores ». Ce statut socioprofessionnel relativement récent peut s'expliquer par la paupérisation des campagnes brésiennes et l'entrée du pays dans une société de consommation, comme le rappelle la Fondation France Libertés :

« Cela commence il y a une cinquantaine d'années avec l'exode rural et [...] le développement d'une consommation de masse, inexorablement accompagnée de la production, par les habitants de la ville, de milliers de tonnes de déchets chaque jour. [...] Le développement rapide de l'activité économique des villes ne profitant qu'à une infime couche de la population, certains laissés-pour-compte n'ont eu d'autres choix que de recourir [...] à la collecte des matériaux recyclables⁴⁹ ».

Les *catadores* manipulent 200 tonnes de matériels par jour, c'est-à-dire le volume produit par une ville de 400 000 habitants. La revente s'effectuant sur place, leur travail est organisé en fonction des matériaux ramassés dans de grands sacs. Ces sacs sont ensuite disposés par entreprise de collecte, dont une place particulière est attribuée pour les entreprises de recyclage de déchets⁵⁰. Les femmes, par exemple, préfèrent collecter du plastique ou bien des bouteilles de soda parce que ce sont des matériaux légers à porter. Ces conditions de travail liées à la collecte de déchets sont pénibles. De surcroît, ces

⁴⁷ Voir catalogue, illustrations 24 et 25, 26 et 27 pp. 29-30.

⁴⁸ Voir catalogue, illustrations 28, 29, 30, et 31, pp. 31-32.

⁴⁹ Fondation France Libertés, « Les catadores du Brésil », *Nos actions*, <http://www.france-libertes.org/LES-CATADORES-DU-BRESIL.html#.UzqkBdwRmQt>, (consulté le 08/01/14).

⁵⁰ Voir catalogue, illustrations 32 et 33, p. 33.

emplois précaires ne sont pas sans risque : d'un côté, il y a un risque hygiénique et sanitaire, de l'autre, la présence constante d'engins sur le site (bennes à ordures ménagères, tractopelles, camions collectant les ordures triées) fait courir un risque mortel. La grande majorité de ces *catadores*, au revenu très faible, vit au bord de la décharge dans une favela⁵¹, qui porte également le nom du Jardim Gramacho. En mai 2007, Vik Muniz part à la rencontre de ces trieurs de déchets⁵² en compagnie de son assistant artistique, Fabio Ghivelder, afin de répondre à certaines interrogations concernant la réalisation de *Pictures of Garbage* :

« Je veux aussi que l'iconographie naisse de notre échange, voir ce qui est important pour eux. Que voudraient-ils voir en grand ? Que voudraient-ils montrer ? Peut-être juste des portraits⁵³ ».

Vik Muniz inspecte le site de la décharge et il aperçoit les types de matériaux qui seront amenés à être ses futurs média. Il photographie ce lieu singulier qu'il juge aussi insolite que repoussant en pensant à ses futures créations. Il s'imprègne de cette atmosphère pesante tant en émotion qu'en labeur. Il profite également de cette visite pour observer les travailleurs. Il cherche l'échange, entre en communication. Faire parti de cette réalité brute ne s'improvise pas, mais la curiosité naturelle des *catadores* pour l'étranger rend le dialogue possible. Il fait alors connaissance d'Isis Rodrigues Garros⁵⁴, de José Carlos da Silva Bala Lopez, alias Zumbi⁵⁵, du président de l'association du bureau de l'A.C.A.M.J.G. – Association des trieurs du Jardim Gramacho – Sebastião Carlos dos Santos, alias Tião⁵⁶, de Valter dos Santos⁵⁷, de Leide Laurentina da Silva, alias Irmã⁵⁸, de Magna de França Santos⁵⁹ et de Suelem Pereira Dias⁶⁰. Il s'entretient avec ces individus sur leur existence, leurs envies, leurs projets. Le comportement tenu par Vik Muniz, pour établir les premiers contacts, est également celui adopté par l'artiste parisien. JR part à la rencontre d'un

⁵¹ Voir catalogue, illustrations 34 et 35, p. 34.

⁵² Voir catalogue, illustrations 36 et 37, p. 35.

⁵³ Vik Muniz, Entretien, *Waste Land*, <http://www.youtube.com/watch?v=2FZxRk2JsNM>, 9'41-9'52 min, (consulté le 25/11/13).

⁵⁴ Voir catalogue, illustrations 38 et 39, p. 35.

⁵⁵ Voir catalogue, illustrations 40 et 41, p. 36.

⁵⁶ Voir catalogue, illustrations 42 et 43, p. 36.

⁵⁷ Voir catalogue, illustrations 44 et 45, p. 37.

⁵⁸ Voir catalogue, illustration 46, p. 37.

⁵⁹ Voir catalogue, illustrations 47 et 48, pp. 37-38.

⁶⁰ Voir catalogue, illustrations 49 et 50, p. 38.

public féminin appartenant à différents continents : Afrique, Asie et Amérique. Il se veut engageant. Il pense se servir de l'échange pour convier des femmes de divers horizons sociaux, à s'associer à son projet participatif. Il est alors tenu de s'impliquer en tant qu'artiste et en tant qu'homme. Il doit apprendre à écouter le récit de ces femmes brésiliennes, cambodgiennes, kenyanes, indiennes, libériennes, sierra-léonaises et soudanaises⁶¹, souvent meurtries par leur combat quotidien :

« Quand j'ai écouté toutes les histoires partout où je suis allé sur les continents, je ne pouvais pas toujours comprendre les circonstances compliquées de leur conflit, je me suis contenté d'observer. Parfois, il n'y avait pas de mots, pas de phrases, juste des larmes. J'ai simplement pris leurs photos et je les ai affichées⁶² ».

JR prétend créer un climat de confiance pour que la participation à son projet s'opère spontanément et sincèrement afin que ces femmes puissent se livrer tel qu'elles en ont envie. Selon lui, la photographie sert uniquement à refléter le message qu'elles désirent transmettre. Ainsi, par leur immersion urbaine, JR comme Vik Muniz, souhaitent clairement montrer que c'est le contexte *« qui donne la dimension à l'œuvre⁶³ »*. Néanmoins, ce dernier ne se résume pas uniquement à la géographie du lieu, ni à son environnement. Il sous-tend un autre aspect non négligeable dans la réalisation de tels projets artistiques, la coopération sociale entre l'artiste et le public.

B. LE SOCIAL IMPLIQUÉ

« Créer du lien social » est une expression employée à tout-va par les sociétés modernes. Le sociologue Henri-Pierre Jeudy⁶⁴ décrit cette préoccupation comme inexistante autrefois car implicite. En effet, les liens composant les communautés se vivaient sans les cataloguer. Toutefois, la reconnaissance d'une perte de ce lien social, aussi bien par les institutions politiques que culturelles, renforce l'usage actuel de cette

⁶¹ Voir catalogue, illustrations 51, 52, 53, 54, 55 et 56, pp. 39-40.

⁶² JR, Discours à la conférence T.E.D., Long Beach, Californie, 2011, <http://www.jr-art.net/fr/videos/ted-talk-2011-french-subtitles>, 9'47-10'09 min, (consulté le 04/02/14).

⁶³ *Ibid.*, 3'39-3'44 min, (consulté le 14/04/14)

⁶⁴ Henri-Pierre Jeudy, « Le lien social par Henri-Pierre Jeudy », Émission *Un mot, Un geste* par Laurence Garcia, France Inter, 09/03/13, (consulté le 23/05/14).

métaphore perdant ainsi son sens premier. Dans ce contexte, l'intention de l'art participatif pourrait être reçue comme une « volonté sociale », c'est-à-dire un désir d'« *intensifier la présence de l'artiste dans une réalité collective*⁶⁵ ». L'artiste est alors censé entrer en contact direct avec le réel afin de se l'approprier et de l'esthétiser. Or, de façon générale, une mise en jeu d'interactions humaines est nécessaire dans la production d'une œuvre. Dans son ouvrage intitulé *Esthétique relationnelle*, Nicolas Bourriaud précise à propos de cette relation entre sujets et œuvre d'art, que :

« *L'essence de la pratique artistique résiderait ainsi dans l'invention de relations entre des sujets ; chaque œuvre d'art particulière serait la proposition d'habiter un monde commun, et le travail de chaque artiste, un faisceau de rapports avec le monde, qui générerait d'autres rapports, et ainsi de suite, à l'infini*⁶⁶ ».

Selon le critique d'art, la création d'échanges au sein du public serait la base de tout projet artistique et permettrait de prendre place dans un monde pour tous. Dans cette réalité commune, l'artiste serait à l'initiative d'un partage relationnel entre les individus par le biais de son travail.

1. L'immersion de l'artiste dans la collectivité

En général, l'artiste participatif intervient au sein de la collectivité. Selon lui, « *l'art peut mettre de l'huile dans les rouages de la vie collective et, ce faisant, devenir un « multiplicateur » de démocratie*⁶⁷ ». Si l'on en croit les desseins de Vik Muniz et de JR, ils souhaiteraient faire connaître les *catadores* et les habitantes des bidonvilles brésiliens, asiatiques et africains, par le biais de *Pictures of Garbage* et *Women Are Heroes*. À leurs yeux, ces populations sont effectivement ignorées par les autorités en place. Selon Gilles Deleuze, « *l'art n'existe pas en dehors du corps social qu'il transforme, et la création est toujours politique*⁶⁸ ». Cela implique que le spectateur est transformé par l'expérience artistique. Cela implique aussi que l'artiste, en créant, ne s'exprime plus sous la forme du « je » mais du « nous », c'est-à-dire le corps social. Les travaux de Vik Muniz et JR veulent

⁶⁵ Paul Ardenne, *Un Art contextuel...*, op. cit., p. 41.

⁶⁶ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op. cit., p. 22.

⁶⁷ Paul Ardenne, *Un Art contextuel...*, op. cit., p. 184.

⁶⁸ Anne Sauvagnargues, « Art mineur – Art majeur : Gilles Deleuze », *Espaces Temps*, n°78-79, 2002, p. 121.

symboliser le lien social en espérant le renforcer. Cependant, comment caractériser la participation de Vik Muniz et JR dans ces bidonvilles ?

Vik Muniz se sert d'un médium insolite, les déchets, pour se mettre en relation directe avec un public, celui des *catadores*. Il leur attribue ainsi une identité sociale que le système politique brésilien ne leur confère pas en les maintenant à la marge et pour lequel, on peut remettre en question le modèle démocratique. Sa démarche artistique évoque par son aspect formel celle de l'artiste française Maroussia Rebecq pour son projet *Andrea Crews : défilé de Belleville*⁶⁹ réalisé en 2005, pendant la performance des « Nuits blanches ». À partir d'une montagne de vêtements donnés par Emmaüs et déposés en plein quartier parisien de Belleville, la styliste et son équipe plongent effectivement dans la réalité en transformant des passants en mannequin d'un jour. Ainsi, elle permet de « redonner la parole à une frange de la population plus ou moins marginalisée de notre société⁷⁰ ». C'est également l'intention du travail de JR. Ce dernier souhaite véritablement « donner aux autres l'accès à l'expression⁷¹ ». Pour ce faire, il utilise les morcellements de visages féminins⁷² comme la personnification des « derniers liens que tissent les femmes pour maintenir une cohésion sociale rongée par la misère⁷³ ». L'artiste participatif, par son regard critique, est préoccupé par le monde qui l'entoure. C'est pourquoi, il est désireux de prendre part « au réel » afin de générer de l'« être ensemble » et d'engager le public dans une remédiation créative. Cette volonté de l'artiste de vouloir renouer avec ce que le sociologue Michel Maffesoli appelle « la reliance »⁷⁴ instaure spontanément une relation réciproque entre l'artiste et la collectivité.

2. La communauté au service de la création

Certes, l'œuvre participative ne peut avoir cours sans l'investissement du public dans son processus créatif ; mais surtout, sans l'implication consciente ou non de la

⁶⁹ Voir catalogue, illustration 57, p. 40.

⁷⁰ Claire Moulène, *Art contemporain et lien social*, op. cit., p. 46.

⁷¹ Marco Berrebi, *Women Are Heroes. 28 millimètres by JR*, Paris, Alternatives, 2012, p. 9.

⁷² Voir catalogue, illustration 58, p. 41.

⁷³ Sophie Limare, « Être vues », op. cit., p. 48.

⁷⁴ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, Coll. « Champs Arts », 2004, p. 144.

communauté dans laquelle évoluent ces interacteurs. Par conséquent, si la participation des sujets s'avèrerait instrumentalisée, peut-on toujours qualifier leur comportement d'une forme d'« implication » ? Le projet *Women Are Heroes* n'admet apparemment aucune planification matérielle. Celui-ci est initialement conçu avec peu de moyens humains (quelques bénévoles) comme matériel (appareil photographique, papier et colle). Il devient vite porté par des groupes sociaux pour lesquels l'œuvre *in situ* peut alors prendre toute sa dimension artistique et sémantique. Tel est le cas, par exemple, pour la favela Morro da Providência, à Rio de Janeiro⁷⁵. La construction architecturale n'est qu'imbrication de briques et de taules sur le versant d'une colline. Aucune anticipation sur les modalités, permettant d'afficher les portraits photographiques brésiliens, n'a été effectuée par JR. Il se retrouve alors confronté à un dilemme de taille : un accès difficile voire quasiment impossible des murs des habitations, sauf en position de rappel⁷⁶. De fait, l'apposition des affiches gigantesques, une fois le travail achevé, n'a pu se réaliser sans l'aide des *favelados*, les créateurs de ces constructions locales. Finalement l'œuvre participative, proposée par JR, est à l'image de l'architecture de la favela, qui « ne prend toute sa puissance de son sens esthétique qu'en relation implicite à une vie culturelle et sociale dont elle est le reflet⁷⁷ ». Il en est de même pour la production de *Women Are Heroes*, dans le bidonville de Kibera, à Nairobi⁷⁸, où « l'appui de l'ensemble de la communauté sur place est indispensable à la réalisation⁷⁹ ». L'artiste semble avoir délibérément choisi comme modalité d'exposition⁸⁰ d'une part, d'apposer les portraits des femmes participantes sur le toit de leurs habitations ; et d'autre part, d'envelopper le train⁸¹ de la première ligne de chemin de fer, parcourant une grande partie du pays. Les choix de JR se sont effectués pour des raisons d'ordre pratique, stratégique et symbolique. Ces dernières procèdent, tout d'abord, du fait que les toits en tôle ne sont pas de bons isolants, et les recouvrir avec des affiches en vinyle⁸² permettrait au moins de les protéger de la pluie. D'autres réflexions viennent aussi du fait que les habitations et le train représentent le quotidien de ces femmes. Ces deux éléments

⁷⁵ Voir catalogue, illustrations 59 et 60, pp. 41-42.

⁷⁶ Voir catalogue, illustration 60, p. 42.

⁷⁷ Henri-Pierre Jeudy, *Les favelas de Rio. Un enjeu culturel*, Paris, L'Harmattan, 2003, préface, p. 7.

⁷⁸ Voir catalogue, illustrations 61, 62 et 63, pp. 42-43.

⁷⁹ Marco Berrebi, *Women Are Heroes, 28 millimètres by JR, op. cit.*, p. 79.

⁸⁰ Voir catalogue, illustrations 64 et 65, p. 44.

⁸¹ Appelé aussi « The whole car ».

⁸² Expérience innovante pour JR qui a toujours travaillé avec des affiches en papier.

symbolisent le sentiment d'isolement et d'enfermement dont elles sont victimes dans ce bidonville de Nairobi. En effet, tous les matins, les hommes partent travailler en ville, en empruntant cette voie ferrée, sous le regard de ces femmes, restant à Kibera. Par ce mode de présentation, JR prétend faire sortir les femmes du bidonville, et leur permettre de scruter le ciel, les villes et les campagnes. D'autres considérations encore résultent, enfin, du fait que la visibilité de l'œuvre prend véritablement sens d'un point de vue aérien en englobant l'exposition dans son intégralité. Toutefois, la couverture des toits ou du *whole car* par les portraits féminins, ne peut pas se concrétiser sans l'association des hommes du quartier. Un même caractère coopératif détermine le travail de Vik Muniz, mais sous un aspect plus nuancé.

L'artiste brésilien s'entoure effectivement de membres influents de l'A.C.A.M.J.G. – Association des trieurs du Jardim Gramacho – pour produire son entreprise créative. Ce choix n'est alors pas négligeable. Il permet à l'artiste de profiter du rayonnement social de ces interacteurs. Il compte ainsi obtenir la collaboration d'une grande partie des *catadores* dans la collecte d'une catégorie précise d'ordures, nécessaires à la concrétisation de *Pictures of Garbage*. Finalement, le travail plastique qui en résulte ne pourrait exister sans l'alliance sociale entre « artiste » et « participants ». Leur rôle ne semble plus pouvoir être considéré de manière aussi tranchée. Ils partagent effectivement dorénavant un but identique. Par conséquent, ils ont le même statut de collaborateur dans ce projet. Toutefois, l'interacteur est-il maître du jeu ou simplement utilisé dans le processus créatif de l'œuvre ? Et l'artiste intervient-il tout au long du cheminement artistique et si c'est le cas, quelle posture adopte-t-il ?

C. L'EXPÉRIMENTATION ARTISTIQUE

L'art participatif relève de l'expérience. Le monde est au service de l'artiste pour qu'il puisse se produire en direct « [...] *tandis que son œuvre est l'occasion d'un commerce frontal avec le champ de la réalité*⁸³ ». L'expérience correspond à l'existence de ces relations sociales entre personnes et elle se caractérise par sa dimension aléatoire même.

⁸³ Paul Ardenne, *Un art contextuel...*, *op. cit.*, p. 41.

De fait, l'art participatif est une forme de mise à l'essai artistique qui dépend exclusivement de l'acceptation du public à s'impliquer dans le processus créatif. En cas de refus, la nature de l'œuvre d'art elle-même est compromise. La mise en présence avec un public appartenant à un environnement précis, est une épreuve permettant de bousculer l'ordre établi, et d'activer la création. Dans le livre *Un Art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paul Ardenne signale à propos de l'art prenant en compte la réalité qu'il :

« a partie liée avec le temps de la confrontation immédiate et non renouvelable, temps de la sollicitation, de l'action et non de la contemplation. Il s'agit bien, en substance, de souligner cette caractéristique propre à l'art dit « en contexte réel » : sa nature « processuelle »⁸⁴ ».

Paul Ardenne juge que l'intervention de l'artiste, dans un lieu déterminé de l'espace public et dans un temps immédiat, conditionne ses pratiques. La nature temporelle de l'œuvre est liée à la situation de rencontre, de collaboration hasardeuse avec le public. L'instauration de ce processus relationnel dynamique convie le spectateur en tant que créateur dans la conception de l'œuvre. Celui-ci peut être qualifié par le néologisme d'« autrisme », c'est-à-dire « *un choix pour les formules artistiques de participation, faites pour le spectateur et avec lui*⁸⁵ ». Toutefois, il pourrait être compromis sans une organisation stricte de la part de l'artiste. Ainsi, toujours selon Paul Ardenne, se dégagent « *trois dispositions fétiches qui sont à l'œuvre : le protocole, le souci gestionnaire et la surenchère sociale*⁸⁶ ». Il s'agit idéalement pour l'artiste de faire preuve de moralité dans la relation qu'il entretient avec ses nouveaux collaborateurs. L'artiste doit également assurer la bonne marche en impulsant la direction à suivre pour concevoir l'œuvre. Il doit enfin soulever des questionnements au sein de la collectivité, afin d'apporter une possible remédiation par la réalisation de l'œuvre participative.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 47-48.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 182.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 189.

1. Le protocole

La mise en œuvre d'un projet d'art participatif nécessite de la part de l'artiste de s'immerger entièrement dans l'organisation qu'elle suscite. Il est alors censé commencer par adopter une conduite conforme aux règles de civilité. Dans une pratique idéale, l'artiste manifeste des marques d'estime et de respect pour autrui, et il « *ne saurait envisager un seul instant d'instrumentaliser l'autre, homme et citoyen au même titre que lui*⁸⁷ ». Qu'en est-il alors des projets participatifs de Vik Muniz et de JR ?

Vik Muniz n'a pas sélectionné de manière hasardeuse le site du Jardim Gramacho, à Rio de Janeiro. Cette sélection est, en effet, en rapport avec son histoire personnelle, ses origines sociales et culturelles. Il désire certes prendre part à cette proposition artistique pour collaborer avec des concitoyens ; mais il veut avant tout aider des personnes, dont il se sent proche du fait de leur appartenance aux classes brésiliennes inférieures. Vik Muniz a effectivement grandi au sein d'une famille de classe défavorisée dans un quartier populaire de São Paulo. Étudiant les Beaux-Arts adolescent, il décide de partir aux États-Unis. À New-York, il fera ses premières armes artistiques dans le monde publicitaire pour ensuite connaître la notoriété. Dans le documentaire *Waste Land*, l'artiste brésilien déclare à propos des *catadores*, collaborant à son entreprise créative, que :

« Ça pourrait être moi. C'est-à-dire, les histoires que racontent ces gens. Beaucoup étaient des gens qui venaient de classes inférieures. Et qui, par un coup de malchance, se sont retrouvés à devoir aller vivre dans les ordures. Je suis né dans un foyer de classe inférieure au Brésil. S'il était arrivé quelque chose à mes parents, j'aurais pu avoir une vie comme ça⁸⁸ ».

Le fait que l'artiste brésilien s'identifie aux trieurs de déchets le pousse à entreprendre son projet participatif dans son ensemble. Il souhaite sincèrement changer la vie de ces personnes par le biais d'une créativité interactive respectueuse. Par conséquent, il entreprend, par un travail collectif, la réalisation d'une première série de portraits

⁸⁷ *Id.*, p. 189.

⁸⁸ Vik Muniz, Entretien, *Waste Land*, <http://www.youtube.com/watch?v=2FZxRk2JsNM>, 1'24'50-1'25'16 h, (consulté le 25/11/13).

photographiques. Ce travail permet l'instauration d'une estime réciproque. Il compare cette situation à un contrat de négoce, à un marché passé avec les *catadores*. En effet, « *négocier, c'est commercer, élire un partenaire avec lequel passer contrat à fin d'échanges. Contrat qui sera, dans ce cas, la rencontre photographique*⁸⁹ ». Cette notion de contrat se retrouve dans la démarche de l'artiste parisien, lors de ses rencontres successives avec des femmes du monde entier.

JR veut que les choses soient claires, que les termes de l'échange et de la collaboration soient posés. Lorsqu'il utilise du 28 mm pour capturer le portrait de telle ou telle femme, il est obligé d'être physiquement très proche du sujet qu'il photographie. Il entre alors en interaction avec son sujet⁹⁰. C'est pourquoi, il ne peut réaliser ces clichés qu'avec leur confiance. Par son organisation consciencieuse, le travail de JR s'apparente ainsi à celui de l'artiste Michel Séméniako⁹¹. « *La personne photographiée va composer elle-même son image*⁹² » pour pouvoir ensuite être affichée dans les villes, et être à la vue de tous. Pour l'artiste français, cette notion de contrat va peut-être même plus loin puisqu'il n'appose pas sa signature sur l'œuvre réalisée. Cette absence de signature pose la question « de qui est l'auteur ? ». Dans l'introduction de l'ouvrage *Women Are Heroes*, Christian Caujolle indique à propos de la démarche créative de JR, que :

*« JR ne signe pas. Ce n'est pas son œuvre qui apparaît, même s'il la crée. Sur les murs existent simplement, mais avec une mise en espace qui fait sens, les visages de ceux qui vivent là [...]. Et le gigantisme des installations redonne étrangement une place à ces individus qui existent soudain. [...] C'est dans cette façon de révéler des gens et la ville que la démarche fait sens. [...] Tout y gagne en dignité, en respect, en échange*⁹³ ».

JR considère donc que les femmes qu'il photographie et lui, sont co-auteurs du projet. Cette considération de l'artiste pour l'Autre, avec lequel il s'associe le temps de la production artistique, n'est pas le seul élément à prendre en compte. De fait, l'artiste est

⁸⁹ Paul Ardenne, *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, <http://www.michel-semeniako.com/galleries/images-negociees/>, (consulté le 23/04/14).

⁹⁰ Voir catalogue, illustrations 66, 67, 68 et 69, pp. 45-46.

⁹¹ Voir catalogue, illustration 70, p. 47.

⁹² Paul Ardenne, *Un Art contextuel...*, *op. cit.*, p. 190.

⁹³ Christian Caujolle, *Women Are Heroes. 28 millimètres by JR*, *op. cit.*, pp. 10-11.

tenu de faire preuve d'un comportement directif pour donner une orientation claire à ses collaborateurs afin de produire l'œuvre dans sa globalité.

2. Le souci gestionnaire

La démarche créative en art participatif implique de la part de l'artiste qu'il joue un rôle d'administrateur pour que son projet soit réalisable. Il ne peut avancer sans se faire gestionnaire. Il place ainsi le public dans des conditions qui lui permettront d'impulser une dynamique au projet, et de contrôler les différentes étapes liées à la création. Paul Ardenne caractérise de manière idéalisée le comportement qui doit être adopté par l'artiste d'art participatif :

« La propension à gérer fait de l'artiste un manager relationnel, qui orchestre une prestation singulière, preuve de sa capacité à dominer une situation réelle et de son potentiel à s'emparer de la réalité pour la décliner sur un autre mode, le mode artistique [...] »⁹⁴.

La conduite suivie par Vik Muniz et par JR, est conforme à cette description de Paul Ardenne. Après avoir proposé à quelques *catadores* de prendre part à son projet, l'artiste brésilien, accompagné de son assistant Fabio Ghivelder, établit son travail sur le site du Jardim Gramacho. Vik Muniz sélectionne les chefs d'œuvre de l'histoire de l'art qui seront recomposés à partir d'ordures. Puis il communique leurs titres à ses collaborateurs. Il endosse alors le rôle de metteur en scène en indiquant aux *catadores* quelle pose prendre. Il recrée au détail près les chefs d'œuvre de l'histoire de l'art. Pour ce faire, il métamorphose les trieurs de déchets en « Marat » de David, en « Semeur » de Millet, en « Repasseuse » de Picasso⁹⁵. Ainsi, quand Tião, par exemple, incarne la représentation idéale de *La Mort de Marat* exécutée par David en 1793, Vik Muniz le photographie. Le plasticien choisit la photographie la plus représentative et la plus significative de chaque chef d'œuvre réinterprété. La reproduction matérielle composée exclusivement d'objets recyclables, s'effectue alors dans un entrepôt du Centre Culturel Cidadão Leopoldinense. Une rétroprojection de la photographie, formant une trame au sol, permet aux

⁹⁴ Paul Ardenne, *Un Art contextuel...*, op. cit., p. 191.

⁹⁵ Voir catalogue, illustrations 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79 et 80, pp. 48-50.

participants de prendre part à la réalisation de l'œuvre. L'artiste brésilien orchestre la conception de chaque création. Il guide pas à pas les différents collaborateurs à la fois verbalement et avec l'aide d'un laser rouge. Il adopte clairement un rôle de directeur dans le processus créatif de *Pictures of Garbage*. Tel est le cas, par exemple, pour la réalisation de « *Mother and Children* »⁹⁶ (Mère et enfants) où il donne les indications suivantes : « *Quand tu poses les matériaux, suis les ombres de l'image*⁹⁷ » ou encore « *Tu vois cette ligne qui monte ? Il y a moyen d'enlever quelque chose là ? Enlève un peu plus. C'est ça*⁹⁸ ». Vik Muniz juge de l'achèvement de l'œuvre. Il finalise le travail par la prise d'une photographie qui constituera une trace du projet. Ce rôle de directeur, incarné par l'artiste brésilien, est plus nuancé de la part de JR lorsqu'il prend place en tant qu'opérateur.

L'artiste français laisse les modèles féminins libres de choisir la pose qu'ils veulent prendre, et s'adapte à leurs souhaits. Équipé uniquement de son matériel photographique, il peut certes conseiller un éclairage particulier ou encore inspirer des poses spécifiques. Parfois, les prises de vue de certaines femmes sont tellement chargées émotionnellement que JR leur suggère de faire des grimaces⁹⁹ pour les apaiser. Toutefois, « [...] *il conforme son désir de photographe au désir du modèle d'être photographié* [...]»¹⁰⁰. En revanche, quand il s'agit d'habiller la ville de ses affiches représentant des portraits féminins, l'artiste endosse un rôle de « gestionnaire urbain ». Le collage est généralement sauvage. Néanmoins, cet « *art infiltrant*¹⁰¹ » est scrupuleusement pratiqué : les emplacements sont repérés en fonction du quotidien des participantes. Le choix des lieux est effectué afin de symboliser les combats journaliers que chacune d'entre elles mènent dans leur vie et dans leur ville. C'est pourquoi, selon Sophie Limare, le travail de JR dans le bidonville de Nairobi, n'est pas qu'une succession de regards, posés sur des toits en tôle ou collés sur un train, sans aucune signification :

⁹⁶ Voir catalogue, illustrations 81, 82, 83, 84, 85 et 86, pp. 50-51.

⁹⁷ Vik Muniz, Entretien, *Waste Land*, <http://www.youtube.com/watch?v=2FzXrk2JsNM>, 54'31-54'31 min, (consulté le 25/11/13).

⁹⁸ *Ibid.*, 55'06-55'16 min, (consulté le 25/11/13).

⁹⁹ Voir catalogue, illustrations 87, 88, 89 et 90, p. 52.

¹⁰⁰ Paul Ardenne, *Un Art contextuel...*, *op. cit.*, p. 190.

¹⁰¹ Marco Berrebi, *Women Are Heroes. 28 millimètres by JR*, *op. cit.*, p. 7.

« Le projet de Kibera ne se résume pas à l'installation de bâches de sérigraphies sur les toits. JR a conçu une articulation complexe à ce travail d'envergure, en tenant compte du contexte géographique de Nairobi : la voie ferrée qui longe le bidonville est en effet la première qui fut construite en Afrique¹⁰² ».

De façon générale, l'artiste est « devenu manager, l'artiste est celui qui échange de la vie privée contre du travail, de l'intime contre du public [...] »¹⁰³. De fait, il doit endosser le rôle de gestionnaire lors de l'expérimentation créative. Il est présent pour impulser la dynamique nécessaire à une collaboration constructive entre lui et les sujets agissants, puis entre les sujets participants entre eux. La gestion de cette interaction est, par ailleurs, utilisée comme une énergie artistique et sociale, bénéficiant à l'artiste mais également à la communauté.

3. La surenchère sociale

La réalisation d'une œuvre d'art participative ne sous-entend pas forcément un activisme politique radical, elle cherche toutefois à provoquer un questionnement, une réaction par la mise en exergue d'incohérences, d'incompréhensions, de dysfonctionnements au sein de la société réelle. En général, l'art participatif peut se définir comme une critique de l'organisation sociale. « Dans ce cas, une attitude de surenchère sociale s'attache plus volontiers à la confection de l'œuvre participative, dans le sens d'une correction¹⁰⁴ ». L'artiste participatif désire le plus souvent améliorer la société dans laquelle il cohabite avec autrui. « Si l'artiste se jette parmi ses semblables, c'est parce que quelque chose ne va pas, parce qu'il s'agit de rectifier¹⁰⁵ ». C'est pourquoi, il veut utiliser un moyen susceptible d'être plus compréhensible par tous. À ses yeux, l'art peut remédier à un défaut manifeste du système politique en place. Cette remédiation implique directement le spectateur avec lequel il est censé partager la création de l'œuvre. C'est clairement le cas avec le projet participatif de l'artiste parisien. *Women Are Heroes* veut symboliser les liens sociaux par l'affichage de ces portraits photographiques

¹⁰² Sophie Limare, « Être vues », *op. cit.*, p. 49.

¹⁰³ Paul Ardenne, *Un Art contextuel...*, *op. cit.*, p. 193.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 193.

¹⁰⁵ *Id.*, p. 193.

féminins. Pour ce faire, il s'approprie les monuments urbains du monde entier. Son dessein est de souligner la présence essentielle, et pourtant transparente, de la femme dans des sociétés dominées par les hommes. Sophie Limare ajoute à propos de cette « présence absente » que :

« La condition humaine se conjugue donc ici au féminin. Elle est mise en lumière à travers l'objectif photographique d'un révélateur d'humanité qui utilise la puissance du regard pour dénoncer les principales zones d'ombre de notre surmodernité¹⁰⁶ ».

JR cherche effectivement à engager un dialogue entre ces affiches gigantesques et le spectateur, et à « *laisser un espace libre pour une rencontre entre un sujet/acteur et un passant/interprète¹⁰⁷* ». Dans un entretien réalisé par Artnet sur le projet *Women Are Heroes*, l'artiste explique ouvertement sa démarche artistique participative :

« Moi je colle ces portraits de femme sachant que c'est les hommes qui contrôlent la rue et c'est eux que je cherche à provoquer, c'est leur réaction, c'est leur regard que je cherche à changer¹⁰⁸ ».

Remédier à un dysfonctionnement de la société apparaît également comme une motivation dans *Pictures of Garbage*.

L'artiste brésilien souhaite mettre l'accent sur le caractère infrangible du système de classe existant au Brésil dans lequel il a grandi et dont il dénonce l'injustice :

« On travaille avec des gens qui, dans la société brésilienne, ne sont pas bien différents des ordures. C'est ce qu'il y a de plus toxique dans la culture brésilienne, ce système de classe. C'est terrible comme les gens croient vraiment, et je parle de gens éduqués, qu'ils sont supérieurs¹⁰⁹ ».

La finalité principale du projet est précisément de changer la vie de ses participants. Cela inclut d'en tirer des bénéfices non seulement, culturels mais aussi, économiques. L'argent

¹⁰⁶ Sophie Limare, « Être vues », *op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁷ Marco Berrebi, *Women Are Heroes. 28 millimètres by JR*, Paris, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁸ JR, « Entretien avec JR sur le film « Women Are Heroes » », *Artnet*, <http://www.youtube.com/watch?v=3WL5YKjbbkg>, 1'35-1'42 min, (consulté le 14/04/14).

¹⁰⁹ Vik Muniz, Entretien, *Waste Land*, <http://www.youtube.com/watch?v=2FZxRk2JsNM>, 10'23-10'44 min, (consulté le 25/11/13).

de la vente des œuvres produites, sera ainsi reversé entièrement aux *catadores* associés dans la réalisation artistique, comme l'explique Vik Muniz à Brooke de Ocampo, employée dans une entreprise internationale de ventes aux enchères :

« Ça a commencé parce qu'il fallait agir, on ne pouvait pas les ignorer. On fait un truc avec les ordures et on récolte plein de fric. Ça deviendra quelque chose de tangible. Ça les aide, ils peuvent le sentir. Au final, il n'y a pas... Ils vont pas dire : « C'est Vik qui l'a fait » mais « C'est nous »¹¹⁰ ».

De façon générale, le projet participatif est le résultat de l'association interactive entre le public et l'artiste. Ce dernier est soucieux d'instaurer un dialogue par le biais de l'art afin de corriger un dysfonctionnement sociétal. Pour y parvenir, il prend part à la réalité collective. Il sollicite le spectateur comme partenaire à la création participative, toutefois c'est l'engagement du public qui rend l'œuvre possible. La création participative devrait alors revêtir toute sa dimension « esthétique-sociale » par la mutation du spectateur en spect-acteur. Cependant, cette mutation ne se produit pas sans difficultés comme le révèle *Pictures of Garbage*, par exemple.

Le projet du Jardim Gramacho laisse peu de liberté d'action et d'expression aux *catadores* dans le processus créatif. Même si le but de ce projet tend à être honorable, Vik Muniz veut en contrôler chaque étape. Il se pose, par conséquent, en maître du jeu, au risque peut-être d'instrumentaliser ses collaborateurs. En revanche, dans *Women Are Heroes*, les gestes et les paroles des habitantes des bidonvilles sont moins conditionnés que dans le projet de Vik Muniz. JR laisse ces femmes libres de s'exprimer en les photographiant comme elles ont envie de l'être. Elles deviennent donc maîtresses du jeu lors des prises de vue. Néanmoins, quand il s'agit d'afficher ces portraits en milieu urbain, la posture de JR change et devient plus directive laissant peu de marge de manœuvre aux participants à la création. Ces deux projets révèlent que la conception de l'œuvre participative peut se déterminer comme des « situations à composer ou avec lesquelles composer¹¹¹ ». Ces situations pourraient alors conférer une nature d'inachèvement, à l'œuvre. Celle-ci supposerait que la dernière touche de créativité soit apportée par les collaborateurs, et non pas, par l'artiste. Toutefois, si la réalisation définitive de l'œuvre

¹¹⁰ *Ibid.*, 56'09-56'29, (consulté le 25/11/13).

¹¹¹ Paul Ardenne, *Un Art contextuel...*, *op. cit.*, p. 181.

n'appartient pas à l'artiste mais aux sujets participants, la production de cette même œuvre peut-elle se faire sans rencontrer certaines limitations tant sur le plan pratique que sur le plan humain ?

II. « DÉ-LIMITATIONS » DE L'ŒUVRE

*Le musée a toujours été un lieu où j'aimais aller durant
ma jeunesse parce qu'il n'y avait jamais âme qui vive.*

Marcel Broodthaers¹¹²

Au XIX^e siècle, l'institution muséale française se veut au service de l'artiste, ce qui contribue au développement des musées des Beaux-Arts, à Paris et en province. De fait, la vie artistique s'avère dédiée au musée. En 1802, Vivant Denon est nommé à la tête de la direction générale des musées. Cette autorité culturelle a le pouvoir de commander et d'acquérir des œuvres contemporaines. Elle organise également le Salon, lieu d'exposition des artistes vivants dont les œuvres sont agréées par l'Académie des Beaux-Arts. Auguste de Forbin, successeur de Vivant Denon, poursuit la politique mise en place. Ce dernier renforce le lien existant entre les institutions muséales et la production artistique. Ainsi, l'inscription locale du musée va permettre un processus d'institutionnalisation de l'œuvre. En 1818, l'ouverture du musée du Luxembourg permet à la fois d'exposer les artistes de leur vivant, et de favoriser les créations contemporaines. Les chercheurs Jean-Yves Mollier, Philippe Régner et Alain Vaillant soulignent le fait que :

« Le Musée était devenu pour les artistes un lieu d'émulation, et d'instruction. Les artistes devaient étudier les chefs-d'œuvre qu'ils avaient sous les yeux, s'en imprégner pour devenir des grands artistes, c'est-à-dire avoir un jour une œuvre présentée dans le panthéon des meilleurs artistes vivants qu'était le Luxembourg, et faire ainsi honneur à l'École française¹¹³ ».

Le musée devient ainsi un lieu de formation pour les artistes, qui sont censés prendre exemple sur les œuvres respectant les règles académiques. Le musée prétend devenir également un lieu d'éducation pour le public. L'instruction du « beau idéal » permet effectivement de contribuer à la formation du citoyen. L'institution muséale se

¹¹² Anna Hakkens, *Marcel Broodthaers par lui-même*, Gent, Ludion/Flammarion, 1998, p.75.

¹¹³ Jean-Yves Mollier, Philippe Régner, Alain Vaillant (dirs.), « L'institution muséale », *La production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture du XIX^e siècle*, http://hal.inria.fr/docs/00/33/95/82/PDF/L_institution_museale.pdf, (consulté le 20/06/14).

modernise. Le développement du Louvre fait de ce musée un lieu de conservation et de diffusion du patrimoine culturel. Cependant, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, une critique du musée apparaît, remettant en question les normes de l'Académie des Beaux-Arts. Le courant impressionniste fait figure d'exemple. Peu représenté dans les collections, les peintres impressionnistes accusent l'institution muséale de ne pas prendre en considération l'évolution des pratiques artistiques. La contestation du musée semble se poursuivre avec le courant avant-gardiste du début du XX^e siècle. Par conséquent, on peut s'interroger sur le devenir muséal. Les nouvelles pratiques artistiques, questionnant les normes traditionnelles, peuvent-elles redéfinir un statut pour l'œuvre et par quels moyens ? Et cette redéfinition des conventions établies occasionnera-t-elle de nouvelles difficultés ?

A. CRÉATION ET ESPACE PUBLIC

Dès 1918, les constructivistes russes sont parmi les premiers à mener cette critique muséale. Le constructivisme est une nouvelle conception de la pratique de l'art, et des relations de l'art et de la société. Il est porté par des écrivains comme, par exemple, Nicolas Pounine, Nicolas Taraboukine ou encore Ossip Brik. À leurs yeux, l'art doit se détacher d'une spiritualité illusoire¹¹⁴, et cesser de mettre en avant un message métaphysique¹¹⁵. Il doit plutôt apporter des solutions nouvelles à la vie quotidienne. Les constructivistes veulent alors donner une place centrale aux matériaux qu'ils travaillent selon des principes techniques de la structure et de la construction¹¹⁶. Ils désirent créer un art compréhensible par tous. Ils veulent mettre ainsi fin à l'illusion picturale et au « beau idéal », qui cache la réalité du monde concret. La volonté des constructivistes semble se traduire par un renouvellement permanent de leurs pratiques artistiques. Ils contestent la reproduction des apparences du monde sensible à travers la peinture de chevalet et par conséquent, à travers les musées qui l'expose. Cette remise en cause des musées par les constructivistes russes va se poursuivre dans les années soixante, mais cette contestation se manifestera sous d'autres formes.

¹¹⁴ En référence aux œuvres de l'avant-gardiste Wassily Kandinsky.

¹¹⁵ En référence aux œuvres de l'avant-gardiste suprématisiste Kasimir Malevitch.

¹¹⁶ Voir catalogue, illustration 91, p. 54.

Les considérations de l'institution muséale des années soixante tendent à exprimer une réflexion de la forme et de la signification de l'exposition et du musée. Elles semblent vouloir renverser le rapport de pouvoir dans la situation d'interdépendance œuvre/musée. En effet, le musée met en avant un discours unique centré sur le terme d'« œuvre d'art » alors que pour les artistes, il n'y a pas un mais des discours exposés dans ces espaces culturels. La remise en question de la fonction des lieux muséaux entraîne la naissance des musées fictifs d'artistes. Ce sont des imitations originales d'un musée authentique, comme par exemple, la création du « Musée d'art moderne/ Départements des Aigles » de Marcel Broodthaers¹¹⁷, en 1968. Ce musée, élaboré uniquement avec des cartes postales, des projections de diapositives et des caisses servant à déplacer les œuvres, constitue une institution véritable. Transportable, ce musée va être exposé dans différents espaces par l'artiste, qui en est le directeur. Les installations de l'artiste conceptuel américain Michael Asher¹¹⁸, apparaissent également comme un exemple de musées fictifs, d'où émerge une critique ouverte des institutions artistiques. Pour ce faire, il s'attaque aux éléments préexistants du musée, qui accueille ses œuvres. L'intention de Michael Asher est de mettre en avant les différentes caractéristiques spatiales, architecturales et culturelles du lieu dans lequel il intervient. Ces nouvelles pratiques créatives poussent l'art à s'exiler peu à peu du monde muséal pour explorer des lieux divers. Occuper ces nouveaux espaces, c'est offrir une expérience singulière au spectateur échappant aux normes préétablies de l'exposition. Les artistes de la fin des années soixante souhaitent proposer des créations qui excèdent les dimensions des musées. Ils cherchent à créer un contact véritable entre les matériaux naturels servant à produire l'œuvre et le lieu où elle s'installe. Tel est la démarche suivie, par exemple, du mouvement du Land Art. Les artistes du Land Art estiment que le cadre des galeries ou des musées est trop contraignant pour recevoir leurs créations. Ils sont à la recherche de lieux dans lesquels elles prendraient place à l'échelle monumentale du paysage. Ils optent alors pour un travail dans, en rapport et avec l'espace naturel ou urbain, de telle sorte que c'est la transformation du site lui-même qui fait œuvre. La *Spiral Jetty* de Robert Smithson¹¹⁹ en est un exemple manifeste. Cette spirale géante,

¹¹⁷ Voir catalogue, illustration 92, p. 54.

¹¹⁸ Voir catalogue, illustration 93, p. 54.

¹¹⁹ Voir catalogue, illustration 94, p. 55.

composée de boue, de cristaux de sel, de rochers de basalte, de bois et d'eau, transforme le site industriel de Rozel Point, situé aux bords du Grand Lac Salé de l'Utah, en œuvre. Selon Smithson, *Spiral Jetty* veut questionner, dans un certain sens, la notion de l'entropie¹²⁰. Les réalisations de Richard Serra sont également un exemple d'œuvres appartenant au mouvement du Land Art. Le but de ces sculptures gigantesques en acier¹²¹ n'est pas d'acquérir une valeur esthétique, mais plutôt de considérer l'impact qu'elles ont dans leur environnement en le (dé)structurant par un travail sur les perspectives. Ces œuvres d'art apparaissent comme de véritables expériences de la réalité par leur volonté de prendre part au monde concret, et à ses problématiques liées à des critères météorologiques, physiques ou encore symboliques. Ce nouveau regard posé sur le statut de l'œuvre est également présent dans le processus créatif d'autres artistes de la fin des années soixante comme, par exemple, Daniel Buren. Il est pour sa part en proie à une profonde réflexion concernant la peinture. Il questionne ces modes de présentation mais également, le mur, l'espace et les modalités d'exposition¹²². Il remet effectivement en question les conditions d'exposition de l'œuvre qui, à ses yeux, constituent une donnée fondamentale :

« Il devient évident que limiter le discours de l'art à un seul des éléments de celui-ci [...] c'est continuer l'art dans son habitude, les uns s'attaquant au problème du matériau, les autres à celui de la forme, les autres à celui de la couleur, les autres encore à celui de la figuration, etc., c'est encore et toujours considérer l'œuvre comme un champ clos préservé de toutes contingences. Ceux qui considèrent comme seule question importante l'œuvre elle-même, et ce qui s'y inscrit ou ce qui s'y cache, oubliant par exemple l'endroit où elle est montrée, se confinent dans les questions partielles qui toujours aboutissent à des solutions acceptables (soit l'histoire de l'art)¹²³ ».

La solution que va trouver Buren, radicale, est de sortir véritablement des galeries et des musées pour pratiquer son art dorénavant directement dans l'espace public. C'est

¹²⁰ Nom donné par le physicien allemand Clausius à la fonction d'un état noté S qui caractérise la notion de « désordre » d'un système.

¹²¹ Voir catalogue, illustration 95, p. 55.

¹²² Daniel Buren, *Au sujet de... Entretien avec Jérôme Sans*, Flammarion, 1998, pp. 51-52.

¹²³ Daniel Buren, « Limites critique », *Les écrits, (1965-1990)*, T. 1, Bordeaux, Capc - Musée d'art contemporain, 1991, p. 189.

l'apparition de l'art urbain dont Gérard Zlotykamien¹²⁴ en est l'un des initiateurs en France. Voici en quels termes ce dernier justifie sa décision de travailler dans la rue :

« J'ai commencé à peindre dans la rue pour faire le contraire des artistes qui avaient introduit dans les galeries des éléments pris au monde extérieur, que ce soit le porte-bouteille ou l'urinoir de Duchamp. Je voulais faire l'expérience dans l'autre sens¹²⁵ ».

La volonté de certains artistes de travailler dans, avec et pour l'espace public, et d'exposer ainsi leurs créations au regard du passant, n'est pas sans poser des difficultés concernant le cadre spatio-temporel de l'œuvre.

1. L'œuvre *in situ*

Au même titre que Gérard Zlotykamien, l'artiste Daniel Buren, est considéré comme l'un des précurseurs de l'art urbain français. Ce mouvement, apparu dans les années quatre-vingts, associe diverses techniques comme par exemple l'affiche, le graffiti, le pochoir, l'installation. Il est exclusivement dédié aux endroits publics, et plus spécialement, à la rue. Daniel Buren débute sa carrière en investissant le paysage urbain par le collage de bandes alternées sur des panneaux publicitaires qu'ils nomment « *Outils visuels*¹²⁶ ». Il veut que ces affichages sauvages se fondent dans l'environnement tout en attirant l'attention du spectateur. Sa démarche est censée révéler des dimensions, des rythmes. Elle veut amener le passant à regarder autrement un des espaces où il vit quotidiennement, celui de la rue. Il qualifie alors cette démarche artistique de « travail *in situ* ». L'historien de l'art contemporain, Jean-Marc Poinot en donne la définition suivante :

« La locution « travail in situ » [...] pourrait se traduire par "transformation du lieu d'accueil". [...] Cette transformation pouvant être faite pour ce lieu, contre ce lieu ou en osmose avec ce lieu, tout comme le caméléon sur une feuille devient vert, ou

¹²⁴ Voir catalogue, illustration 96, p. 55

¹²⁵ Stéphanie Lemoine, Julien Terral, *In situ. Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, Alternatives, coll. « Arts urbains », 2005, p. 19.

¹²⁶ Voir catalogue illustration 97, p. 55.

gris sur un mur de pierres. Même dans ce cas il y a transformation du lieu, même si le plus transformé se trouve être l'agent transformateur¹²⁷ ».

L'artiste travaille *in situ* pour donner une autre forme au lieu avec lequel il s'associe le temps de la création, et faire de ce même lieu, une œuvre. Ce mode opératoire de production artistique apparaît changer le lieu, l'œuvre et l'artiste lui-même. Travailler *in situ* est le choix fait par Vik Muniz et par JR ? On peut alors se questionner sur le degré d'intégration de leurs œuvres : ces dernières s'insèrent-elles suffisamment dans l'environnement dédié à leurs projets ?

La décision de Vik Muniz de vouloir travailler avec les trieurs de déchets brésiliens du Jardim Gramacho, est censée conduire le plasticien à exploiter ce site, pour créer ses œuvres. Ce choix n'est pas anodin. Il est même peut-être provocateur de la part de l'artiste. De fait, il s'agit d'un lieu « hors du commun », où sont collectées des tonnes de déchets. Cet endroit apparaît finalement comme un autre monde, un « monde-ordures ». Le temps de la réalisation de « *The Sower* » (Le Semeur), incarné par Zumbi, la décharge du Jardim Gramacho devient le décor symbolique de l'œuvre. Il en est de même pour la conception de « *The Bearer* » (La porteuse)¹²⁸, représentée par Irmã et de « *Marat* », incarné par Tião. Ces mises en scène sont la réinterprétation de Vik Muniz de grands chefs d'œuvre de l'histoire de l'art comme, par exemple, *Le Semeur* de Millet ou encore *La Mort de Marat* de David. *Pictures of Garbage* participe à la transformation du Jardim Gramacho. Ce projet semble apporter une autre dimension au site : il change sa destination initiale, c'est-à-dire recevoir les déchets de Rio de Janeiro, en œuvre d'art. Il se peut qu'il contribue aussi à faire réfléchir tous les acteurs du Jardim Gramacho, qui assistent à la réalisation du projet, sur la connotation négative de leur lieu de travail, et peut-être même, les conduise à la reconsidérer. En effet, cette décharge, associée à la laideur, connaît alors une autre connotation par l'œuvre d'art, celle du « beau ». La reconsidération positive du site permettrait aux *catadores* d'évoluer plus dignement dans ce monde immense de déchets. Celui-ci s'étend effectivement sur un vaste périmètre et les frontières du site lui-même, soit 130 hectares, auraient pu servir à délimiter le projet. Pourtant, c'est l'objectif de l'appareil photographique de l'artiste brésilien, unique moyen

¹²⁷ Jean-Marc Poinot, *Quand l'Œuvre a lieu*, Genève, Les presses du réel, 2008, p. 91.

¹²⁸ Voir catalogue, illustrations 98, 99 et 100, p. 56.

de restitution de l'œuvre et du projet dans son ensemble, qui définit un cadre à l'œuvre. Une fois, les *catadores* mis en scène par Vik Muniz, ils sont pris en photographie. Le travail se poursuit alors au Centre Culturel Cidadão Leopoldinense. Ce dernier a été choisi par Vik Muniz pour accueillir l'œuvre, puis permettre son exposition. La rétroprojection sur le sol du centre culturel des photographies de Zumbi, Irmã et Tião, sert de trame à leur reconstitution, dont l'échelle est gigantesque. La recomposition de la projection des photographies s'effectue au moyen d'objets recyclables, issus de la décharge. Elle tient compte de chaque détail. Dès lors qu'une des photographies est reconstituée entièrement, ce lieu culturel se transforme en véritable œuvre d'art. Néanmoins, cette création ne peut s'appréhender dans son intégralité, sans être saisie sous un angle spécifique, choisi par l'artiste. La vision de Vik Muniz de créer l'œuvre à partir d'une vue globale du site d'accueil pour la réduire ensuite à un point de vue unique, celui de la photographie dans le centre culturel, se trouve inversée dans *Women Are Heroes*.

L'intention de JR est de prendre effectivement comme point de départ les portraits photographiques individuels des femmes rencontrées au Brésil, en Inde, au Sierra Leone, au Liberia, au Cambodge, au Kenya et au Soudan. L'œuvre apparaît donc se limiter au premier abord à la dimension que lui attribue la photographie. Cependant, cette création participative est amenée à prendre des proportions d'une étendue considérable.¹²⁹ L'affichage est, de fait, pensé par l'artiste parisien comme une étape cruciale de la réalisation du projet global. Il permet d'apporter une nouvelle configuration à l'œuvre en l'associant à l'espace public de chaque ville visitée, et en la rendant accessible par une exposition ouverte à tous les habitants. JR veut afficher ces portraits féminins à des endroits stratégiques, ou les exposer sur des supports symboliques. C'est ce que montre, par exemple, l'affichage des portraits Chantha et Nou¹³⁰ sur les murs en ruine d'un chantier de déconstruction à Phnom Penh –ce qui représente leur combat contre les expulsions des habitants du bidonville de Dey Krohom par les autorités locales. On peut également évoquer l'affichage des yeux d'Haya¹³¹, collé sur le fond d'une piscine vide et sèche d'un hôtel abandonné de Monrovia, symbole de la quantité de larmes que cette femme a versée dans sa vie. On peut encore mentionner la photographie de

¹²⁹ Voir catalogue, illustrations 101, 102, 103 et 104, p. 57.

¹³⁰ Voir catalogue, illustration 105, p. 58.

¹³¹ Voir catalogue, illustration 106, p. 58.

Ratana¹³² sur un camion-poubelle arpentant les rues de Phnom Penh, de jour comme de nuit –ce qui rappelle son combat gagné en quittant la décharge dans laquelle elle travaillait depuis son enfance. Enfin, on peut citer celle de Benedita¹³³ sur les marches de l’escalier central de la favela de Morro da Providência, passage inévitablement emprunté par tous –ce qui retrace l’arrestation de son petit-fils par l’armée brésilienne ainsi que sa mort en 2008. Cette association de femmes, d’affiches révélant ces mêmes femmes et de l’espace public, fait de *Women Are Heroes*, un projet qui pourrait ne connaître aucune limite, sauf celles que l’artiste lui donnerait. Finalement, le terme de « limite » apparaît encore flou pour pouvoir caractériser les œuvres participatives. Si la notion de cadre spatial, concernant la production de ces créations, semble être difficilement définissable, sa réalisation peut-elle connaître des contraintes temporelles ?

2. L’œuvre dans sa temporalité

En choisissant les ordures comme média et le Centre Culturel Cidadão Leopoldinense comme lieu de production, Vik Muniz semble vouloir créer une œuvre aux dimensions démesurées¹³⁴. Grâce à la trame de la rétroprojection d’une photographie, les déchets du Jardim Gramacho sont posés sur le sol par les *catadores*. Ce dispositif permet d’occuper tout le sol de la structure. L’artiste brésilien désire ainsi réaliser une œuvre qui ne soit saisissable que par un unique point de vue¹³⁵. Ce dernier est situé en hauteur à quelques mètres du sol. Il permet l’appréhension de l’œuvre dans son ensemble. Ce point de vue exclusif, voulu par l’artiste, rend l’œuvre tributaire du centre culturel. C’est pourquoi, l’œuvre n’existe que le temps de son exposition, et dans des conditions particulières, qui ne seront pas reproductibles ailleurs. Cette caractéristique, propre à la plupart des œuvres *in situ*, lui confère un aspect éphémère. Destinant les créations au marché de l’art, le caractère provisoire de l’œuvre devient un obstacle au projet de Vik Muniz. Cela implique pour le plasticien de trouver un moyen de garder une trace de son

¹³² Voir catalogue, illustration 107, p. 58.

¹³³ Voir catalogue, illustration 108, p. 58.

¹³⁴ Voir catalogue, illustration 109 et 110, p. 59.

¹³⁵ Voir catalogue, illustration 111, p. 59.

travail, et de permettre de le rendre accessible à tous. Il opte alors pour la photographie chromogène¹³⁶ avec laquelle il compte assurer la pérennisation de son projet participatif.

La nature transitoire, l'échelle gigantesque et la forme fragile, qui toutes participent au caractère instable de ces *Pictures of Garbage*, semblent également faire partie du projet *Women Are Heroes*. JR souhaite utiliser l'affiche, en format démesuré, comme support pour exposer les portraits photographiques féminins dans les villes de Bo, Monrovia, New Delhi, Jaipur, Phnom Penh, Nairobi et Rio de Janeiro¹³⁷. Ce mode de présentation est censé apporter plus de liberté à l'artiste. Le paysage urbain offre effectivement un monde infini de possibilités pour apposer des affiches. Il permet à l'artiste de jouer avec la configuration architecturale des villes parcourues, sauf dans le village de Pibor, au Soudan, où il n'existe aucune construction. Si la pratique de l'affichage ne connaît apparemment pas de délimitation, il s'avère que ce mode d'exposition rencontre des difficultés pour être durable. De fait, les affiches sont exposées aux intempéries, aux détériorations volontaires des passants ou encore, aux actions des services municipaux de nettoyage¹³⁸. JR, comme Vik Muniz, a l'envie de conserver une preuve matérielle de son œuvre *in situ* afin de la rendre accessible à tous. Il se sert ainsi de la photographie pour saisir l'œuvre dans son intégralité. Par conséquent, la photographie est-elle seulement un document ou l'œuvre elle-même ?

Les projets participatifs *Women Are Heroes* et *Pictures of Garbage* pourraient s'étendre à d'autres lieux, s'effectuer dans d'autres pays et ainsi, virtuellement tout au moins, ne connaître aucune limitation dans leur conception. Si l'on en croit la considération généralement développée de l'art participatif, l'œuvre ne peut se concevoir que par un processus lié à sa nature participative et contextuelle. La délimitation de ses pratiques pourraient apparaître floue à partir du moment où un paysage et un public sont présents. Toutefois, la plupart du temps, l'artiste participatif, en se destinant à un « travail *in situ* » et en rendant le lieu inséparable de l'œuvre, accepte le caractère éphémère de l'œuvre. Mais qu'entend-on par « éphémère » ? C'est à juste titre que l'on peut insister sur les paradoxes mêmes de la notion :

¹³⁶ Voir catalogue, illustration 112, p. 59.

¹³⁷ Voir catalogue, illustrations 113 et 114, p. 60.

¹³⁸ Voir catalogue, illustrations 115 et 116, p. 60.

« Le mot lui-même échappe à toute définition. On ne retient de lui que synonymes et périphrases : il est ce moment passager, fugitif, provisoire, fragile et transitoire qui s'échappe sans qu'on puisse le retenir. Il est un temps de passage où se perçoit la complexité du temps présent et de l'instant vécu¹³⁹ ».

En général, la réalisation d'une œuvre participative revêt une forme qui n'existe que pour un temps relativement court. Ce caractère, peut être jugé comme un défaut. De fait, les œuvres de Vik Muniz et de JR, des productions *in situ* dans les deux cas, laissent entrevoir leur précarité. On peut alors se demander si la limite matérielle que constitue l'œuvre éphémère, est la seule contrainte à laquelle se heurtent ces œuvres participatives dans leur réalisation ?

B. « DOUBLE LIMITATION » DE L'ŒUVRE

Aux yeux de l'artiste participatif, il faut sortir de l'atelier pour réaliser l'œuvre en extérieur. Il opte alors pour un lieu qu'il a décidé d'associer à la création, et dans lequel il invite le public à prendre part à l'entreprise créative de l'œuvre. Cependant, le choix de l'artiste de travailler *in situ* confronte l'œuvre à d'autres difficultés que celles liées à sa dimension spatiale ou à sa nature temporelle. Dans les projets *Pictures of Garbage* et *Women Are Heroes*, les œuvres de Vik Muniz et de JR ont à faire face au jugement des autorités en place dans les pays visités, mais également au danger que peuvent susciter l'instabilité et la fragilité des relations humaines.

1. Œuvre « sous la menace »

En France, l'affichage est une pratique qui remonte haut. Elle date du XV^e siècle. Le document affiché sert alors essentiellement de support matériel aux annonces des

¹³⁹ Colloque international jeunes chercheurs des 11 et 12 mai 2012, « Les paradoxes de l'éphémère – Littérature, art et société », Université de Toulouse Le Mirail, organisé par Adèle Cassigneul, Marie Garnier et Clémence Jacquot, http://www.fabula.org/actualites/les-paradoxes-de-l-ephemere-litterature-arts-societe_45803.php, (consulté le 03/04/14).

crieurs publics. Il facilite ainsi la communication des « avis à la population » dans les grandes villes. En France, en 1534, sous l'impulsion du pasteur Marcourt, des affiches protestantes, s'opposant fermement à la messe, sont imprimées à Neufchâtel. Elles sont ensuite placardées sur les murs de tout le pays, y compris sur la porte des appartements de François I^{er}. Cet événement des « placards » change l'utilisation faite de l'affiche pour en faire un support d'idées politiques. En France, au XIX^e siècle, la promulgation de loi du 29 juillet 1881 consacrant la « liberté de la presse », promulgue le libre affichage : l'affiche peut ainsi se développer considérablement. Elle quitte sa fonction d'instrument de communication pour revêtir des qualités esthétiques. Certaines lithographies d'artistes comme, par exemple, celles de Henri de Toulouse-Lautrec, ou encore celles de Jules Chéret¹⁴⁰, lui font atteindre le statut d'œuvre d'art. Au début du XX^e siècle, la production en série offre aux artistes la possibilité de distribuer l'affiche à grande échelle et de l'utiliser ainsi comme instrument idéologique. Les affiches réalisées par les artistes s'inscrivant dans le mouvement de l'Art nouveau, ou ultérieurement par des membres du Bauhaus, en sont un exemple manifeste¹⁴¹. La place de l'affiche dans les pratiques artistiques se confirme avec l'avènement de la société de consommation. Les techniques de communication de masse autorisent de nouvelles expériences urbaines. L'affiche sert alors de support à certains artistes pour mettre en avant leur engagement politique et social. On peut citer, par exemple, *La colombe de la paix* de Pablo Picasso¹⁴², dessinée sur affiche en 1949. En France, l'année 1968 est marquée par des mouvements de révolte. Ces derniers paralysent le pays de sorte que l'information ne circule plus. L'affiche s'avère alors le seul moyen de communication rapide, et revêt de nouveau un aspect informatif. À partir de la fin des années soixante, les pratiques de l'artiste Ernest Pignon Ernest font abandonner à l'affiche son format classique pour prendre des dimensions plus imposantes. Ce plasticien décide de sortir l'affiche du mur pour qu'elle prenne place dans de nouveaux lieux d'expositions comme, par exemple, les marches du Sacré Cœur à Paris. Ernest Pignon Ernest devient alors l'un des initiateurs du mouvement de l'art urbain. Ce dernier va connaître un franc succès dans les années quatre-vingts avec des artistes tels

¹⁴⁰ Voir catalogue, illustrations 117 et 118, p. 61.

¹⁴¹ Voir catalogue, illustration 119, p. 61.

¹⁴² Voir catalogue, illustration 120, p. 62.

que, par exemple, Jean Faucheur ou Keith Haring¹⁴³. Toutefois, d'autres artistes, comme par exemple, Jean-Paul Goude ou Helmut Newton¹⁴⁴, souhaitent valoriser l'utilisation de la photographie sur un plan esthétique. De fait, ils se tournent vers l'affiche publicitaire pour atteindre leur objectif. L'affiche est devenue le médium privilégié de la publicité. Ce nouveau statut de l'affiche entraîne de nouvelles réglementations, qui s'appliquent aussi aux productions artistiques. Dans leurs travaux consacrés aux œuvres *in situ*, Stéphanie Lemoine et Julien Terral indiquent à ce sujet que :

« En 1979, une loi limite la liberté d'afficher à certains types d'espaces ou de bâtiments. Tout colleur d'affiches est donc invité à vérifier que l'emplacement qu'il convoite est libre, ce qui peut parfois relever du casse-tête. Certains artistes ont payé cher (littéralement) pour avoir passé outre l'interdiction édictée par la loi. Les cas de prison ferme sont rarissimes, mais les amendes font légion. Sans compter les dommages et intérêts que l'on verse à des propriétaires mécontents¹⁴⁵ ».

Les artistes prennent des risques lorsqu'ils affichent dans des lieux urbains sans autorisation. Pourtant, l'affiche est le support choisi par JR pour réaliser dans des proportions gigantesques, son projet *Women Are Heroes*. Par conséquent, on peut se demander s'il ne s'est pas confronté à des obstacles d'ordre législatif pour mettre en place ses expositions sur d'autres continents ? À la fin de l'année 2008, JR a fait suite à l'invitation de l'Ambassade de France pour participer à l'exposition « Photo Phnom Penh ». Pour cette manifestation, il a apposé les portraits de femmes de *Women Are Heroes* sur le mur du bâtiment diplomatique. Celui-ci est situé sur l'un des principaux boulevards de la ville, le plus emprunté par les habitants de Phnom Penh. Les regards de femmes africaines et brésiliennes ont rapidement capté l'attention des passants, mais également celle des autorités en place. Ces dernières ont déclaré souhaiter « le retrait de cette exposition¹⁴⁶ ». *Women Are Heroes* sembla être limitée par son mode de présentation. L'intervention de l'ambassadeur de France permit finalement à ces femmes exposées de pouvoir s'exprimer librement au Cambodge. Cette barrière législative était présente dans tous les pays parcourus par l'artiste parisien et son équipe. C'est le cas du

¹⁴³ Voir catalogue, illustrations 121 et 122, p. 62.

¹⁴⁴ Voir catalogue, illustrations 123 et 124, p. 63.

¹⁴⁵ Stéphanie Lemoine, Julien Terral, *In situ...*, op. cit., p. 11.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 267.

Kenya, par exemple, où « aucune autorisation n'est prévue, sauf celle de la bien nommée *Rift Valley Railways* [...]»¹⁴⁷ » que JR devait convaincre pour pouvoir envelopper le train d'affiches, représentant toutes les femmes ayant pris part au projet. Dans de telles situations hasardeuses, s'appuyer sur l'ensemble des communautés rencontrées est souvent apparu le meilleur moyen, pour JR et son collectif, d'aller jusqu'au bout du projet. Néanmoins, il arriva parfois que l'artiste français doive agir seul et furtivement. En 2009, en Inde, l'exposition a coïncidé avec les élections législatives. Il s'agissait de la promulgation d'une loi interdisant tout affichage dans l'espace public indien. JR et son équipe se sont trouvés alors en présence d'une difficulté de taille. Selon l'artiste, le projet ne semblait effectivement pouvoir prendre tout son sens que par l'affichage de l'ensemble des portraits féminins dans leur environnement quotidien. Pour lui, c'était une manière de marquer leur combat pour défendre leur identité et leur émancipation. Dans de telles conditions et face à la loi interdisant tout affichage dans l'espace urbain, JR a été contraint de prendre des risques. L'artiste français a souhaité toutefois aller au bout de sa démarche artistique. Il était conscient du fait que New Delhi et Jaipur sont des villes poussiéreuses. Il savait également que la Holi, fête des couleurs, devait avoir lieu dans tout le pays. JR a donc décidé de se servir de ces particules volatiles pour révéler les portraits féminins. Il a apposé alors de « *gigantesques pochoirs blancs autocollants [...] De simples rectangles blancs sur fond d'architecture traditionnelle* »¹⁴⁸. Ceux-ci ne semblaient pas perturber l'ordre de l'espace public. La nature adhésive des affiches allait capter les poudres de couleur ou les grains de poussière et ainsi, révéler l'œuvre. Par cette astuce, JR est parvenu à contourner la loi, et exposer les femmes indiennes participantes au regard de tous les passants de Jaipur et New Delhi.

Les obstacles, liés aux réglementations mises en place dans des pays étrangers, pourraient également toucher le projet *Pictures of Garbage* de Vik Muniz. L'artiste brésilien, en choisissant le site du Jardim Gramacho, tend à solliciter le regard de personnes extérieures à ce monde clos sur lui-même. Il semble vouloir pointer la « transparence » des *catadores* dans la société brésilienne. De manière consciente ou inconsciente, il a également envie de souligner les problèmes écologiques propres à cet

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴⁸ Marco Berrebi, *Women Are Heroes. 28 millimètres by JR*, op. cit., p. 217.

endroit. En effet, ce lieu très touristique, situé dans la baie de Guanaraba, à Rio de Janeiro, est paradoxalement la plus grande décharge à ciel ouvert de l'Amérique Latine. Des millions de tonnes d'ordures s'accumulent sur ce site depuis plus de trente ans. Celles-ci ont pollué gravement et en profondeur tout l'environnement, y compris la mangrove et son écosystème¹⁴⁹. Les autorités de la ville de Rio de Janeiro, informées du problème, prétendent vouloir fermer définitivement ce site, mais elles n'en font rien. Les dysfonctionnements de la société brésilienne confortent le plasticien dans sa démarche. Aux yeux de Vik Muniz, ce projet veut donner une identité sociale aux *catadores*, et soulever ainsi un autre aspect négatif de la société brésilienne, le problème des classes sociales. Les trieurs de déchets apparaissent effectivement écartés de l'organisation sociale par le système politique et social brésilien lui-même. Si l'on en croit Sebastião Carlos dos Santos, alias Tião, président de l'association du bureau de l'A.C.A.M.J.G.¹⁵⁰, les *catadores* doivent se battre régulièrement auprès de l'administration pour essayer d'obtenir des droits. Ce combat prend l'apparence d'interventions publiques comme par exemple, des manifestations, ou encore des missives répétées. Cependant, malgré les différentes actions menées par l'A.C.A.M.J.G., les trieurs de déchets restent ignorés par les organes politiques en place. C'est pourquoi, leur participation à *Pictures of Garbage* apparaît comme un moyen de communiquer sur leur situation auprès de la société brésilienne, comme auprès du reste du monde. Cette mise en exergue, par Vik Muniz, de plusieurs dysfonctionnements du système politique brésilien tant au niveau social qu'écologique, ne semble apparemment pas avoir affecté la réalisation complète de son projet participatif. Toutefois, l'investissement dans les bidonvilles de Vik Muniz, mais aussi celui de JR, ne se sont pas déroulés sans obstacle à la création. Par ailleurs, il est à noter que le contexte n'est pas le seul aspect à prendre en considération dans la création d'une œuvre participative. Les relations humaines jouent également un rôle essentiel sur l'ensemble du projet. Et si ces relations, censées être la matière même de la création, s'avéraient finalement avoir l'effet contraire ?

¹⁴⁹ François Cardona, « Rio de Janeiro, son soleil, ses plages et sa baie contaminée », Rfi, 19 juin 2012, <http://www.rfi.fr/ameriques/20120618-rio-janeiro-son-soleil-plages-baie-contaminee/>, (consulté le 05/06/14).

¹⁵⁰ Association des trieurs du Jardim Gramacho.

2. Obstacle à la création

L'invitation, faite par l'artiste participatif, de prendre part au processus de l'œuvre, sous-tend la constitution d'un groupe d'individus volontaires pour travailler ensemble sur un même projet. Mais comment définir le « groupe » dans de telles situations ? Selon les psychologues Didier Anzieu et Jacques-Yves Martin¹⁵¹, il existe une typologie des groupes qu'ils décrivent dans leur ouvrage *Une dynamique des groupes restreints*. Il s'agit de la foule, de la bande, du regroupement, du groupe primaire ou restreint, du groupe secondaire ou de l'organisation. La désignation que les deux psychologues attribuent au groupe primaire ou restreint paraît la plus pertinente pour aborder les œuvres participatives. Selon ces deux auteurs, il est question d'un groupe composé d'un nombre limité d'individus. Bien que ces derniers aient chacun une vision personnelle, ils pratiquent entre eux de nombreux échanges. De manière active, ces individus partagent également des buts communs. La présence d'interdépendance, de solidarité et de relations affectives fortes peut faire naître de tels sous-groupes. Enfin, des codes et des normes régissent les relations existantes. Cette notion de groupe tend clairement à générer des comportements spécifiques susceptibles d'être adoptés par les personnes en présence. Le psychanalyste Wilfred Bion précise à ce sujet que les idées, les émotions, les motivations et les réactions collectives peuvent stimuler ou freiner le fonctionnement adapté au groupe. Les individus du groupe agissent ainsi en proie à des états affectifs. Il considère que ces mêmes comportements peuvent avoir une influence sur les autres membres du collectif¹⁵². Les diverses caractéristiques, liées à la dynamique de groupe, permettent d'appréhender, semble-t-il, les conditions de la réalisation de *Pictures of Garbage* et de *Women Are Heroes*. Dans l'œuvre participative où l'interrelation se trouve au centre du processus créatif, on peut se demander si Vik Muniz et JR ne sont pas amenés à connaître certaines limites, du fait de la définition même des relations humaines. Les rapports entre les artistes, les sujets participatifs et l'œuvre paraissent se modifier tout au long de la mise en place du projet, cependant peuvent-ils en compromettre la nature ?

¹⁵¹ Didier Anzieu, Jacques-Yves Martin, *La dynamique des groupes restreints*, Paris, P.U .F., 1979, en annexe 1 et 2 : Tableaux (classification des groupes humains et classification des groupes suivant la taille).

¹⁵² Wilfred Bion, « Group dynamics : A re-view », *International Journal Psychoanalysis*, n°33, 1952, pp. 235-247.

Le désir de Vik Muniz de changer la vie des *catadores*, implique qu'il se confronte au monde concret qui est le leur. Une telle confrontation ne soulève-t-elle pas des difficultés relationnelles ? Il est à mentionner que les relations nouées entre les participants au projet et l'artiste, sont en perpétuelle évolution. Cela laisse entrevoir l'existence de liens affectifs entre les membres du groupe. Dans le documentaire de Lucy Walker, l'artiste brésilien souligne, par ailleurs, la nature intense de ses rapports avec les *catadores* :

« J'étais sûr de moi, mais je n'imaginais pas m'impliquer autant que je l'ai fait avec les gens. Mais impossible de faire autrement. Je pensais y aller et peindre Jardim Gramacho comme Cézanne allait peindre la Montagne Sainte Victoire. Du genre, être cool. Faire mon travail, sans plus, le voir comme une représentation. Mais ce n'est pas ça. Parce qu'il y a un côté humain qu'une image ne peut pas traduire.¹⁵³ »

Cette implication humaine tend à prendre une place essentielle dans le projet *Pictures of Garbage*, et même à impulser une dynamique à sa réalisation. Mais elle semble aussi avoir une influence sur les comportements et les représentations existentielles de trieurs de déchets. Il peut arriver que ces changements viennent perturber l'organisation du projet. Lors d'une réunion de travail avec Vik Muniz et sa femme, Fabio Ghivelder, l'assistant de l'artiste, fait part de son inquiétude concernant l'évolution comportementale des *catadores* :

« Je crois qu'il faut faire attention car je vois déjà à quel point c'est une situation délicate pour eux d'être là. Ils ont oublié Jardim Gramacho. Ils veulent pas y retourner. Au début au moins j'avais l'impression, fausse, je crois, qu'ils étaient heureux là-bas. Et c'est dû au déni¹⁵⁴ ».

Pendant ce débat, la femme de Vik Muniz apparaît également soucieuse de la situation. Elle signale alors à son mari la fragilité des personnes investies dans cette aventure artistique : *« Si la personne peut gérer la situation après... Mais si tu n'es pas sûr que la personne peut gérer... Les gens sont fragiles¹⁵⁵ »*. Les aléas des relations humaines

¹⁵³ Vik Muniz, Entretien, *Waste Land*, <http://www.youtube.com/watch?v=2FZxRk2JsNM>, 1'24'11-1'24'49 h, (consulté le 25/11/13).

¹⁵⁴ Fabio Ghivelder, Entretien, *Waste Land*, *op. cit.*, 1'07'30-1'07'53 h, (consulté le 25/11/13).

¹⁵⁵ Épouse de Vik Muniz, Entretien, *Waste Land*, *op. cit.*, 1'08'45-1'08'46 h, (consulté le 25/11/13).

auxquels semble être confronté Vik Muniz, peuvent compromettre le projet de *Pictures of Garbage* dans son ensemble. Or, lors de l'élaboration de son projet participatif, les rapports humains ne sont pas un élément que l'artiste peut évaluer avec certitude. Tout comme Vik Muniz, JR paraît aussi connaître des difficultés durant la réalisation de *Women Are Heroes*.

Dans le cas de l'artiste parisien, cela semble tenir du fait que dans les bidonvilles indien, africain ou encore hispano-américain, bien que les femmes y soient de véritables piliers, l'organisation sociale demeure soumise à une structure patriarcale. Dans cet environnement aux conditions de vie difficiles, ce sont les hommes qui contrôlent les rues. La réalité est parfois si rude que les ONG ne peuvent pas s'y implanter. JR raconte qu'il a rencontré des difficultés lorsqu'il a décidé de lier connaissance, par exemple, avec la communauté féminine du bidonville de Kibera, à Nairobi, au Kenya, ou encore, avec celle de la favela Morro da Providência, à Rio de Janeiro, au Brésil. Il indique à ce sujet qu'il lui a fallu entrer doublement en contact avec la communauté¹⁵⁶ : d'un côté, tout d'abord, les femmes, puis de l'autre côté, les hommes. L'artiste ne voulait effectivement pas risquer de mettre en péril l'ensemble de son projet participatif. Pour ce faire, il a dû expliquer clairement ses intentions aux autorités masculines, en particulier quand elles le lui ont demandé : « *Mais pourquoi pas nous ?*¹⁵⁷ » ou encore, quand elles l'ont interrogé sur le but de l'affichage. Tel est le cas, au Liberia, par exemple, lorsque JR a désiré apposer le portrait de Sara¹⁵⁸, violée pendant les conflits sur un pont vétuste de Monrovia –lieu symbolique, mais aussi un endroit stratégique, étant un passage incontournable pour traverser la rivière. Dans ce cas précis, JR s'est trouvé confronté à un obstacle humain. Le pont était effectivement tenu par des ex rebelles, qui ne comprenaient pas la démarche suivie par l'artiste. JR a dû fournir des explications, non sans prendre des risques. À une autre occasion, il s'est à nouveau retrouvé dans une situation difficile : lors de la mise en place de *Women Are Heroes* dans la favela brésilienne de Morro da Providência. De fait, les narcotrafiquants, contrôlant ce bidonville, sont venus à la rencontre de l'artiste français. Ces derniers voulaient être

¹⁵⁶ Voir catalogue, illustration 131, p. 65.

¹⁵⁷ JR, « Entretien avec JR sur le film « Women Are Heroes » », *Artnet*, <http://www.youtube.com/watch?v=3WL5YKjbbkg>, 1'17-1'18 min, (consulté le 14/04/14).

¹⁵⁸ Voir catalogue, illustration 132, p. 65.

inclus dans le projet participatif. Ils demandèrent alors à JR de les photographier, puis de coller leurs portraits sur leurs maisons. Le photographe leur exposa finalement le but de son entreprise créative, dont les femmes étaient le principal sujet. Les hommes n'y avaient donc pas leur place. La confrontation avec ces figures masculines sembla ainsi inévitable pour JR afin de pouvoir réaliser *Women Are Heroes*.

De façon générale, il s'avère que la production des projets de Vik Muniz et de JR ont rencontré des difficultés sur divers plans : tout d'abord spatio-temporel, puis légal et politique, et enfin matériel et humain. On ne peut pas négliger le fait qu'ils ont mis en question les relations interindividuelles existant dans les communautés avec lesquelles ils ont travaillé. Pourtant, ces deux artistes sont parvenus à surmonter ces différents obstacles. En définitive, ils ont su mener à bien leur entreprise créative, et faire ainsi surgir de nombreux « non-lieux » *Pictures of Garbage* et *Women Are Heroes*. C'est pourquoi, on peut se demander comment le public, participant ou non, prendra/a pris/a pu prendre connaissance de ces créations, et quels effets ces œuvres ont produit sur ces mêmes publics.

III. RÉCEPTION DE L'ŒUVRE

La signification d'une œuvre réside non pas dans son origine, mais dans sa destination. Le spectateur doit naître aux dépens du peintre.
Marcel Duchamp¹⁵⁹

La réception d'une œuvre sous-entend la présence d'un public. Mais comment définir ce concept de « public » ? Pour le domaine de la sociologie, il apparaît difficile de dresser un portrait précis de ce concept instable de « public ». Jean-Pierre Esquenazi précise à ce propos que « *l'hétérogénéité semble le trait dominant*¹⁶⁰ » de cette notion de « public » ; et par conséquent, sa définition « *résulte de façon importante des choix théoriques du sociologue*¹⁶¹ ». Dans un premier temps, les recherches sociologiques se sont orientées sur l'étude du produit culturel en tant que tel. Les chercheurs étaient tenus alors de prendre en considération l'histoire culturelle de l'art, dont l'enquête des représentations d'artistes de Ernst Kris et Otto Kurz¹⁶², par exemple. Celles-ci décrivaient les pouvoirs des images et la création d'un imaginaire collectif à partir de motifs récurrents dans les œuvres d'art. Dans un deuxième temps, les sociologues étaient censés tenir compte d'écrits comme ceux, par exemple, d'Erwin Panofsky¹⁶³, datant du début du XX^e siècle. Ces derniers analysaient l'utilisation de la perspective comme la concrétisation d'une philosophie de l'espace, reflétant une pensée philosophique des relations au monde. Cette idée de relier l'œuvre d'art au contexte socio-économique dans laquelle elle est réalisée, se perpétue. Néanmoins, l'objet artistique semble ne pas avoir le pouvoir de décider de l'interprétation que le public va en faire. C'est pourquoi, cette piste apparaît peu travaillée par les sociologues. Ils préfèrent consacrer leurs études à la situation sociale pour tenter de comprendre le rapport existant entre l'œuvre d'art et le public. La sociologie de l'art des années 1960 va s'intéresser aux publics, à « *leur*

¹⁵⁹ Catherine Millet, *L'art contemporain...*, op. cit., p. 69.

¹⁶⁰ Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2003, p. 3.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁶² Ernst Kris, Otto Kurz, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Paris, Rivages, coll. « Galerie », 1987.

¹⁶³ Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Les éditions de Minuit, 1976.

*morphologie, leurs comportements, leurs motivations, leurs émotions*¹⁶⁴ ». L'étude de la réception apporte donc « *une connaissance du rapport que les acteurs entretiennent avec les phénomènes artistiques*¹⁶⁵ ». Pour connaître la morphologie des publics, Pierre Bourdieu va reprendre les enquêtes statistiques menées par Paul Lazarsfeld, sur la fréquentation des musées des Beaux-Arts, dans l'entre-deux-guerres, aux États-Unis. L'étude du sociologue conclut que l'on ne peut plus parler, de manière générale, d'« un » public, mais plutôt « des » publics. En effet, il s'avère que le traitement « du public de l'art » ne peut plus être fait comme un ensemble homogène. Il faut dorénavant « *raisonner en termes de publics socialement différenciés*¹⁶⁶ ». Selon Bourdieu, cette différence sociale ne se limite pas à celle des inégalités des revenus, mais également à celle d'une inégalité d'un « capital culturel ». La définition qu'en donne le sociologue est la suivante :

*« Le capital culturel peut exister sous trois formes : à l'état incorporé, c'est-à-dire sous la forme de dispositions durables de l'organisme ; à l'état objectivé, sous la forme de biens culturels, tableaux, livres, dictionnaires, instruments, machines, qui sont la trace ou la réalisation de théories ou de critiques de ces théories, de problématiques, etc. ; et enfin à l'état institutionnalisé, forme d'objectivation qu'il faut mettre à part parce que, comme on le voit avec le titre scolaire, elle confère au capital culturel qu'elle est censée garantir des propriétés tout à fait originales*¹⁶⁷ ».

L'accès aux œuvres d'art se révèle ainsi réservé aux personnes possédant, d'une part un « capital financier », et d'autre part un « capital culturel », en lien avec des dispositions « *profondément incorporées, moins conscientes et moins objectivables : repères, goûts, habitudes...*¹⁶⁸ ». Si l'on considère la mise en évidence de la présence de divers publics dans les institutions muséales, et le manque d'accès à la culture de certains de ces différents publics, de quelle façon Vik Muniz et JR vont alors rendre pérenne leurs œuvres participatives ? Et comment ces œuvres vont-elles être perçues ?

¹⁶⁴ Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001, p.46.

¹⁶⁵ *Id.*, p. 46.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁶⁷ Pierre Bourdieu, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche des sciences sociales*, vol. 30, novembre 1979, p. 3.

¹⁶⁸ Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, *op. cit.*, p.48.

A. PERMANENCE DE L'ŒUVRE

Dans les années 1950, Allan Kaprow, initiateur des formes de « happening¹⁶⁹ », indique à propos des nouvelles pratiques artistiques réalisées dans l'espace public, que « *l'art s'est déplacé de l'objet spécialisé en galerie vers l'environnement urbain réel*¹⁷⁰ ». Cette vision du monde concret transparaît dans la conception de *Pictures of Garbage* et *Women Are Heroes*, par la prise en compte totale des sites d'accueil. Cependant, le format démesuré des œuvres et leur nature éphémère, apparaissent comme des obstacles à leur transport et à leur permanence dans le temps. C'est pourquoi, on peut s'interroger sur les moyens que Vik Muniz et JR ont mis en œuvre pour assurer la pérennisation de leurs créations, et permettre ainsi leur marchandisation et leur accessibilité à un large public.

1. La photographie au service de la trace

Au début du XIX^e siècle, l'invention de la photographie, en noir et blanc, par Joseph Nicéphore Niepce¹⁷¹, apporte un nouveau mode du traitement de la représentation, en capturant objectivement le réel. L'ascension sociale de la classe bourgeoise de cette époque va contribuer au développement de cette nouvelle technique, par son désir de se faire photographier. En effet, posséder son portrait participe à l'inscription du bourgeois en tant que personnage important dans la société. La bourgeoisie veut être à l'image de la noblesse de l'Ancien Régime, en affichant une galerie de portraits à son domicile. Néanmoins, le portrait peint est très onéreux alors que la photographie propose une tarification plus abordable. Cette nouvelle technique a également l'avantage d'être reproductible. C'est la naissance du daguerréotype par exemple, puis des portraits carte d'André Alphonse Eugène Disdéri¹⁷². La photographie connaît rapidement des améliorations en raison des progrès scientifiques. En 1903, les

¹⁶⁹ Littéralement, « œuvre en train de se produire ». Le happening est une performance, basée sur une trame donnée, dans laquelle l'artiste sollicite la participation active du public. L'artiste laisse ainsi le public libre d'improviser.

¹⁷⁰ Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 261.

¹⁷¹ Voir catalogue, illustration 133, p. 67.

¹⁷² Voir catalogue, illustrations 134 et 135, p. 67.

Frères Lumière inventent l'autochrome¹⁷³, qui facilite nettement l'usage de l'appareil photographique. Au XX^e siècle, la photographie argentique ne cesse de connaître des perfectionnements. Son utilisation se démocratise par la simplicité de son fonctionnement, et par des prix accessibles pour tous. Pierre Bourdieu¹⁷⁴ précise à ce sujet que l'emploi de la photographie se fait essentiellement dans le cadre familial. Il marque des événements rituels de la vie populaire, comme le mariage, par exemple. L'usage généralisé de l'appareil photographique contribue, avec les progrès techniques, à l'avènement de la photographie numérique au XXI^e siècle. Cette dernière apporte de nouvelles fonctions. Elle permet effectivement à l'utilisateur de pouvoir stocker ses images directement sur son ordinateur. Elle facilite, en outre, le partage rapide des photographies numériques sur les réseaux par le biais d'internet. Les progrès techniques et scientifiques de ces deux derniers siècles, participent à améliorer la qualité de représentation du monde concret, et à en faciliter sa diffusion. La photographie peut ainsi être assimilée au reflet d'une certaine réalité que le sémiologue Roland Barthes qualifie de « *Ça-a-été*¹⁷⁵ ». Cette empreinte du monde réel vient ensuite se fixer sur un support qui endosse alors la fonction de « [...] *réfèrent photographique* », « [...] *chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie*¹⁷⁶ ». La photographie, liée à la réalité et au passé, devient un marqueur temporel. Elle témoigne de l'histoire, et en retrace la culture par des indicateurs sociétaux. Cet emploi de la photographie, associé aux notions de mémoire et de trace, est celui choisi par Vik Muniz et par JR pour exporter leurs œuvres dans d'autres pays. Au premier abord, les intentions des deux artistes, de rendre leurs œuvres participatives durables, ne sont pas fondées, sur les mêmes motivations.

Vik Muniz souhaite destiner ses œuvres au marché économique de l'art. Pour cette raison, l'artiste brésilien se sert du support photographique pour y parvenir. Désireux de changer la vie de ses collaborateurs par les œuvres participatives produites, il est censé les vendre aux enchères. L'argent de la vente de l'œuvre dont est acteur le *catador*, lui est ensuite donné. Tel est le cas de l'œuvre intitulée *Marat (Sebastião)*, par

¹⁷³ Premier procédé de photographie couleur.

¹⁷⁴ Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de Minuit, 1965, p. 329.

¹⁷⁵ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'étoile, p. 120.

¹⁷⁶ *Id.*, p. 120.

exemple. Le 29 juin 2008, cette œuvre est présentée, sous le numéro de lot 272¹⁷⁷, chez Phillips de Pury & Company¹⁷⁸. Cette vente s'effectue en présence de Vik Muniz, de Fabio Ghivelder et de Tião. Elle se solde sur la somme de 50 000 dollars, qui seront reversés au *catador*. La vente de l'ensemble des œuvres de *Pictures of Garbage*, d'un montant de 250 000 dollars, n'a pu se réaliser que par la photographie. Ce support photographique, promouvant le travail mené au Jardim Gramacho, permet également à Vik Muniz de monter une exposition au Musée d'art moderne, de Rio de Janeiro, en 2009. Cette exposition facilite l'accès à un large public, et plus particulièrement, au public brésilien. Il sert enfin à alimenter, par des images, le site internet de l'artiste¹⁷⁹, et à témoigner ainsi de la réalisation du projet participatif.

La photographie, moyen indispensable, à la vente des œuvres de *Pictures of Garbage*, semble être également nécessaire à JR pour respecter le désir exprimé par les femmes des bidonvilles africains, asiatiques et hispano-américain : « *faire voyager mon histoire avec vous*¹⁸⁰ ». JR est tenu d'honorer le souhait de ces femmes. Il utilise alors l'élément matériel que représente la photographie, pour révéler *Women Are Heroes* dans d'autres pays, sous forme d'« exposition de rue ». De 2008 à 2009, il colla les portraits féminins directement dans le paysage architectural de grandes villes culturelles comme Paris, Londres, Bruxelles, New York¹⁸¹. À la fin 2008, il participa à l'exposition de « Photo Phnom Penh ». En 2009, par le biais de collages gigantesques, il exposa également les portraits des femmes brésiliennes sur les Arches de Lapa, et le portrait de Rosiete sur la Casa França Brasil¹⁸², à Rio de Janeiro. JR comme Vik Muniz, use de la photographie pour promouvoir *Women Are Heroes* sur son site internet¹⁸³. Il pousse plus en avant l'usage de ces images puisqu'il publie un livre. Ce dernier atteste de la réalisation de ces nouvelles formes d'engagement artistique. Il rend ainsi *Women Are Heroes* accessible à tous, et plus spécialement, aux femmes participantes à qui il offre le livre. Les ouvrages, les expositions, les ventes aux enchères s'effectuent uniquement grâce à la photographie.

¹⁷⁷ Voir catalogue, illustrations 136 et 137, p. 68.

¹⁷⁸ Maison de ventes aux enchères renommée à Londres.

¹⁷⁹ <http://vikmuniz.net/gallery/garbage>, (consulté le 15/06/14).

¹⁸⁰ Marco Berrebi, *Women Are Heroes. 28 millimètres by JR, op. cit.*, p. 43.

¹⁸¹ Voir catalogue, illustrations 138 et 139, p. 68.

¹⁸² Voir catalogue, illustrations 140 et 141, p. 69.

¹⁸³ <http://www.jr-art.net/projects>, (consulté le 15/06/14).

Toutefois, ce support photographique, marqueur temporel, n'est pas le seul traitement de représentation de la réalité pour participer à une diffusion internationale.

2. Le témoignage vidéographique

À la fin du XIX^e siècle, les progrès scientifiques et le développement technique de la photographie sont à l'origine de l'invention du kinétographe¹⁸⁴ par Thomas Edison et William Kennedy Laurie Dickson. L'opérateur de cet appareil enregistreur ne recrée pas le monde réel telle qu'il le voit ou telle qu'il le peut mais, c'est la réalité qui vient se révéler d'elle-même sur le film. Dès 1891, cinq ans après *Une scène au jardin de Roundhay* de Louis Le Prince, le film muet et en noir et blanc, intitulé *Le Salut de Dickson*, est projeté pour un public féminin américain. À la même époque, les Frères Lumière mettent au point le Cinématographe¹⁸⁵. Ils présentent alors leur premier film *La sortie d'usine Lumière* à Lyon, en 1895. Par des projections sur grand écran la même année, ces deux ingénieurs participent au succès de ce nouveau procédé, dont Georges Méliès prend connaissance. Cet illusionniste veut se servir de cette technique cinématographique pour enregistrer ses différents spectacles. Il réalise avec des trucages, le film intitulé *Voyage dans la Lune*, de quatorze minutes. En 1902, année de sa sortie, ce film, considéré comme le premier film de fiction, connaît un triomphe. Il fait alors concurrence aux « vues animées » des Frères Lumière, qui sont des projections de la réalité. Ces visions du monde réel sont à l'origine du film documentaire.

Ce genre cinématographique se différencie du reportage par des critères plus au moins subjectifs tels que, les intentions de l'auteur, le choix de cadrage, l'élaboration du montage, les choix des bandes sonores, par exemple. En 1911, Louis Feuillade est le premier réalisateur à lancer une série de films, intitulée *La vie telle qu'elle est*. Ces films se veulent être des tranches de vie, et « *s'interdisent toute fantaisie et représentent les gens et les choses tels qu'ils sont et non tels qu'ils devraient être*¹⁸⁶ ». Cette aspiration à la réalité se poursuit dans le cinéma russe des années 1920 avec le cinéaste d'avant-garde

¹⁸⁴ Appareil enregistreur dont le dispositif est destiné à visualiser une œuvre photographique en mouvement grâce un moteur électrique.

¹⁸⁵ Appareil à la fois pour enregistrer et pour projeter des images animées.

¹⁸⁶ Henri Agel, *Esthétique du cinéma*, Paris, P.U.F., 1966, p. 39.

Dziga Vertov, par exemple. Influencé par le futurisme et le constructivisme, il fonde le Kino-Glass¹⁸⁷. Ce réalisateur propose de « *se saisir la réalité sur le vif, de prendre la vie au sein de la vie même*¹⁸⁸ » en se soumettant à la caméra, dont il estime l'œil plus objectif que celui d'un être humain. Toutefois, le désir de Dziga Vertov de communiquer une certaine signification du monde réel par ses documentaires, l'oblige à faire un montage minutieusement calculé. Paradoxalement, ce montage, très structuré et très ordonné, semble enlever toute objectivité à ses films. Cette exigence du réalisme, pratiquée par ce cinéaste soviétique, attire l'attention d'autres metteurs en scène sur le « montage d'actualités ». Tel est le cas, par exemple, de Nicole Védres avec le film français, *Paris 1900* ou Frank Capra avec la série américaine, *Pourquoi nous combattons*. À partir des années 1930, en France, des réalisateurs comme Daquin, Rouquier, Clément, par exemple, prétendent appartenir à un mouvement cinématographique réaliste. Cependant, Jean Vigo est le metteur en scène qui exprime, de manière la plus tranchante, l'exigence de la vérité sociale. Les événements de la guerre font du cinéma réaliste un cinéma dit « engagé », dont le cinéma italien en est l'un de ses grands représentants. On peut évoquer *La Terre tremble* de Visconti, par exemple, qui dénonce les conditions sociales des classes défavorisées italiennes. La réalisation de documentaire, comme nouvelle forme d'engagement, se poursuit à la fin du XX^e siècle. Tel est le cas de Robert Kramer, par exemple, qui s'intéresse aux mouvements sociaux et à la lutte des minorités. Le cinéma « engagé » se détermine ainsi comme une technique se voulant fidèle au réel. Ce genre cinématographique, offrant comme source de documentation la réalité, est celui voulu par Vik Muniz et par JR, pour attester de la production de leurs projets participatifs. Cependant, quel mode opératoire ont-ils alors choisi pour retracer leurs travaux dans les « non-lieux », auxquels ils ont pris part pendant quelques années ?

Désireux de révéler que le pouvoir de l'art peut changer les gens, Vik Muniz coopère avec Lucy Walker pour réaliser un documentaire sur *Pictures of Garbage*. Pendant trois ans, la cinéaste est tenue de suivre les différentes étapes de l'expérimentation artistique menée par le plasticien, et tracer les portraits des *catadores* participants au projet. Le choix des cadrages, des bandes sonores et le montage effectué

¹⁸⁷ Cinéma-œil.

¹⁸⁸ Henri Agel, *Esthétique du cinéma*, op. cit., p. 42.

par Lucy Walker semble mettre en avant une mise en scène dramatique. Elle offre ainsi au public son regard sur le « monde-ordures » du Jardim Gramacho, celui de *Waste Land*, en 2011. L'œil subjectif de la réalisatrice du projet de Vik Muniz, n'est pas celui voulu par JR lors du tournage du documentaire *Women Are Heroes*.

À la différence de Vik Muniz, l'artiste parisien ne souhaite pas intervenir dans le film. Il prétend présenter la réalité telle qu'elle se présente à lui, de manière la plus objective possible. En 2011, par la production du documentaire, la volonté de JR est de rendre plus intelligible la perception des portraits féminins *in situ* pour le public. Il précise que « *seul le film permet de comprendre quelle est la motivation de ces femmes, des gens dans la rue qui sont les curateurs des projets, du contexte [...]*¹⁸⁹ ». Les deux témoignages vidéographiques, voulus par Vik Muniz et par JR, tendent ainsi à donner plus de sens aux expériences participatives. Ils paraissent également rendre accessible cette nouvelle forme d'engagement artistique à un large public. Par conséquent, on peut se demander si les intentions de ces deux artistes vont se concrétiser, et quels impacts la photographie et le film documentaire vont-ils avoir sur le spectateur.

B. RÉPERCUSSION ARTISTIQUE ET SOCIALE

En général, l'art se veut participatif pour permettre à l'artiste de s'entourer de partenaires, et de partager l'élaboration artistique de l'œuvre dans son ensemble. Cette nouvelle forme d'engagement se veut également formatrice par le biais d'échanges explicatifs et pédagogiques, occasionnés par la plasticité de l'œuvre. Ce discours culturel concourt à faciliter la perception esthétique de l'œuvre par les sujets agissants. Il peut être également à l'origine des certains impacts sociaux sur la communauté participante.

1. L'œuvre et sa perception esthétique

L'œuvre d'art possède des attributs spécifiques. De fait, elle provoque chez le sujet/récepteur, un comportement lié à son esthétique. Inversement, le jugement

¹⁸⁹ JR, « Entretien avec JR sur le film « Women Are Heroes » », *Artnet*, <http://www.youtube.com/watch?v=3WL5YKjbkg>, 0'19-0'28 min, (consulté le 14/04/14).

esthétique exprimé par le sujet/récepteur permet l'existence de l'œuvre, et lui attribue un statut propre. Selon le critique d'art Lionello Venturi¹⁹⁰, la désignation de jugement esthétique repose sur plusieurs éléments : l'aspect pragmatique, conféré par l'œuvre et donnant lieu à un jugement ; le critère de l'idéal, apporté par les idées esthétiques du critique et ayant pour origine ses conceptions philosophiques et ses besoins moraux ; et pour finir, le facteur psychologique, lié à l'individualité du critique. La perception esthétique d'une œuvre apparaît donc liée à la personnalité du récepteur, à ses connaissances culturelles et aux émotions que l'œuvre va susciter chez lui. Cependant, les premiers publics des œuvres participatives de Vik Muniz et de JR, sont les *catadores* ainsi que les femmes des bidonvilles et leurs communautés. Ils représentent des publics que les deux artistes jugent comme des publics n'ayant pas accès à la culture. Par conséquent, on peut s'interroger sur la nature de l'accueil, qui va être réservé aux deux projets, par ces dits publics.

L'invitation faite aux trieurs de déchets et aux habitantes de « non-lieux », à prendre part au processus créatif de *Pictures of Garbage* et *Women Are Heroes*, ne semble être réalisable que par la présence d'un dialogue entre les différents acteurs. Cette interlocution paraît attribuer un rôle de metteur en scène à Vik Muniz et à JR. Ces derniers autorisent les participants à négocier le caractère plastique de l'œuvre avec leurs partenaires. Ce rapport discursif permet également aux deux artistes, de tenir un rôle de pédagogue. De fait, ils donnent des explications aux sujets agissants lors de l'entreprise créative, et ils apportent un certain regard esthétique sur les œuvres. Les propos tenus par Vik Muniz et Tião¹⁹¹, en contemplant le résultat de *Pictures of Garbage*, en sont un exemple. Ils rendent compte de l'aspect éducatif du travail de Vik Muniz par l'apport de clés de compréhension, permettant ainsi à Tião d'accéder au monde de l'art. Cette contribution culturelle, amenée aux publics agissants, les autres publics n'en bénéficient pas. On peut évoquer le regard posé sur *Women Are heroes* par les hommes asiatiques, africains et hispano-américains, par exemple. Ce regard extérieur au projet révèle une incompréhension : d'une part, face au mode d'exposition choisi par JR, et d'autre part, face à la signification des portraits féminins *in situ*. En effet, dans les pays en voie de

¹⁹⁰ Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Paris, AMG/Flammarion, 1969, p.33.

¹⁹¹ Voir annexe 1, pp. 77-78.

développement, l'affiche paraît ne servir que pour transmettre des messages politiques ou publicitaires, et non pour exprimer des idées. Il semble également que l'exposition de femmes, voire même de femmes appartenant à d'autres communautés, provoquent un choc culturel. Marco Berrebi ajoute à propos de ce regard extérieur que :

« Pendant l'affichage des photos, les réactions ont été immédiates, directes et parfois brutales. Les gens posaient des questions. Pourquoi des visages ? Pourquoi des femmes ? Avaient-elles fait quelque chose de spécial ? Pourquoi ici ? Et qu'est-ce que tout cela signifie ? Pourquoi les photos sont-elles en noir et blanc, les photos ne sont-elles pas en couleur aujourd'hui, en France ? Ces femmes sont-elles mortes ? Bien entendu, ils ont eu des réponses¹⁹² ».

De façon générale, par leur format démesuré en noir et blanc, les photographies de JR ne laissent pas indifférent les divers sujets/récepteurs de l'espace public. L'artiste parisien souhaite apporter une signification aux spectateurs. Pour ce faire, il délivre des explications leur permettant d'avoir une vision globale du projet. Que les réactions soient positives ou négatives, le but de JR semble être atteint. Les portraits féminins interpellent effectivement le regard du passant, dont la rue est un endroit de sa vie quotidienne. Les regards et les réactions des différents publics sur *Pictures of Garbage* et *Women Are Heroes* semblent être présents. L'intention initiale de JR comme celle de Vik Muniz, de vouloir importer l'art dans des lieux où il n'est pas accessible, apparaît s'être en partie concrétisée, par la réception esthétique de l'œuvre. Mais qu'en est-il alors de leurs envies de rétablir l'identité sociale des individus et de changer leur vie ?

2. L'œuvre et son impact social

Une des motivations de Vik Muniz et de JR est de mener jusqu'au bout leurs projets respectifs pour (re)donner une identité sociale aux trieurs de déchets du Jardim Gramacho et aux habitantes des bidonvilles d'Afrique, d'Asie et d'Amérique Latine. Pour ce faire, ces deux artistes ont choisi d'utiliser le support de la photographie. Ils exposent les œuvres d'une part, au sein des communautés participantes, et d'autre part, au monde

¹⁹² Marco Berrebi, *Woman Are Heroes. 28 millimètres by JR*, op. cit., p.43.

entier. Menées dans de nombreux pays, les différentes expositions ont contribué à largement médiatiser certains acteurs de *Pictures of Garbage* et de *Women Are Heroes*. L'existence de cette médiatisation, puis la tenue du sommet de Rio en mai 2012, ont occasionné la fermeture définitive de la décharge du Jardim Gramacho, à Rio de Janeiro. Toutefois, l'arrêt d'activité de ce « monde-ordures » met au chômage des milliers de *catadores*. Par ailleurs, cela affecte également leurs familles. Les conséquences sociales, rencontrées par les trieurs de déchets du Jardim Gramacho, ne sont pas les mêmes que celles des habitantes des bidonvilles visités par JR.

Suite au rôle déterminant des médias et à la campagne des élections de 2012, la mairie de Rio de Janeiro a présenté un projet de consolidation et de reconstruction des maisons de la favela Morro da Providência, seulement celui-ci ne concernait que les maisons visibles depuis la route. Ces actions municipales de relogement n'ont pas eu lieu dans les autres bidonvilles. Par conséquent, il apparaît difficile d'évaluer socialement la répercussion du projet de JR sur les différents publics. Le seul élément pouvant être pris en compte, c'est la permanence des photographies accordant une identité aux femmes des « non-lieux » parcourus. Sept mois après la fin de *Women Are Heroes*, JR est retourné sur les lieux, où il avait affiché les portraits féminins au Kenya et au Cambodge. Bien qu'ayant subi l'usure des intempéries¹⁹³, les portraits féminins étaient toujours présents à Kibera. En revanche, ils étaient entièrement déchirés à Phnom Penh¹⁹⁴. La permanence des œuvres ainsi que les quelques actions sociales menées dans les bidonvilles, témoignent d'une réaction des différents publics, qu'elle soit négative ou positive. *Pictures of Garbage* et *Women Are Heroes* ont ainsi contribué à révéler des identités sociales ignorées, mais surtout ils ont contribué à révéler des individualités.

¹⁹³ Voir catalogue, illustrations 142 et 143, pp. 69-70.

¹⁹⁴ Voir catalogue, illustrations 144 et 145, p. 70.

Conclusion

Le regard croisé des créations participatives de Vik Muniz et de JR a permis de mettre en avant certains faits. Tout d'abord, l'intégration de l'œuvre dans l'espace public ne peut effectivement se réaliser sans l'immersion totale de l'artiste dans le monde réel. Elle ne peut non plus se faire sans la participation active du public et celle des communautés existantes. La mise en parallèle des travaux des deux artistes marque ensuite la nécessité pour l'artiste de diriger le processus créatif, de manière plus au moins tranchante, au risque parfois, d'instrumentaliser ses collaborateurs. L'expérimentation artistique n'est pas le seul élément à prendre en considération pour comprendre les projets participatifs de Vik Muniz et de JR. Les procédés et les propriétés des travaux *in situ* sont déterminants pour définir la plasticité, la temporalité, la permanence et le mode d'exposition de l'œuvre. Ces caractéristiques posent le problème de la notion de trace. Elles dévoilent aussi les moyens entrepris par les deux artistes pour y remédier. Les spécificités, liées au travail *in situ*, mettent également en évidence la place accordée à la réception de l'œuvre : d'une part, par son aspect esthétique ; et d'autre part, par les conséquences sociales que de telles productions artistiques peuvent avoir sur les différents publics, participants ou non à l'entreprise créative. Les créations de Vik Muniz et de JR sont parvenues à prendre place dans les « non-lieux » parcourus. Elles ont permis ainsi aux différents publics rencontrés d'accéder à la culture. Elles ont finalement contribué à apporter un nouveau regard sur les acteurs de *Pictures of Garbage* et *Women Are Heroes*, même si comme le souligne la kenyane Phoebe Adhiambo : « *Les photos ne peuvent pas changer notre condition. Elles ne peuvent pas. Mais, tu sais... si les gens me voient là, ils me demanderont qui je suis, d'où je viens. Et je serai fière*¹⁹⁵ ».

¹⁹⁵ Phoebe Adhiambo, Entretien, *Women Are Heroes*, <http://www.youtube.com/watch?v=z7PYMkZu3Ns>, 1'11'33-1'11'51 h, (consulté le 25/11/13).

OUVRAGES GÉNÉRAUX

AGEL Henri, *Esthétique du cinéma*, Paris, P.U.F., 1966.

ANZIEU Didier, **MARTIN Jacques-Yves**, *La dynamique des groupes restreints*, Paris, P.U .F., 1979.

ARDENNE Paul, *Un Art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2002.

AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

BAQUÉ Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, Coll. « Champs Arts », 2004.

BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'étoile, 1980.

BERREBI Marco, *Women Are Heroes. 28 millimètres by JR*, Paris, Alternatives, 2012.

BOURDIEU Pierre (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de Minuit, 1965.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

BUREN Daniel, *Au sujet de... Entretien avec Jérôme Sans*, Flammarion, 1998.

BUREN Daniel, *Les écrits, (1965-1990)*, T. 1, Bordeaux, Capc - Musée d'art contemporain, 1991.

CAUJOLLE Christian, *Women Are Heroes. 28 millimètres by JR*, Paris, Alternatives, 2012.

COURBET Gustave, *Peut-on enseigner l'art ?*, Caen, L'Échoppe, 1986.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2003.

HAKKENS Anna, *Marcel Broodthaers par lui-même*, Gent, Ludion/Flammarion, 1998.

HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001.

JEUDY Henri-Pierre, *Les Favelas de Rio. Un enjeu culturel*, Paris, L'Harmattan, 2003, préface, pp. 7-10.

KAPROW Allan, *L'Art et la vie confondus*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996.

KRIS Ernst, **KURZ Otto**, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Paris, Rivages, coll. « Galerie », 1987.

LEMOINE Stéphanie, **TERRAL Julien**, *In situ. Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, Alternatives, coll. « Arts urbains », 2005.

KANDINSKY Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1988.

MILLET Catherine, *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2006.

MOULÈNE Claire, *Art contemporain et lien social*, Paris, Cercle d'Art, coll. « Imaginaire : mode d'emploi », 2009.

PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Les éditions de Minuit, 1976.

POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits*, Genève, MAMCO, 1999.

POINSOT Jean-Marc, *Quand l'Œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits*, Genève, Les presses du réel, 2008.

PROUDHON Pierre-Joseph, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Éditeurs A. Lacroix et C^e, 1875.

SARTRE Jean-Paul, *Situations, IV*, Paris, Gallimard, Coll. « Blanche », 1964.

SWIDZINSKI Jan, *Freedom and Limitation – The Anatomy of Post-modernism*, Calgary, Scartissue, 1988.

VENTURI Lionello, *Histoire de la critique d'art*, Paris, AMG/Flammarion, 1969.

ARTICLES, PÉRIODIQUES

BION Wilfred, « Group dynamics : A re-view », *International Journal of Psychoanalysis*, n°33, 1952.

DUCHAMP Marcel, « Entrevue avec Jean Schuster de janvier 1955 », *Le surréalisme, même*, n°2, Paris, printemps 1957.

GUÉNEAU Catherine, « Du spectateur à l'interacteur », *Médiamorphoses*, n°18, 2006.

LIMARE Sophie, « Êtres vues », *Proteus*, n°1, décembre 2010.

SAUVAGNARGUES Anne, « Art mineur – Art majeur : Gilles Deleuze », *Espaces Temps*, n°78-79, 2002.

DOCUMENTS ÉLECTRONIQUES

ARDENNE Paul, *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, <http://www.michel-semeniako.com/galleries/images-negociees/>, (consulté le 23/04/14).

BnF – Blogs, (Bibliothèque Nationale de France), « Saint Simon et les saint-simoniens », *Blog Gallica*, <http://blog.bnf.fr/gallica/index.php/2011/03/24/saint-simon-et-les-saint-simoniens/>, (consulté le 03/04/14).

CAMUS Albert, « Discours pour le prix Nobel du 10 décembre 1957 à Stockholm », http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1957/camus-speech-f.html, (consulté le 05/06/14).

CARDONA François, « Rio de Janeiro, son soleil, ses plages et sa baie contaminée », Rfi, 19 juin 2012, <http://www.rfi.fr/ameriques/20120618-rio-janeiro-son-soleil-plages-baie-contaminee/>, (consulté le 05/06/14).

Encyclopédie Larousse, Dictionnaire français universel en ligne, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/anamorphose/150832>, (consulté le 06/01/14).

Fondation France Libertés, « Les catadores du Brésil », *Nos actions*, <http://www.france-libertes.org/LES-CATADORES-DU-BRESIL.html#.UzqkBdwRmQt>, (consulté le 08/01/14).

MOLLIER Jean-Yves, RÉGNIER Philippe, VAILLANT Alain Vaillant (dirs.), « L'institution muséale », *La production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture du XIX^e siècle*, http://hal.inria.fr/docs/00/33/95/82/PDF/L_institution_museale.pdf, (consulté le 20/06/14).

Musée d'Orsay, « Le Néo-impressionnisme, de Seurat à Paul Klee », *Événements*, http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-detaillee/article/le-neo-impressionnisme-de-seurat-a-paul-klee-4223.html?tx_ttnews%5Bwords%5D=georges%20seurat&tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=9d02117e49, (consulté le 04/04/14).

SICARD Michel, « Sartre et l'esthétique », <http://www.michel-sicard.fr/textes/sartre/sartre-esthetique.pdf>, (consulté le 05/06/14).

DOCUMENTS VIDÉOGRAPHIQUES

JR, Discours à la conférence T.E.D., Long Beach, Californie, 2011, <http://www.jr-art.net/fr/videos/ted-talk-2011-french-subtitles>, 9'36-9'41 min, (consulté le 04/02/14).

JR, « Entretien avec JR sur le film « Women Are Heroes » », in *Artnet*, <http://www.youtube.com/watch?v=3WL5YKjbbkg>, 2'21-2'27 min, (consulté le 14/04/14).

JR, Entretien de JR et Oliviero Toscani du 02 avril 2011 à l'Unesco, animé par François Blanc, « La responsabilité de l'artiste dans la nouvelle société à bâtir », <http://www.youtube.com/watch?v=TvzW5pdqK1k>, (consulté le 27/01/14).

Waste Land, documentaire, <http://www.youtube.com/watch?v=2FZxRk2JsNM>, (consulté le 25/11/2013).

Women Are Heroes, documentaire, <http://www.youtube.com/watch?v=z7PYMkZu3Ns>, (consulté le 25/11/13).

A

Anzieu Didier · 53
 Ardenne Paul · 8, 13, 18, 20, 26, 30, 32, 33, 34, 35, 37,
 71
 Asher Michael · 41

B

Barthes Roland · 60
 Berrebi Marco · 27, 28, 34, 36, 51, 61, 66
 Bion Wilfred · 53
 Bourdieu Pierre · 58, 60
 Bourriaud Nicolas · 15, 16, 21, 26
 Brik Ossip · 40
 Broodthaers Marcel · 39, 41, 70
 Buren Daniel · 17, 42, 43

C

Camus Albert · 14, 15
 Capra Frank · 63
 Caujolle Christian · 18, 32
 Champfleury Jules · 13
 Chéret Jules · 49
 Clément René · 63
 Courbet Gustave · 12, 13
 Cragg Tony · 20, 21

D

Daquin Louis · 63

David Jacques-Louis · 33, 44
 Deleuze Gilles · 26, 27
 Denon Vivant · 39
 Dickson William Kennedy Laurie · 62
 Dimitrijevic Braco · 18, 19
 Disdéri André Alphonse Eugène · 59
 Duchamp Marcel · 12, 57
 Duranty Edmond · 13

E

Edison Thomas · 62
 Ernest Pignon Ernest · 17, 49
 Esquenazi Jean-Pierre · 57

F

Faucheur Jean · 50
 Fénéon Félix · 13
 Feuillade Louis · 62
 Forbin Auguste de · 39
 François I^{er} · 49
 Frères Lumière · 59, 62

G

Ghivelder Fabio · 24, 33, 54, 61
 Goude Jean-Paul · 50

H

Haring Keith · 50

J

Jeudy Henri-Pierre · 25, 28
JR · 10, 11, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29,
31, 32, 33, 34, 36, 37, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 52, 53,
55, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 73

K

Kandinsky Wassily · 14, 40
Kaprow Allan · 59
Kramer Robert · 63
Kris Ernst · 57
Kruger Barbara · 18
Kurz Otto · 57

L

Lazarsfeld Paul · 58
Le Prince Louis · 62
Lemoine Stéphanie · 43, 50
Limare Sophie · 19, 21, 22, 27, 34, 35, 36

M

Maffesoli Michel · 27
Malevitch Kasimir · 14, 40
Mallarmé Stéphane · 13
Marcourt François-Antoine · 49
Martin Jacques-Yves · 53
Méliès Georges · 62
Millet Catherine · 8, 57
Millet Jean-François · 33, 44
Mollier Jean-Yves · 39
Muniz Vik · 10, 11, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26,
27, 29, 31, 33, 34, 36, 37, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 52,
54, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 77

N

Newton Helmut · 50

P

Panofsky Erwin · 57
Picasso Pablo · 49
Poinsot Jean-Marc · 9, 43, 44
Pounine Nicolas · 40
Pras Bernard · 16, 17
Proudhon Pierre-Joseph · 13

R

Rebecq Maroussia · 27
Régnier Philippe · 39
Rouquier Georges · 63

S

Sartre Jean-Paul · 15, 72
Séméniako Michel · 32
Serra Richard · 42
Sicard Michel · 15
Smithson Robert · 41, 42
Swidzinski Jan · 9

T

Taraboukine Nicolas · 40
Terral Julien · 43, 50
Toulouse-Lautrec Henri de · 49

V

Vaillant Alain · 39, 72
Védres Nicole · 63
Venturi Lionello · 65
Vertov Dziga · 63
Vigo Jean · 63
Visconti Luchino · 63

W

Walker Lucy · 21, 54, 63, 64

Z

Zlotykamien Gérard · 42, 43

Zola Émile · 13

Annexe 1

Entretien rapporté ente Vik Muniz et Tiao¹⁹⁶ du documentaire *Waste Land*

V. Muniz : « Que pensais-tu de l'art moderne avant d'assister à la vente ? ».

Tião : « Que c'était de la merde ».

V. Muniz : « Pourquoi ? ».

Tião : « Car souvent ce n'est pas de l'art ».

V. Muniz : « Parce que tu ne comprends pas ? ».

Tião : « Et parce que ça n'a absolument pas de sens ».

V. Muniz : « Il faut comprendre pour avoir un sens ? ».

Tião : « Il faut au moins que ça communique quelque chose. Quand tu m'as raconté l'histoire de... Jean-Michel ».

V. Muniz : « Jean-Michel Basquiat ».

Tião : « Ouais. J'ai commencé à apprécier un peu plus. J'ai commencé à comprendre son style un peu sinistre. C'est un peu enfantin, comme des monstres. J'ai commencé à comprendre et à aimer ».

V. Muniz : « Mais si tu dis que tu aimes mieux une fois que tu as compris, alors peut-être qu'on n'aime pas les choses que l'on ne comprend pas ».

Tião : « Bien sûr, on ne peut pas aimer parce qu'on n'a pas essayé. Tu essayais toujours d'expliquer ton travail mais je ne comprenais pas ».

V. Muniz : « Avant de le voir ? ».

¹⁹⁶ Vik Muniz et Sebastião, Entretien, *Waste Land*, <http://www.youtube.com/watch?v=2FZxRk2JsNM,1'18'39-1'20'01> h, (consulté le 25/11/13).

Tião : « Ce n'est qu'ici que j'ai compris. Là j'ai compris ce que vous faisiez, bande de fous ».

Table des matières

Avant-propos	5
Remerciements	6
Sommaire	7
Introduction	8
I. CRÉATIONS PARTICIPATIVES EN REGARD CROISÉ	12
A. LE RÉEL INVESTI	20
1. Objectif « réalité »	20
2. L'événementiel au service de la création	23
B. LE SOCIAL IMPLIQUÉ	25
1. L'immersion de l'artiste dans la collectivité	26
2. La communauté au service de la création	27
C. L'EXPÉRIMENTATION ARTISTIQUE	29
1. Le protocole	31
2. Le souci gestionnaire	33
3. La surenchère sociale	35
II. « DÉ-LIMITATIONS » DE L'ŒUVRE	39
A. CRÉATION ET ESPACE PUBLIC	40
1. L'œuvre <i>in situ</i>	43
2. L'œuvre dans sa temporalité	46

B. « DOUBLE LIMITATION » DE L'ŒUVRE	48
1. Œuvre « sous la menace »	48
2. Obstacle à la création	53
III. RÉCEPTION DE L'ŒUVRE	57
A. PERMANENCE DE L'ŒUVRE	59
1. La photographie au service de la trace	59
2. Le témoignage vidéographique	62
B. RÉPERCUSSION ARTISTIQUE ET SOCIALE	64
1. L'œuvre et sa perception esthétique	64
2. L'œuvre et son impact social	66
Conclusion	68
Bibliographie	69
Index	74
Annexes	77
Table des matières	79