

Université de Montréal

**Ce que la polémique fait aux œuvres.
Une étude en trois temps de controverses dans l'art contemporain**

par
Julia Roberge Van Der Donckt

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques,
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la faculté des études supérieures en vue de l'obtention
du grade de Ph. D. en histoire de l'art

août 2017

© Julia Roberge Van Der Donckt, 2017

RÉSUMÉ

Souvent reléguées aux marges de l'histoire de l'art, les controverses n'en ont pas moins un effet éminemment *transformateur* : elles *font* quelque chose aux œuvres. Consacrée à l'étude de polémiques récentes touchant des œuvres d'art contemporain, cette thèse met en lumière ce qui *naît* de ces conflits, à savoir de nouveaux objets, de nouveaux acteurs et de nouveaux modes opératoires. L'analyse s'articule autour de trois cas : la censure du film *A Fire in My Belly* (1986-1987) de David Wojnarowicz à la National Portrait Gallery de Washington, D.C. en 2010, le blanchiment d'une murale du *street artist* Blu réalisée au Museum of Contemporary Art de Los Angeles la même année et, enfin, la destruction de *Dialogue avec l'histoire* (1987) en 2015, œuvre d'art public conçue par Jean Pierre Raynaud pour la Place de Paris à Québec. Ces controverses signalent la mise en place d'une dynamique inédite quant au rôle exercé par la circulation d'images dans le développement des polémiques : ces reproductions, disséminées de manière soutenue dans le web, et plus généralement à travers différentes déclinaisons de l'espace public, infléchissent les trajectoires des œuvres. Ceci leur procure non seulement une visibilité accrue, mais leurs modes d'existence s'en trouvent par conséquent modifiés, les œuvres *vivant* pour ainsi dire par l'entremise d'images fixes ou animées qui prolifèrent en ligne. Prenant appui sur la conception pragmatiste des publics (Dewey), de même que sur la sociologie de l'acteur-réseau et les théories de la médiation, nous étudions par ailleurs la formation de collectifs nés conjointement à cette dissémination d'images « virales ». Des acteurs impliqués dans les controverses, qu'il s'agisse d'artistes ou d'activistes, entreprennent notamment de faire réapparaître les œuvres censurées ou disparues sous diverses formes, incluant des répliques, des œuvres dérivées ou encore des mêmes Internet. Nous démontrons que ce phénomène de réappropriation, inexistant lors de polémiques artistiques antérieures aux années 2010, est lié aux dynamiques de partage apparues avec le « web 2.0 ».

Mots clés : culture visuelle; controverses artistiques; médiations; trajectoires d'œuvres; publics; visibilité; viralité

ABSTRACT

While they are often relegated to the margins of art history, controversies nevertheless have an eminently transformative effect : they *do* something to artworks. Devoted to the study of recent debates surrounding contemporary works, this thesis brings into light what arises from these conflicts, namely new objects, new actors, and new *modi operandi*. The analysis is structured around three case studies: the censorship of the film *A Fire in My Belly* (1986-1987) by David Wojnarowicz at the National Portrait Gallery in Washington, D.C. in 2010, the whitewash of a mural by street artist Blu at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles that took place the same year, and the destruction of *Dialogue avec l'histoire* (1987) in 2015, a work of public art created by Jean Pierre Raynaud for the Place de Paris in Québec City. These controversies reveal that there is a new dynamic taking place regarding the role of circulating images in the unfolding of such debates: these reproductions, extensively disseminated in the web, and more generally in public spaces and the public sphere, shape the artworks' trajectories. Not only does this confers them a higher visibility, but their very modes of existence are modified in this process, works get to *live*, in a manner of speaking, through fixed or animated images that proliferate online. Drawing upon a pragmatist approach to publics (Dewey), actor-network theory, and sociology of mediation, we also study the forming of collectives born jointly with this dissemination of "viral" images. Actors involved in the controversies, either artists or activists, seek to make the censored or destroyed works reappear in various forms, including replicas, derivative works or even Internet memes. We demonstrate that this phenomenon of appropriation, inexistent during controversies prior to the 2010s, is linked to sharing dynamics that appeared with the « web 2.0 ».

Keywords : visual culture; art controversies; mediations; artworks' trajectories; publics; visibility, virality

Table des matières

Liste des figures	vi
Liste des sigles et des acronymes	xviii
Remerciements	xx
o. INTRODUCTION	1
0.1 De la controverse artistique comme objet d'étude	3
0.2 Les <i>culture wars</i> , croisades contre l'art contemporain aux conséquences durables	5
0.3 Vers une nouvelle géographie des controverses	12
CHAPITRE 1. DE LA CITÉ À LA VIRALITÉ : L'ESPACE PUBLIC DANS TOUS SES ÉTATS	21
1.1 L'espace public : définitions et enjeux	23
1.2 Pragmatisme et (contre)publics	26
1.3 Cyberspace et extension de l'espace public : une démocratie à géométrie variable	42
1.4 La visibilité et la viralité : nouveaux impératifs des publics en réseaux	57
CHAPITRE 2. LA CHUTE D'UNE INCOMPRISE. VIE, MORT ET RÉAPPARITIONS DE <i>DIALOGUE AVEC L'HISTOIRE</i>	68
2.1 Dialogue avec l'art public	70
2.2 Chronique d'une mise à mort médiatisée	83
2.3 Entre destruction et création	91
CHAPITRE 3. STUPEUR ET BLANCHIMENT. LA CENSURE DE BLU AU MOCA	122
3.1 Le <i>street art</i> et ses paradoxes	123
3.2 <i>Art in the Streets</i> : de la rue au musée	133
3.3 Le milieu du <i>street art</i> réplique	159
3.4 Effets collatéraux de la controverse	175

CHAPITRE 4. DES FOURMIS ET DES HOMMES : LES TRAJECTOIRES DE <i>A FIRE IN MY BELLY</i>	182
4.1 L'œuvre de Wojnarowicz : entre art et activisme	184
4.2 <i>A Fire in My Belly</i> avant la polémique	198
4.2.1 <i>Silence = Death</i>	206
4.2.2 <i>Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture</i>	212
4.3 La controverse : récit d'une contagion	217
4.4 Réactivation, reconstitution et autres (ré)apparitions	242
4.5 L'effet <i>Hide/Seek</i>	248
5. CONCLUSION : LES CONTROVERSES À L'ÈRE DE L'« APPROPRIABILITÉ NUMÉRIQUE DES ŒUVRES »	254
5.1 Que reste-t-il des <i>culture wars</i> ?	256
5.2 Les lieux de la polémique : de nouveaux terrains pour les publics en réseau	258
Bibliographie	261
ANNEXE 1 : Communiqué de presse de la Ville de Québec annonçant le démantèlement de <i>Dialogue avec l'histoire</i>, 15 juin 2015	308
ANNEXE 2 : Évaluation préliminaire de restauration de <i>Dialogue avec l'histoire</i>, Centre de conservation du Québec, novembre 2014	309
ANNEXE 3 : Script de travail pour <i>A Fire in My Belly</i> typographié par Wojnarowicz avec inscriptions à la main, 1986-1987, Source : Wojnarowicz Papers, Fales Library & Special Collections, série 3, boîte 4, dossier 24	314
ANNEXE 4 : Feuillelet remis aux visiteurs de l'exposition <i>Hide/Seek</i> par Michael Blasenstein	316
ANNEXE 5 : Faux communiqué de presse transmis aux médias par Benjamin Thomas Sisto le 1^{er} janvier 2011	318
ANNEXE 6 : Liste d'informations sur <i>A Fire in My Belly</i> compilée par les archivistes de la Fales Library & Special Collections en janvier 2011	319
ANNEXE 7 : Cartel de <i>A Fire in My Belly (Film in Progress)</i> dans l'exposition <i>Hide/Seek</i>, Brooklyn Museum, 2011-2012	321
ANNEXE 8 : Texte mural au sujet de <i>A Fire in My Belly</i> dans l'exposition <i>Hide/Seek</i>, Tacoma Art Museum, 2012	322

Liste des figures

Figure 0.1 - Le Museum of Censored Art, Washington, D.C., janvier 2011. Photographie : Ben Droz.

Figure 0.2 - Andres Serrano, *Piss Christ*, 1987. Édition de 10, Cibachrome, 101.6 x 76 cm. Source : Time, [En ligne] <http://100photos.time.com/photos/andres-serrano-piss-christ>. Consulté le 16 août 2017.

Figure 0.3 - Robert Mapplethorpe, *Self-Portrait, N.Y.C. (X Portfolio)*, 1978, Gélatine argentique, 19.5 x 19.5 cm. Source : The J. Paul Getty Museum, [En ligne] <http://www.getty.edu/art/collection/objects/254562/robert-mapplethorpe-self-portrait-nyc-american-1978/>. Consulté le 16 août 2017.

Figure 0.4 - Robert Mapplethorpe, *Helmut, N.Y.C. (X Portfolio)*, 1978, Gélatine argentique, 19.5 x 19.5 cm. Source : The J. Paul Getty Museum, [En ligne] <http://www.getty.edu/art/collection/objects/254557/robert-mapplethorpe-helmut-nyc-american-1978/>. Consulté le 16 août 2017.

Figure 0.5 - Robert Mapplethorpe, *Self Portrait*, 1980, Gélatine argentique, 34.9 x 35 cm. Source : Tate [En ligne] <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-self-portrait-ar00225>. Consulté le 16 août 2017.

Figure 0.6 - Projection de *Self Portrait* (1980) de Robert Mapplethorpe sur la façade de la Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., 30 juin 1989. Photographie : Frank Herrera.

Figure 1.1 - Diagrammes utilisés par Paul Baran pour illustrer les types de réseaux dans « On Distributed Communication Networks ». Source : BARAN, Paul (1964). « On Distributed Communications Networks », *IEEE Transactions on Communications Systems*, vol. 12, n° 1, p. 1.

Figure 1.2 - Elías García Martínez, *Ecce Homo*, vers 1930 (photographie datée de 2010), église Santuario de Misericordia, Borja, Espagne. Source : Wikimedia Commons, [En ligne] [https://en.wikipedia.org/wiki/Ecce_Homo_\(Mart%C3%ADnez_and_Gim%C3%A9nez,_Borja\)#/media/File:Elias_Garcia_Martinez_-_Ecce_Homo.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Ecce_Homo_(Mart%C3%ADnez_and_Gim%C3%A9nez,_Borja)#/media/File:Elias_Garcia_Martinez_-_Ecce_Homo.jpg). Consulté le 16 août 2017.

Figure 1.3 - Restauration de l'œuvre effectuée par Cecilia Giménez en 2012. Source : Wikimedia Commons, [En ligne] https://en.wikipedia.org/wiki/File:Attempted_restoration_of_Ecce_Homo.jpg. Consulté le 16 août 2017.

Figure 1.4 - Auteur inconnu, même Internet conjuguant l'*Ecce Homo* à la *Joconde* de de Léonard de Vinci, 2012. Source : Know Your Meme, Potato Jesus – Mona Lisa, [En ligne] <http://knowyourmeme.com/photos/382580-potato-jesus>. Consulté le 16 août 2017.

Figure 1.5 - Auteur inconnu, image macro où est juxtaposée le visage restauré du Christ à une scène célèbre de la série *Game of Thrones*, 2012. Source : Me.Me, [En ligne] <https://me.me/i/one-do-not-simply-restore-a-fresco-2097166>. Consulté le 16 août 2017.

Figure 2.1 - Jean Pierre Raynaud, *Dialogue avec l'histoire*, 1987, Place de Paris, Québec. Source : mblonde53, 09-Québec, [En ligne] <https://mblonde53.wordpress.com/canada/9-quebec/>. Consulté le 17 août 2017.

Figure 2.2 - Caricature de Raoul Hunter publiée dans *Le Soleil*, 2 septembre 1987, p. B-4.

Figure 2.3 - Vue aérienne de la Place de Paris prise en 2012. Photographie : François Vachon

Figure 2.4 - Maquette du projet d'aménagement de la Place de Paris réalisée par l'architecte Jean Jobin pour le service d'urbanisme de la Ville de Québec, 1987. Photographie : Ville de Québec.

Figure 2.5 - Aspect de la Place de Paris en mai 2015. Source : Google Street View, [En ligne] <https://www.google.ca/maps/place/Place+de+Paris/@46.8133913,-71.2021533,3a,75y,136.15h,91.86t/data=!3m6!1e1!3m4!1s1e-LSz84crltOgWWg9xCcQ!2e0!7i13312!8i6656!4m5!3m4!1soxo:ox2f8725c853of2f52!8m2!3d46.8133412!4d-71.2020526>. Consulté le 17 août 2017.

Figure 2.6 - Kaël Mercader, *Dialogue avec les gorilles*, 2015. Avec autorisation de l'auteur.

Figure 2.7 - Capture d'écran du compte Instagram de Radio-Canada Information, 17 juin 2015. Source : Instagram, [En ligne] <https://www.instagram.com/p/4CHLbypFnX/?tagged=jeanpierrerraynaud>. Consulté le 17 août 2017.

Figure 2.8 - Une passante photographiant la destruction de l'œuvre, Place de Paris, 17 juin 2015. Photographie : *Le Soleil*, Patrice Laroche.

Figure 2.9 - Caricature de Garnotte publiée dans *Le Devoir* le 22 juin 2015.

Figure 2.10 - Louis Rémillard, *L'art de détruire l'art*, illustration publiée en ligne en juillet 2015. Source : Blogue de Louis Rémillard, [En ligne] <http://louisremillard.blogspot.ca/2015/07/lart-de-detruire-lart.html>. Consulté le 17 août 2017.

Figure 2.11 - Louis Rémillard, *L'art de détruire l'art*, illustration publiée en ligne en juillet 2015. Source : Blogue de Louis Rémillard, [En ligne] <http://louisremillard.blogspot.ca/2015/07/lart-de-detruire-lart.html>. Consulté le 17 août 2017.

Figure 2.12 - Fontaine/Fortin/Labelle, *Petite vie*, rue du Porche, Québec, juillet 2015, Installation, matériaux mixtes, dimensions variables. Photographie : Julia Roberge Van Der Donckt.

Figure 2.13 - Guy Sioui Durand et Pierre Bourgault devant la réplique miniature érigée à l'emplacement original de *Dialogue avec l'histoire* sur la Place de Paris, 19 juin 2015. Photographie : Guy Sioui Durand.

Figure 2.14 - Benoît David, Sans titre, 2015. Source : Benoît David. Licence d'artiste, Suggestion pour une œuvre mal aimée, [En ligne] <https://licencedartiste.com/2015/07/08/jean-pierre-raynaud-2/>. Consulté le 17 août 2017.

Figure 2.15 - Gabrielle Bernatchez, *Dialogue avec le party* (capture d'écran : aspect initial), 2015. Source : [En ligne] <http://www.gabriellebernatchez.com/>. Consulté le 17 août 2017.

Figure 2.16 - Gabrielle Bernatchez, *Dialogue avec le party*, (capture d'écran : après un bref survol de souris), 2015. Source : [En ligne] <http://www.gabriellebernatchez.com/>. Consulté le 17 août 2017.

Figure 2.17 - Patrick Fortin Boudreau, Sans titre, 2015. Source : Facebook, [En ligne] <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153498152142899&set=pb.619547898.-2207520000.1503620516.&type=3&size=1280%2C641>. Consulté le 17 août 2017.

Figure 2.18 - Wartin Pantois, *Hommage à Jean-Pierre Raynaud*, Place de Paris, Québec, juillet 2015, Peinture aérosol, dimensions inconnues. Photographie : Julia Roberge Van Der Donckt.

Figure 2.19 - Wartin Pantois, *Hommage à Jean-Pierre Raynaud*, rue Notre-Dame, Québec, juillet 2015, Peinture aérosol, dimensions inconnues. Photographie : Julia Roberge Van Der Donckt.

Figure 2.20 - Wartin Pantois, *Hommage à Jean-Pierre Raynaud*, Jardin Saint-Roch, Québec, juillet 2015, Peinture aérosol, dimensions inconnues. Photographie : Wartin Pantois.

Figure 2.21 - Wartin Pantois, *Hommage à Jean-Pierre Raynaud*, Îlot Fleurie, Québec, juillet 2015, Peinture aérosol, 5 m x ?. Source : Graffaquebec, Redécoration urbaine - Section Québec, [En ligne] http://68.media.tumblr.com/c97dod552foccb57d698e675888c8a14/tumblr_nrcliyAXCN1ua39sro1_1280.jpg. Consulté le 17 août 2017.

Figure 2.22 - Philip Després, *Faire remonter la poussière sur la destruction de l'œuvre en poussière*, 7 juillet 2015, Performance. Source : Capture d'écran d'une vidéo publiée sur YouTube par David B. Ricard, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=ciScy02VlJl>. Consulté le 17 août 2017.

Figure 2.23 - Steven Girard, *Art et destruction/Destruction de l'art, Inter no. 75 - hiver 2000*, 15 juillet 2015, Québec, Performance. Photographie : Patrick Altman.

Figure 2.24 - Jean Pierre Raynaud, *Container Zéro (Québec, 1987 : "Inauguration politique"/2015 : "Destruction politique")*, 1988, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris (vue d'exposition : septembre 2015), Carrelage, acier, électricité, 330 x 330 x 330 cm. Source : Jean Pierre Raynaud, [En ligne] http://www.jeanpierreraynaud.com/siteraynaud/oeuvres/Jean_Pierre_Raynaud.html#85. Consulté le 18 août 2017.

Figure 2.25 - Portrait et texte de Raynaud apposés près de l'œuvre *Container Zéro*, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, septembre 2015. Photographie : *Le Journal de Québec*, Stéphanie Martin.

Figure 2.26 - Steve Giasson, *Performance invisible No. 74 (Détruire une œuvre d'art (ou Abuser discrètement d'un pouvoir))*, Ai Weiwei. *Sunflower Seeds*, 2010, *D'après Ai Weiwei, Dropping a Han Dynasty Urn*, 1995, Place de Paris, 4 janvier 2016, Performance, Photographie : Martin Vinette.

Figure 2.27 - Acapulco, *Monuments*, Kitchener, Ontario, 2016, Matériaux mixtes, dimensions variables. Photographie : Robert McNair.

Figure 2.28 - Acapulco, *Monuments* (détail), Kitchener, Ontario, 2016, Matériaux mixtes, dimensions variables. Photographie : Acapulco.

Figure 2.29 - Acapulco, *Fait divers*, Place Jacques-Cartier, Québec, 2014. Photographie : Vincent Roy.

Figure 2.30 - Acapulco, « *Une ville riche d'histoire qui ose en mariant l'art contemporain à un patrimoine imposant.* » tiré du document *« Vision de l'art public de la Ville de Québec 2013-2020 »*, 2016, Édition 1 de 5, Matériaux mixtes, 40 x 40 x 23 cm. Photographie : Acapulco.

Figure 2.31 - Image de *Les Deux Plateaux* de Daniel Buren reproduite dans le document *Vision du développement de l'art public de la ville de Québec 2013-2020* (capture d'écran). Source : Ville de Québec, *Vision du développement de l'art public de la ville de Québec 2013-2020*, p. 9, [En ligne] https://www.ville.quebec.qc.ca/culture_patrimoine/docs/vision/VIQ1301_BrochureComplete.pdf. Consulté le 18 août 2017.

Figure 2.32 - Annie Descôteaux, *Grille*, 2015, Collage et impression numérique sur papier PhotoRag, 120 x 93 cm. Photographie : Guy L'heureux.

Figure 2.33 - Annie Descôteaux, *Science molle*, 2016 (vue d'exposition : Action Art Actuel, Saint-Jean-sur-Richelieu, 2017), Bois, peinture, tulle, carton, bâche, plastique, corde, marbre, dimensions variables. Photographie : Michel Dubreuil.

Figure 2.34 - Annie Descôteaux, *Grand ensemble*, 2017 (vue d'exposition : Galerie Antoine Ertaskiran, Montréal, 2017), Bois, peinture, éponges et orchidées, dimensions variables. Photographie : Richard-Max Tremblay.

Figure 2.35 - Philip Després, *Sans titre*, Place de Paris, Québec, 17 juin 2016, Performance. Photographie : Julia Roberge Van Der Donckt.

Figure 3.1 - Shepard Fairey, *OBAMA HOPE*, 2008. Sérigraphie, dimensions variables. Source : Wikipedia, [En ligne] https://en.wikipedia.org/wiki/File:Barack_Obama_Hope_poster.jpg. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.2 - 5Pointz, New York, novembre 2013. Photographie : Untapped Cites, Laura Itzkowitz.

Figure 3.3 - Banksy, œuvre sans titre réalisée à l'occasion de *Better Out Than In*, Brooklyn, octobre 2013 (avant vandalisme), Peinture aérosol, dimensions inconnues. Source : CHUNG, Jen (2013). « Photos : Banksy's Broken Heart Balloon Floats in Red Hook », *Gothamist*, 7 octobre, [En ligne] http://gothamist.com/2013/10/07/photos_banksys_broken_heart_balloon.php#photo-3. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.4 - Banksy, œuvre sans titre réalisée à l'occasion de *Better Out Than In*, Brooklyn, octobre 2013 (après vandalisme), Peinture aérosol, dimensions inconnues. Source : VARTANIAN, Hrag (2013). « Banksy Watch : New York in LES, Red Hook Work Protected »,

Hyperallergic, 9 octobre, [En ligne] <https://hyperallergic.com/87431/banksy-watch-new-work-in-les-red-hook-work-protected/>. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.5 - Blu, *Muto*, 2008, Film muet, 7 : 26, (capture d'écran de YouTube). Source : [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=uuGaqLT-gO4> <https://vimeo.com/993998>. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.6 - Blu, Sans titre, Geffen Contemporary, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, décembre 2010, Peinture murale, dimensions inconnues. Source : Blublu [En ligne] <http://www.blublu.org/sito/walls/2010/007.html>. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.7 - Le monument Go For Broke et la murale de Blu en cours de blanchiment, Los Angeles, 9 décembre 2010. Photographie : Gary Leonard.

Figure 3.8 - Blu, Sans titre, Deitch Studios, Long Island City, New York, 2009, Peinture murale, dimensions inconnues. Photographie : Luna Park, The Street Spot.

Figure 3.9 - Blu, Sans titre, Varsovie, 2010, Peinture murale, dimensions inconnues. Photographie : Mateusz Ściechowski.

Figure 3.10 - Barbara Kruger, proposition de murale pour la Geffen Contemporary, mai 1989. Source : DOSS, Erika (1995). « Public Art in Little Tokyo », dans *Spirit Poles and Flying Pigs : Public Art and Cultural Democracy in American Communities*, Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press, p. 2.

Figure 3.11 - Dread Scott, *What Is the Proper Way to Display a U.S. Flag?*, 1988, Épreuve à la gelatine argentique, drapeau américain, cahier, crayon, tablette, public, 80 x 28 x 60 pouces. Source : Dread Scott [En ligne] <http://www.dreadscott.net/works/what-is-the-proper-way-to-display-a-us-flag/>. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.12 - Dread Scott, *What Is the Proper Way to Display a U.S. Flag ?* (détail), 1988, Épreuve à la gélatine argentique. Source : Dread Scott [En ligne] <http://www.dreadscott.net/works/what-is-the-proper-way-to-display-a-us-flag/>. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.13 - Barbara Kruger, *Untitled (Questions)*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1990. Source : East of Borneo, Barbara Kruger mural on MOCA's Temporary Contemporary (1990–92), [En ligne] <https://eastofborneo.org/archives/barbara-kruger-mural-on-moca-s-temporary-contemporary-1990-92/>. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.14 - Jenna Hunt et Mike DeSeve, *One Thousand Coffins*, New York, août 2004, Performance. Photographie : Mario Tama.

Figure 3.15 - Capture d'écran du vidéo montrant l'opération de blanchiment de la murale de Blu mis en ligne le 10 décembre 2010 sur YouTube. Source : YouTube, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=41RNrqui7Is>. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.16 - Photographie publiée sur le site *L.A. Downtown News* le 9 décembre. Source : VAILLANCOURT, Ryan (2010). « MOCA Commissions Mural, Then Whitewashes It », *Los Angeles Downtown News*, 9 décembre (mise à jour le 14 décembre), [En ligne]

http://www.ladowntownnews.com/news/moca-commissions-mural-then-whitewashes-it/article_5294889b-0546-5fc7-a754-601d8fdb6a98.html. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.17 - Photographie diffusée sur le site du *Los Angeles Times* le 14 décembre 2010. Source : KNIGHT, Christopher (2010b). « MOCA's Mural Mess », *The Los Angeles Times*, 14 décembre, [En ligne] <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2010/12/moca-whitewashes-blu-mural.html>. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.18 - Un collaborateur de David Alfaro Siqueiros devant *América Tropical : Oprimida y Destrozada por los Imperialismos*, 1932, Los Angeles, Peinture murale, 24.99 x 5.48 m. Photographie : The Getty Research Institute, Los Angeles.

Figure 3.19 - L.A. Anonymous (L.A. Raw), *Supreme {ARTS} Leader*, Arts District, Los Angeles, 16 décembre 2010, *Wheatpaste*, dimensions inconnues. Photographie : iGreen.

Figure 3.20 - L.A. Anonymous (L.A. Raw), *Supreme {ARTS} Leader*, Arts District, Los Angeles, 16 décembre 2010, *Wheatpaste*, dimensions inconnues. Photographie : iGreen.

Figure 3.21 - Shepard Fairey, *Peace Goddess*, 2009 (après l'épisode de vandalisme du 16 décembre 2010), Los Angeles, *Wheatpaste* et peinture, dimensions inconnues. Source : Scott Ezzell.

Figure 3.22 - Image diffusée sur Flickr par « urban painting » le 16 décembre 2010. Source : Flickr [En ligne] <https://www.flickr.com/photos/urbanpainting/5265226140/in/dateposted/>. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.23 - Anonyme, *wheatpaste* collé sur le restaurant Zip Fusion Sushi, Los Angeles, dimensions et date inconnus (détail de la fig. 19). Photographie : L.A. Raw.

Figure 3.24 - Capture d'écran de la vidéo publiée sur Vimeo le 4 janvier 2011. Source : Vimeo, [En ligne] <https://vimeo.com/18419889>. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.25 - Photographie déposée au Fowler Museum de Los Angeles par L.A. Raw le 13 janvier 2011. Photographie : L.A. Raw.

Figure 3.26 - Condoms déposés au Fowler Museum de Los Angeles par L.A. Raw le 13 janvier 2011. Photographie : L.A. Raw.

Figure 3.27 - L.A. Raw, *Funeral Procession of Free Artistic Expression*, Los Angeles, 18 janvier 2011. Photographie : L.A. Raw.

Figure 3.28 - L.A. Raw, *Art Is Power : Artists United Against Censorship*, février 2011, Los Angeles, *Wheatpaste*, dimensions inconnues. Photographie : L.A. Raw.

Figure 3.29 - Le Mobile Mural Lab présentant une reproduction peinte de la murale de Blu, Los Angeles, février 2011. Photographie : Mobile Mural Lab.

Figure 3.30 - Le Mobile Mural Lab présentant une reproduction peinte de la murale de Blu, Los Angeles, février 2011. Photographie : Mobile Mural Lab.

Figure 3.31 - L.A. Raw, *Art in the Streets*, Arts District, Los Angeles, 6 avril 2011, *Wheatpaste*, dimensions inconnues. Photographie : L.A. Raw.

Figure 3.32 - Anonyme, affiche du cirque Barnum and Bailey, vers 1917. Source : Posters 57, [En ligne] http://www.posters57.com/index.php?main_page=product_info&products_id=115. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.33 - DabsMyla et How & Nosm, *Cream of the Crop*, Arts District, Los Angeles, avril 2011, Peinture murale, dimensions inconnues. Source : Sour Harvest, 'Cream of the Crop' finished wall from HOW and NOSM and DABS MYLA in downtown LA for the LA Freewalls Project, [En ligne] <http://www.sourharvest.com/cream-of-the-crop-finished-wall-from-how-and-nosm-and-dabs-myla/>. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.34 - DabsMyla et How & Nosm, *Cream of the Crop* (détail), Arts District, Los Angeles, avril 2011, Peinture murale, dimensions inconnues. Source : Sour Harvest, 'Cream of the Crop' finished wall from HOW and NOSM and DABS MYLA in downtown LA for the LA Freewalls Project, [En ligne] <http://www.sourharvest.com/cream-of-the-crop-finished-wall-from-how-and-nosm-and-dabs-myla/>. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.35 - Lee Quiñones, Futura, Cern, Push, Risky et OG Abel, *Birds of a Feather*, Geffen Contemporary, MOCA, Los Angeles, avril 2011, Peinture murale, dimensions inconnues. Source : ILNOJ, Around the Geffen Contemporary at MOCA LA, [En ligne] <http://ilnoj.blogspot.ca/2011/05/around-geffen-contemporary-at-moca-la.html#more>. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.36 - Tag apposé sur le mur sud de la Geffen Contemporary par Katsu, 10 avril 2011, Peinture aérosol, dimensions inconnues. Photographie : Martha Cooper.

Figure 3.37 - Collectif, *Butoh for Blu*, site extérieur de la Geffen Contemporary, 16 avril 2011, Performance. Photographie : Estée Ochoa.

Figure 3.38 - Collectif, *Butoh for Blu*, site extérieur de la Geffen Contemporary, 16 avril 2011, Performance. Photographie : L.A. Raw.

Figure 3.39 - Noircissement des murales de Blu à Berlin, 11 décembre 2014. Source : PARANYUSHKIN, Dmitry (2014). « The Pessimism, Despair and Hypocrisy of Berlin's Street Art », Polysingularity, 11 décembre, [En ligne] <http://polysingularity.com/blu-street-art-berlin/>. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.40 - Noircissement des murales de Blu à Berlin, 11 décembre 2014. Source : PARANYUSHKIN, Dmitry (2014). « The Pessimism, Despair and Hypocrisy of Berlin's Street Art », Polysingularity, 11 décembre, [En ligne] <http://polysingularity.com/blu-street-art-berlin/>. Consulté le 18 août 2017.

Figure 3.41 - Îlot de Cuvrystraße, Berlin, juin 2015. Photographie : Marc Honniger.

Figure 3.42 - Murale de Blu en cours de destruction, Bologne, Italie, mars 2016. Photographie : Corbis.

Figure 4.1 - David Wojnarowicz, *Arthur Rimbaud in New York (Times Square)*, 1978-1979, Gélatine argentique, 20.3 x 25.4 cm. Source : David Wojnarowicz et al. (2015). *Brush Fires in the Social Landscape*, New York : Aperture, p. 111.

Figure 4.2 - David Wojnarowicz, *Untitled (Buffalos)*, 1988-1989, Tirage au platine, 36.6 x 34.9 cm. Source : The Estate of David Wojnarowicz, [En ligne] <http://www.ppowgallery.com/artist/the-estate-of-davidwojnarowicz/work/fullscreen#&panel1-1>. Consulté le 18 août 2017.

Figure 4.3 - David Wojnarowicz, *Untitled (Genet, after Brassai)*, 1979/1990, Lithographie, 88.9 x 120.6 cm. Source : The David Wojnarowicz Knowledge Base, [En ligne] [http://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/File:1978_79_Untitled_\(Genet\)_8.5x11.jpg](http://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/File:1978_79_Untitled_(Genet)_8.5x11.jpg). Consulté le 18 août 2017.

Figure 4.4 - Feuillet distribué par l'American Family Association en avril 1990 (recto). Source : David Wojnarowicz et al. (2015). *Brush Fires in the Social Landscape*, New York : Aperture, p. 175.

Figure 4.5 - Feuillet distribué par l'American Family Association en avril 1990 (verso). Source : David Wojnarowicz et al. (2015). *Brush Fires in the Social Landscape*, New York : Aperture, p. 176.

Figure 4.6 - David Wojnarowicz, *Untitled (Sex Series (for Marion Scemama))*, 1988-1989, Gélatine argentique, 37.8 x 43.7 cm. Source : MoMA, [En ligne] <https://www.moma.org/collection/works/51369?locale=en>. Consulté le 18 août 2017.

Figure 4.7 - David Wojnarowicz, *Why the Church Can't/Won't Be Separated From the State*, 1991, Photographies noir et blanc, acrylique, peinture aérosol, photocopie, lithographie, fil et collage sur Masonite, 243.8 x 365.7 cm. Source : RYAN, Hugh (2014). « The Final Secret of David Wojnarowicz », *Vice*, 27 décembre, [En ligne] <http://www.vice.com/read/the-final-secret-of-david-wojnarowicz-0000469-v21n10>. Consulté le 18 août 2017.

Figure 4.8 - David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly Excerpt* (photogramme), 1986-1987, Film noir et blanc et couleur, 7 : 00. Source : University of Oregon, [En ligne] <https://blogs.uoregon.edu/aaablog/2011/02/07/art-censorship-a-response-to-the-wojnarowicz-controversy/>. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.9 - David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly Excerpt* (photogramme), 1986-1987, Film noir et blanc et couleur, 7 : 00. Source : The Broad, [En ligne] <https://www.thebroad.org/programs/world-aids-day-david-wojnarowicz-films-curator-talks>. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.10 - David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly Excerpt* (photogramme), 1986-1987, Film noir et blanc et couleur, 7 : 00. Source : The Broad, [En ligne] <https://www.thebroad.org/programs/world-aids-day-david-wojnarowicz-films-curator-talks>. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.11 - David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly Excerpt* (photogramme), 1986-1987, Film noir et blanc et couleur, 7 : 00. Source : Hammer Museum, [En ligne] <https://hammer.ucla.edu/blog/2010/12/a-fire-in-my-belly-screens-at-the-hammer/>. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.12 - David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly Excerpt* (photogramme), 1986-1987, Film noir et blanc et couleur, 7 : 00. Source : *Flare Arts Journal*, [En ligne] <http://www.flarearts.org/?p=405>. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.13 - David Wojnarowicz, *Untitled (Sometimes I come to hate people)*, 1992, Gélatine argentique et texte sérigraphié, 97.4 x 66 cm. Source : Galerie P·P·O·W, [En ligne] http://www.ppowgallery.com/art-fair/2749/work/fullscreen_fair#&panel1-8. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.14 - David Wojnarowicz, *Untitled (Spirituality) (Ant Series)*, 1988-1989, Gélatine argentique, 102 x 119.3 cm. Source : Galerie P·P·O·W, [En ligne] <http://www.ppowgallery.com/artist/the-estate-of-david-wojnarowicz/work/fullscreen#&panel1-2>. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.15 - Silence = Death Project, *Silence = Death*, 1986, lithographie (affiche), 60.9 x 73.6 cm. Source : The Nomos of Images, [En ligne] <https://nomoi.hypotheses.org/198>. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.16 - Andreas Sterzing, *David Wojnarowicz (Silence = Death)*, 1989, type de tirage inconnu, 32.3 x 25.1 cm. Source : LAING, Olivia (2016). « A Stitch in Times », *Frieze*, 13 février, [En ligne] <https://frieze.com/article/stitch-time-o>. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.17 - Couverture du boîtier de *Silence = Death*, 1990. Source : Rotten Tomatoes, [En ligne] https://www.rottentomatoes.com/m/silence_death/. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.18 - Couverture du numéro 51 du magazine *High Performance*, septembre 1990. Source : Art in the Public Interest, [En ligne] <https://apionline.org/high-performance-51-vol-xiii-no-3-1990/>. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.19 - Vue de l'entrée de l'exposition *Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture*, National Portrait Gallery, Washington, D.C., 2010. Photographie : Mark Gulezian.

Figure 4.20 - David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly Excerpt* (photogramme), 1986-1987. Source : capture d'écran de YouTube, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=ofC3sUDtR7U>. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.21 - Article de Starr publié sur le site *CNSNews* le 29 novembre 2010 (capture d'écran). Source : STARR, Penny (2010a). « Smithsonian Christmas-Season Exhibit Features Ant-Covered Jesus, Naked Brothers Kissing, Genitalia, and Ellen DeGeneres Grabbing Her Breasts », *CNSNews*, 29 novembre, [En ligne] <http://www.cnsnews.com/news/article/smithsonian-christmas-season-exhibit-features-ant-covered-jesus-naked-brothers-kissing>. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.22 - Segment animé par Glenn Beck sur la chaîne Fox News le 30 novembre 2010 (capture d'écran). Source : Comedy Central, [En ligne] <http://www.cc.com/video-clips/ykdguf/the-daily-show-with-jon-stewart-moment-of-zen---jesus-with-ants-on-him>. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.23 - Photographie de *A Fire in My Belly* prise par Starr dans *Hide/Seek*. Source : STARR, Penny (2010a). « Smithsonian Christmas-Season Exhibit Features Ant-Covered Jesus,

Naked Brothers Kissing, Genitalia, and Ellen DeGeneres Grabbing Her Breasts », *CNSNews*, 29 novembre, [En ligne] <http://www.cnsnews.com/news/article/smithsonian-christmas-season-exhibit-features-ant-covered-jesus-naked-brothers-kissing>. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.24 - Texte mural placé près de la sortie de l'exposition *Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture*. Photographie : Julia Roberge Van Der Donckt.

Figure 4.25 - Page Facebook « Support Hide/Seek » (capture d'écran prise en novembre 2011). Source : Facebook, [En ligne] <https://www.facebook.com/support.hide.seek/>. Consulté le 20 août 2017.

Figure 4.26 - Vue du dispositif de présentation de *A Fire in My Belly* dans *Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture*. Source : STARR, Penny (2010a). « Smithsonian Christmas-Season Exhibit Features Ant-Covered Jesus, Naked Brothers Kissing, Genitalia, and Ellen DeGeneres Grabbing Her Breasts », *CNSNews*, 29 novembre, [En ligne] <http://www.cnsnews.com/news/article/smithsonian-christmas-season-exhibit-features-ant-covered-jesus-naked-brothers-kissing>. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.27 - Vitrine du centre Transformer, Washington, D.C., décembre 2010. Source : Learning English, 'Hide/Seek Exhibit at National Portrait Gallery Hits Censorship Debate, [En ligne] <https://learningenglish.voanews.com/a/hideseek-exhibit-at-national-portrait-gallery-raises-debate-on-censorship---111881534/115691.html>. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.28 - Capture d'écran des statistiques de la version de *A Fire in My Belly* placée sur YouTube par Semiotext(e) en 2007 (capture d'écran prise en juin 2017). Source : YouTube [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=ofC3sUDtR7U>. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.29 - Vigile silencieuse organisée par le centre Transformer culminant devant la National Portrait Gallery, Washington, D.C., 2 décembre 2010. Photographie : Bill O'Leary, *The Washington Post*.

Figure 4.30 - Photocopie collée à Washington, D.C., date inconnue. Photographie : Daniel Lobo.

Figure 4.31 - Deux photocopies apposées au centre-ville de Washington D.C le 1^{er} décembre 2010 (l'image de gauche est une reproduction de *Read My Lips*, poster réalisé par Gran Fury en 1988). Photographie : Cat Dawson.

Figure 4.32 - Invitation à une rencontre de mobilisation mise en ligne par Art+Positive, décembre 2010. Source : Art+Positive.

Figure 4.33 - Vidéo documentant l'action de Blasenstein et Iacovone dans *Hide/Seek* publiée sur YouTube le 5 décembre 2010 (capture d'écran prise en juin 2017). Source : YouTube [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=dHBk1Y-KN1c>. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.34 - Capture d'écran de la page d'accueil du faux site web créé par Benjamin Thomas Sisto, janvier 2011. Source : Benjamin Thomas Sisto.

Figure 4.35 - Intérieur du Museum of Censored Art, Washington, D.C., janvier 2011. Photographie : Ben Droz.

Figure 4.36 - Dispositif de présentation de *A Fire in My Belly* dans le Museum of Censored Art, février 2011. Photographie : Julia Roberge Van Der Donckt.

Figure 4.37 - Lobby du New Museum, New York, décembre 2010. Source : New Museum, [En ligne] http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/7462. Consulté le 19 août 2017.

Figure 4.38 - Vue de l'exposition *Contemporary Art from the Collection*, Museum of Modern Art, New York, janvier 2011. Source : CATTON, Pia (2011a). « Recovering a Legacy Lost in the 'Fire' », *The Wall Street Journal*, 31 janvier, [En ligne] <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703833204576114161942480794>. Consulté le 20 août 2017.

Figure 4.39 - David Wojnarowicz, *Untitled (Bread Sculpture)*, 1988-1989, pain, fil, aiguille, papier journal, 33 x 7.6 x 15.2 cm. Source : Galerie P·P·O·W, [En ligne] <http://www.ppowgallery.com/artist/the-estate-of-david-wojnarowicz/work/fullscreen#&panel1-8>. Consulté le 20 août 2017.

Figure 4.40 - David Wojnarowicz, *Magic Box*, s.d, (vue d'exposition : *Afterlife : a constellation*, galerie Buchholz, New York, 2015), Boîte de bois et 58 objets variés, Source : The David Wojnarowicz Knowledge Base, [En ligne] http://www.cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/File:Magic_Box_Buchholz_Gallery.jpg. Consulté le 20 août 2017.

Figure 4.41 - David Wojnarowicz, *Untitled (One day this kid...)*, 1990-1991, collage xérographique, 76.2 x 104.1 cm. Source : Galerie P·P·O·W, [En ligne] <http://www.ppowgallery.com/artist/the-estate-of-david-wojnarowicz/work/fullscreen#&panel1-10>. Consulté le 20 août 2017.

Figure 4.42 - Dispositif de mise en vue des versions de *A Fire in My Belly* accompagné d'un facsimilé du script de travail de Wojnarowicz dans *Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture*, Tacoma Art Museum, Tacoma, 2012. Photographie : Tacoma Art Museum.

Figure 4.43 - « Aire d'étude » mettant en valeur des extraits de *Silence = Death* dans *Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture*, Tacoma Art Museum, Tacoma, 2012. Photographie : Tacoma Art Museum.

Figure 4.44 - Emily Roysdon, *Untitled (David Wojnarowicz Project)*, 2001, photographie noir et blanc, 27.9 x 35.5 cm. Source : [En ligne] <http://emilyroysdon.com/index.php?/projects/untitled-david-wojnarowicz-project/>. Consulté le 20 août 2017.

Figure 4.45 - LJ Roberts, *Censorship Protest Mask (David Wojnarowicz)*, 2011, Broderie sur coton, dimensions inconnue. Source : LJ Roberts [En ligne] <http://ljroberts.net/index.php?/work/censorship-protest-mask-david-wojnarowicz/>. Consulté le 20 août 2017.

Figure 4.46 - Lisa Marie Thalhammer, *Wojnarowicz Mask*, 2011, Peinture à l'huile sur Foamcore, dimensions inconnues. Avec l'autorisation de l'auteure.

Figure 4.47 - Ted Kerr, *Speak*, 2011, Photographie couleur. Source : KERR, Ted (2014). « Time is Not A Line : Conversations, Essays, and Images About HIV/AIDS Now », *We Who Feel Differently*, n° 3, [En ligne] <http://wewhofeeldifferently.info/journal.php>. Consulté le 20 août 2017.

Figure 4.48 - Petr Pavlensky, *Stitch*, Saint-Pétersbourg, 23 juillet 2012, Performance. Source : itvnet, [En ligne] http://www.itvnet.ru/content/show/peterburjec-zashil-sebe-rot-chtobi-podderjat-pussy-riot_13087.html. Consulté le 20 août 2017.

Liste des sigles et des acronymes

ACT UP	AIDS Coalition to Unleash Power
AFA	American Family Association
ANT	<i>Actor-Network Theory</i>
FIAC	Foire internationale d'art contemporain
LACMA	Los Angeles County Museum of Art
LGBTQ	Lesbiennes, gais, bisexuels, trans et <i>queer</i>
MRC	Media Research Center
MOCA	Museum of Contemporary Art, Los Angeles
MoMA	Museum of Modern Art (New York)
NEA	National Endowment for the Arts
NPG	National Portrait Gallery

À la mémoire de Jeannine, C. et R.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma reconnaissance envers ma directrice de recherche Suzanne Paquet pour sa générosité et sa confiance. Je la remercie d'avoir cru en moi et de m'avoir guidée tout au long de mon parcours universitaire. Cette thèse n'aurait pu voir le jour sans ses conseils avisés.

Ma gratitude va également au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, où j'ai eu la chance de travailler à titre d'auxiliaire de recherche et de chargée de cours lors de mes études au doctorat.

Une pensée va à chacune des personnes qui m'ont généreusement accordé de leur temps et qui ont contribué à l'avancement de mes recherches : Emmanuel Galland, Steve Giasson, Philip Després, Wartin Pantois, Guy Sioui Durand, Steven Girard, Louis Jobin, Annie Descôteaux, Vincent Hinse, Gabrielle Bernatchez, Marie-Christine Tardif, John Carr, David Russell, Michael Iacovone, Jennifer Sichel, Benjamin Thomas Sisto, Lisa Marie Thalhammer et Hunter Reynolds.

Je souhaite aussi remercier ma famille, en particulier ma mère Francine Roberge, ma tante Catherine Van Der Donckt et mon grand-père Pierre Van Der Donckt, de même que mes collègues et amies Michelle Bélanger et Christelle Proulx qui m'ont épaulée à différentes étapes de la réalisation de cette thèse.

Je remercie chaleureusement Elsa Guyot, qui, à Montréal comme outre-Atlantique, a été une alliée précieuse.

Merci enfin à Thierry Allard pour son soutien et sa patience.

o. INTRODUCTION

We live in controversies and yet we do not know how to spatialize them.

Bruno Latour, 2009

Janvier 2011, centre-ville de Washington, D.C., des dizaines de personnes se pressent à l'intérieur d'un conteneur industriel placé sur F Street. Il s'agit là d'une apparition pour le moins singulière dans le tissu urbain de la capitale étasunienne, formé de vastes avenues commerçantes et d'édifices d'inspiration néoclassique. Des passants, curieux, sont rassemblés autour de l'étrange objet. « Museum of Censored Art : showing the art the Smithsonian won't », peut-on lire sur une bannière placée bien en évidence (fig. 0.1).



Figure 0.1 Le Museum of Censored Art, Washington, D.C., janvier 2011.

C'est une fois à l'intérieur que les visiteurs découvrent la raison de cette installation. Posé humblement sur un classeur de bureau, un moniteur diffuse en boucle un extrait d'un film inachevé réalisé par l'artiste multidisciplinaire et militant *queer* américain David Wojnarowicz¹ (1954-1992) intitulé *A Fire in My Belly* (1986-1987). En guise de cartels informatifs, des affiches fixées aux murs du conteneur précisent les motifs de l'exposition. Le mandat de ce musée improvisé par deux activistes est plutôt inusité, voire même « délicieusement offensant »², pour reprendre le commentaire d'un visiteur apposé dans le livre d'or. L'intervention a en effet pour but de rendre accessible au plus grand nombre une œuvre censurée deux mois plus tôt, faisant originellement partie de l'exposition *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture*, présentée à la National Portrait Gallery (NPG). Le musée fédéral, affilié au groupe Smithsonian, n'est situé qu'à quelques mètres à peine. Le film en question comprend une séquence de quelques secondes où des fourmis s'agitent sur un crucifix de plastique posé à même le sol, passage qui a soulevé l'ire de certains fondamentalistes religieux en novembre 2010. Visité par plus de six mille personnes, le Museum of Censored Art reste en place pendant un mois, court-circuitant de cette manière les tentatives de la NPG de faire disparaître l'œuvre de l'espace public.

Entre le moment de sa proscription de l'établissement muséal le 30 novembre 2010 et celui de sa présentation quelques semaines plus tard dans un conteneur, *A Fire in My Belly* demeure néanmoins constamment visible. Elle est ranimée, pour ainsi dire, grâce aux images fixes et animées qui en sont tirées, reproductions dont la propagation est rapide et soutenue. Ces réapparitions, qui s'accompagnent d'un phénomène de fabrication de versions inédites et d'œuvres dérivées, montrent que les œuvres d'art mènent bien souvent une vie qui leur est propre, comme l'explique le sociologue Antoine Hennion (2013 : 9) :

[elles] ne sont pas « que » ce qu'en ont fait le créateur ou le producteur, non plus que le public ou les médias, [...] ces œuvres *font* et *font faire* quelque chose. Qu'il s'agisse du tube d'un chanteur populaire, d'une installation contemporaine, d'un air d'opéra ou d'un tableau, une fois créé il échappe à son créateur, il résiste, il a ou non des effets, renouvelés selon les circonstances, il vit sa vie.³

Le parcours de *A Fire in My Belly* est complexe et ponctué de retournements inattendus, au fil desquels l'œuvre elle-même se voit réappropriée à diverses fins : c'est dans le web que des

¹ Prononcé « Voy-na-ro-vitch ».

² Nous traduisons (« delightfully offensive »). Commentaire relevé lors de notre visite du Museum of Censored Art le 12 février 2011.

³ Nous soulignons.

photogrammes du film circulent en premier, plus précisément sur le site d'allégeance conservatrice *CNSNews*. Cette apparition hors du musée suscite alors la colère de quelques politiciens républicains qui réclament le retrait immédiat de l'œuvre de la National Portrait Gallery, sans quoi des sanctions budgétaires seraient appliquées. Aussitôt le film soustrait de l'exposition, des photogrammes prolifèrent de plus belle au sein des médias sociaux où ont lieu des échanges animés entre défenseurs et détracteurs de Wojnarowicz, mais où s'organise parallèlement aussi un mouvement de contestation. La polémique ne naît donc pas à l'intérieur de l'établissement en soi, mais plutôt dans le cyberspace, les internautes s'étant rapidement saisis de reproductions de l'œuvre. Journaux et chaînes de télévision s'emparent ensuite de l'affaire, diffusant massivement ces images désormais internationalement célèbres. En l'espace de quelques mois, l'œuvre acquiert une renommée indiscutable : elle est vue par des centaines de milliers de personnes, et ce, dans une grande variété de contextes, allant d'un fil de nouvelles Facebook au journal télévisé de la chaîne Fox News à un « musée » aux allures rudimentaires installé en plein cœur de Washington.

0.1 De la controverse artistique comme objet d'étude

Les controverses sont souvent reléguées aux marges de l'histoire de l'art. Elles seraient de savoureuses anecdotes, tout au plus. Censure, scandale, polémique, destruction d'œuvres; il est vrai que ce sont là des ingrédients de choix du sensationnalisme journalistique. Après tout, quiconque porterait trop attention à ces affaires retentissantes se prêterait au jeu des médias. Ce n'est sans doute pas un hasard si les polémiques touchant les œuvres d'art sont principalement étudiées par des sociologues ou des historiens. Si les controverses, ou plus exactement leur médiatisation, ont bien un effet *réducteur*, ayant pour conséquence notamment de simplifier à outrance la signification des œuvres et de déformer les propos des protagonistes (Doyle 2013a : xiv-xv), elles ont aussi un effet *révélateur*, mettant en lumière les tensions qui divisent le milieu de l'art, les autorités et ce que l'on nomme vaguement le « grand public », qu'elles soient d'ordre esthétique, politique ou religieux. Les controverses ont enfin un effet *transformateur* : elles *font* quelque chose aux œuvres, mais aussi aux acteurs qu'y s'y associent. Ceci en fait des situations très riches à analyser, comme le souligne Enrico Castelnuovo (1976 : 75) :

Commanditaires, publics, institutions, artistes, œuvres. Entre ces divers éléments les liens sont très forts, mais des distorsions évidentes apparaissent aussi à maintes reprises. Le commanditaire refuse l'œuvre,

l'artiste récuse les suggestions ou les volontés du commanditaire, le public repousse l'artiste, détruit les œuvres, l'artiste conteste les institutions, celles-ci s'opposent entre elles et se paralysent à leur tour. Chaque moment de dysfonctionnement représente le moment de vérité par excellence, vérifié par la négative et met en crise les modèles de développement. Chaque distorsion révèle un ordre géologique en plein bouleversement, un processus en cours. Elle exige une remise à jour des cartes.

Ce sont précisément ces distorsions, ces moments de rupture, que nous souhaitons mettre au jour, notre attention étant tournée vers ce qui *naît* des controverses, c'est-à-dire de nouveaux acteurs, de nouveaux objets et de nouveaux modes opératoires. Ces conflits constituent en ce sens un moment privilégié pour étudier les réseaux de relations qui permettent aux œuvres d'exister, d'être mises en circulation, ces connexions, normalement « muettes et invisibles » (Latour 2006 : 47) étant rendues perceptibles par l'effet de la polémique. Parce qu'elles suscitent des mouvements de mobilisation, à l'exemple du Museum of Censored Art, les controverses entraînent aussi la formation de collectifs : « S[i un groupement donné] devient visible, c'est parce qu'on est en train de le constituer ou de le démanteler : les données nouvelles et intéressantes vont alors proliférer » (Latour 2006 : 47).

De profondes transformations modifient actuellement l'espace occupé par la controverse artistique. Depuis l'avènement d'Internet et plus particulièrement de son tournant participatif, caractérisé notamment par l'interactivité et le contenu généré par les usagers (Cardon et Granjon 2010 : 111), les territoires de la polémique se redessinent, de nouvelles spatiotemporalités prennent forme. Avec l'instauration du « web 2.0 » au milieu des années 2000, on relève des fluctuations majeures dans les pratiques de communication, Internet reposant sur une logique de décentralisation des pouvoirs; en s'appropriant les canaux de diffusion, ses usagers sont désormais à même de produire et de transmettre leurs propres contenus.

Pour les débats sociaux qui enflamment à tout moment la blogosphère citoyenne, les conséquences sont considérables : les aires d'échange se déplacent au fil des migrations des internautes, les « espaces de dissension publique » (Phillips 1996) naissent et se résorbent, créant des polémiques à géométrie variable. Les conflits se développent également selon une temporalité nouvelle; ils se conçoivent désormais en temps réel, sans le décalage, si léger soit-il, propre aux médias traditionnels. C'est ainsi que les controverses autour de la censure ou de la destruction d'œuvres d'art cessent d'être l'apanage de politiciens en mal d'attention médiatique,

de professionnels du milieu culturel et d'activistes. De nouveaux acteurs entrent en scène, parfois, certes, sous le couvert de l'anonymat que peut procurer Internet. L'intervention de *slacktivists*⁴ et autres flâneurs du web peut toutefois s'avérer décisive, infléchissant le cours des choses. En relayant différents types de matériel numérique à travers le réseau, ces individus contribuent à l'escalade de la controverse et peuvent même participer à son éclosion.

La dissémination massive d'images, qui « ne sont pas des véhicules qui transportent passivement des idées » (Moxey 2008 : 167), permet enfin à des œuvres censurées de circuler librement dans le cyberspace. Une fois reproduites dans le web, il devient impossible de les éliminer ou de contenir leur propagation, d'autant plus qu'elles sont l'objet d'incessantes mutations, reproductions et *remix* en tout genre (Mitchell 2011 : 73-74). Ces flux d'images « virales » conditionnent et alimentent le déploiement des polémiques en accélérant la vitesse des échanges.

0.2 Les *culture wars*, croisades contre l'art contemporain aux conséquences durables

Afin de rendre compte des changements dans les types d'espaces désormais investis par les acteurs de la controverse, nous proposons un bref retour sur les *culture wars*, épisode charnière dans l'histoire de l'art contemporain constituant un repère incontournable en ce qui a trait aux polémiques artistiques. L'influence de ces conflits demeure d'ailleurs perceptible dans les politiques publiques et muséales aux États-Unis, comme nous l'avons montré dans nos recherches.⁵ Il faut tout d'abord remarquer que ces controverses s'inscrivent dans le cadre de conflits idéologiques plus vastes. Dans son acception large, l'expression *culture wars*, qui s'est répandue dans le langage courant et les écrits scientifiques à la fin de la guerre froide, désigne les débats concernant la redéfinition de l'identité américaine. Les ramifications de ces tensions s'étendent dans plusieurs sphères d'activités et touchent la majorité des institutions du pays, allant des écoles aux tribunaux. « Orthodoxes culturels » et « progressistes culturels » (Hunter 1991) s'affrontent alors pour imposer leurs valeurs respectives. Le paysage social étasunien

⁴ Pouvant se traduire par « activisme paresseux », ce terme est souvent employé pour décrire les formes d'implication en ligne qui se résument en un clic, un gazouillis (tweet) ou une mention « j'aime ». Le terme *clicktivist* est aussi utilisé couramment. L'efficacité concrète de ce type de mobilisation requérant un effort minimal est remise en question. Voir à ce sujet Morozov (2009; 2011).

⁵ Nous avons abordé cette question dans notre travail dirigé réalisé dans le cadre du programme de maîtrise en muséologie de l'Université de Montréal, intitulé *Les guerres culturelles et les musées d'art américains depuis 1989 : controverses et jeux d'acteurs* (Roberge Van Der Donckt 2011).

serait conséquemment fracturé par des dissensions portant sur certaines questions fondamentales, comme la séparation du clergé et de l'État, le port d'armes à feu ou encore les droits des minorités sexuelles. Ces guerres sociétales dont le verbe est l'arme de prédilection (Guerlain 1998 : 89) ont pour but d'asseoir certaines visées au détriment de celles de l'ennemi : « Les guerres culturelles sont des conflits portant sur des idées, des définitions terminologiques et des visions du monde concurrentes. En d'autres termes, ce sont des combats métapolitiques pour l'exercice de l'hégémonie culturelle » (Betz 2008 : 42).⁶ Bien que l'ampleur exacte de ce clivage soit contestée à l'intérieur des cercles scientifiques (Davis et Bobinson 1996; Williams 1997; Fiorina 2005), ce phénomène sociopolitique affecte la sphère artistique de manière tangible depuis la fin des années 1980. Musées, galeries et lieux de diffusion de l'art deviennent dès lors ponctuellement la cible de débats houleux impliquant des factions d'allégeances diverses (Dubin 1992; 1999; 2010). La polarisation de la société étasunienne, où est parallèlement observée une montée de la droite religieuse depuis la fin des années 1970 (Mintcheva 2006), se transpose ainsi dans le domaine artistique, des *culture warriors* partant en croisade contre des œuvres qui iraient à l'encontre de leurs valeurs morales.⁷

Ce chapitre marquant de l'histoire l'art de la fin du XX^e siècle s'ouvre au printemps 1989 lorsque *Piss Christ* (1987), photographie de grand format représentant un crucifix immergé dans un vase d'urine réalisée par l'artiste américain Andres Serrano (1950-) (fig. 0.2), devient la cible d'une attaque menée par un groupe d'intérêt religieux basé au Mississippi, opérant sous le nom d'American Family Association (AFA). Dirigée par le révérend méthodiste Donald Wildmon, l'organisation était alors connue à l'échelle nationale pour ses offensives répétées et très médiatisées menées à l'endroit de la culture populaire. Dans une lettre envoyée à ses trois cents quatre-vingts mille membres en avril 1989 (Vance 1989 : 39), Wildmon dénonce la présentation publique de *Piss Christ*, œuvre prétendument blasphématoire qu'il juge annonciatrice d'une vague de persécution des chrétiens.⁸ La photographie, qui n'avait jusque-là causé aucun incident, faisait partie d'une exposition itinérante rassemblant des œuvres créées par les lauréats d'un concours national intitulée *Awards in the Visual Arts 7*, dont la tournée s'était achevée quelques mois plus tôt au Virginia Museum of Fine Arts. Chacun des artistes représentés avait reçu une bourse de quinze mille dollars offerte par le National Endowment for

⁶ Se référer à Hartman (2015) pour une étude historique complète du phénomène des guerres culturelles.

⁷ La définition attribuée à la notion de guerres culturelles varie en fonction de la discipline. Ainsi, les auteurs issus des sciences sociales accordent en général peu d'importance aux conflits portant sur les arts visuels, tandis que les dimensions politique et sociologique des controverses artistiques sont souvent omises ou minimisées par les historiens de l'art, pour qui l'expression *culture wars* réfère spécifiquement aux polémiques ayant touché l'art contemporain au tournant des années 1990.

⁸ Une reproduction de cette lettre peut être consultée dans Bolton (1992 : 27).

the Arts (NEA), unique instance gouvernementale octroyant des fonds pour la création artistique aux États-Unis, toutes disciplines confondues.⁹ C'est précisément ce support financier de l'État qui devient l'enjeu principal des *culture wars*.

La campagne de lobbying orchestrée par l'AFA, comprenant également des lettres envoyées à la maison blanche, soulève l'indignation des leaders religieux et politiques à travers le pays en l'espace de quelques semaines, si bien que le 18 mai 1989, *Piss Christ* fait l'objet d'une discussion agitée durant une séance au Congrès. Le sénateur républicain Alfonse D'Amato exprime alors son hostilité envers la photographie, « This so-called piece of art is a deplorable, despicable display of vulgarity » (D'Amato cité par Vance 1989 : 39), lance-t-il avant de déchirer théâtralement une copie d'un catalogue d'exposition dans lequel se trouvait une reproduction de l'œuvre de Serrano.¹⁰ Accompagné par plusieurs de ses collègues du Grand Old Party, le politicien appelle ensuite à la refonte complète et immédiate du système d'allocation de bourses du NEA, voire à la réduction substantielle des sommes qui sont allouées à cette agence d'État¹¹, les contribuables n'ayant selon lui pas à financer de pareilles « saletés »¹² (D'Amato cité par Dubin 1992 : 96).



Figure 0.2 Andres Serrano, *Piss Christ*, 1987.

⁹ La mission du NEA est de promouvoir l'excellence, la diversité et la vitalité des arts aux États-Unis et de contribuer à élargir leur accessibilité et leur appréciation. Cette agence fédérale est fondée en 1965 sous l'impulsion du président Lyndon B. Johnson. [En ligne] <http://www.nea.gov/about/40th/act.html>. Consulté le 20 août 2017.

¹⁰ L'œuvre elle-même est vandalisée à quelques reprises par la suite, notamment à la National Gallery of Victoria à Melbourne en 1997 (Casey 2000 : 1) et à la Fondation Lambert à Avignon en 2011 (Dagen 2011).

¹¹ Le NEA n'avait pourtant jamais disposé d'un budget à la mesure de son très large mandat, ne fournissant à la fin des années 1980 que cinq pour cent du financement des institutions artistiques au pays (Brustein 1989).

¹² Nous traduisons (« filth »).

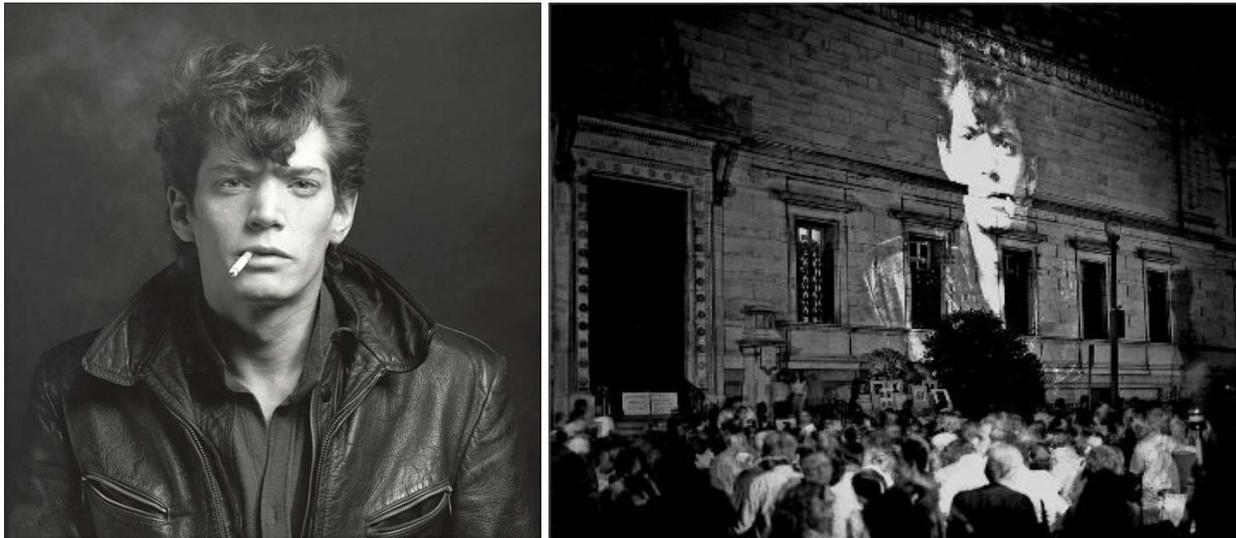
Quelques semaines plus tard, tandis que *Piss Christ* continue d'attiser la colère de fondamentalistes religieux, les républicains tournent leur attention vers le travail du photographe Robert Mapplethorpe (1946-1989), qu'ils décrivent comme obscène et pornographique. L'exposition rétrospective *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment*, financée en partie par le NEA, était alors sur le point d'ouvrir à la Corcoran Gallery of Art de Washington. L'artiste, décédé des suites du sida à peine trois mois plus tôt, était alors principalement connu pour ses portraits de célébrités, ses nus classicisants et ses natures mortes d'un formalisme rigoureux. Ouvertement homosexuel, Mapplethorpe avait également documenté les pratiques des communautés cuir et BDSM dont il est lui-même devenu adepte dans les années 1970 (Fritscher 1994). Le *X Portfolio*, rassemblant treize de ses images les plus explicites (fig. 0.3 et 0.4), devait figurer dans *The Perfect Moment*, ce qui faisait de la Corcoran une cible facile pour les politiciens s'opposant au financement public des arts, étant assurée de rallier l'opinion de l'électorat conservateur. Devant la menace de représailles des élus, la directrice du musée annule l'exposition au début du mois de juin 1989, ce qui provoque en retour un fort élan de mobilisation au sein du milieu de l'art.



Figures 0.3 et 0.4 Robert Mapplethorpe, *Self-Portrait, N.Y.C. (X Portfolio)*, 1978 et Robert Mapplethorpe, *Helmut, N.Y.C. (X Portfolio)*, 1978.

Artistes, travailleurs culturels et activistes pour les droits des gais et des sidéens s'allient pour protester contre cet acte de censure, multipliant les manifestations et les actions contestataires au cours de l'année qui suit. Le Washington Project for the Arts, un centre d'artistes qui ne

faisait pas partie de l'itinéraire original de *The Perfect Moment*, accueillie notamment la rétrospective afin de rendre accessible les œuvres de Mapplethorpe au plus grand nombre dans la capitale, un pari gagné si l'on en juge par la fréquentation record de l'exposition (Yasui 1989 : B7). L'une des interventions les plus marquantes est organisée par la Coalition of Washington Artists le 30 juin 1989 devant la Corcoran, soit au moment où la controverse au sujet du travail de Mapplethorpe atteint son paroxysme. Dix photographies de l'artiste sont alors projetées sur la façade de l'institution devant près de neuf cents personnes rassemblées pour montrer leur soutien au NEA, dont un autoportrait (*Self Portrait*, 1980) (fig. 0.5), telle une apparition posthume sur le musée assiégé (fig. 0.6) (Gamarekian 1989). Cette image est abondamment reproduite dans la presse par la suite, ayant par exemple fait la couverture des magazines *Artforum International* et *American Theatre* en septembre 1989.



Figures 0.5 et 0.6 Robert Mapplethorpe, *Self Portrait*, 1980 et projection de l'œuvre sur la façade de la Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., 30 juin 1989.

Tandis que les acteurs du milieu de l'art déploient une vaste gamme de stratégies pour faire valoir la nécessité du financement public des arts pour la vitalité de la scène culturelle, de nombreuses figures importantes de la droite se joignent à la campagne contre le travail de Serrano et de celui Mapplethorpe, la controverse gagnant en ampleur pendant de l'été 1989. Le commentateur politique Patrick Buchanan apparaît notamment comme l'un des opposants les plus virulents de l'art contemporain, assimilant la bataille livrée par les républicains à un véritable projet de « nettoyage culturel » n'étant pas sans rappeler les aspirations du Troisième Reich en matière artistique :

As with our rivers and lakes, we need to clean up our culture : for it is a well from which we must all drink. Just as poisoned land will yield up poisonous fruits, so a polluted culture, left to fester and stink, can destroy a nation's soul... We should not subsidize decadence » (Buchanan 1989 : D1).

La préservation des valeurs traditionnelles face à un art devenu prétendument dégénéré s'impose ainsi comme le mot d'ordre d'une guerre d'images de type nouveau. À la fin juillet, le sénateur Jesse Helms, homophobe notoire (Meyer 2003), propose quant à lui d'instaurer une « clause de décence » dans le processus d'allocation de bourses à des artistes par le NEA. Afin de susciter l'indignation des membres du comité gouvernemental responsable d'évaluer la situation de l'agence, Helms leur distribue personnellement des photocopies d'œuvres de Mapplethorpe tirées du catalogue de *The Perfect Moment* (Swisher 1989 : B1). Ce que l'on désigne désormais communément comme « l'Amendement Helms » est adopté peu après par le Sénat, interdisant notamment au NEA de financer des œuvres qui pourraient être considérées comme obscènes ou blasphématoires. Le débat public sur les œuvres du photographe culmine en avril 1990 à Cincinnati lorsque Dennis Barrie, directeur du Contemporary Arts Center, est arrêté le jour même du vernissage de la rétrospective de Mapplethorpe pour diffusion de matériel obscène et de pornographie juvénile – l'exposition comportait deux portraits d'enfants nus, images réalisées avec le consentement des parents¹³. L'affaire provoque un tollé dans les médias, marquant un dangereux précédent pour la liberté d'expression aux yeux des membres de la communauté artistique. Il s'agit en effet là d'une première aux États-Unis, un directeur de musée n'ayant jamais été auparavant poursuivi au criminel en raison du contenu d'une exposition (Merkel 1990 : 41).¹⁴ Le climat de répression qui plane sur les arts visuels à cette période reste présent au cours de la première moitié de la décennie 1990, plusieurs artistes se retrouvant malgré eux au centre de polémiques d'ampleur, à l'exemple de David Wojnarowicz, comme nous le verrons plus loin.

Les *culture wars* constituent en somme une période charnière dans l'art contemporain, signant par la même occasion le début d'un intérêt renouvelé pour les controverses artistiques chez les chercheurs, dès lors envisagées comme des phénomènes dignes d'attention. Les polémiques ici esquissées ont en effet fait l'objet d'un grand nombre de publications scientifiques au cours des vingt-cinq dernières années (Bolton 1992; Heins 1993; Steiner 1995; Wallis, Weems et Yenawine 1999; Martel 2006; Katz 2006; Smith 2008). L'ouvrage *Arresting Images : Impolitic Art and*

¹³ Il s'agit de *Jesse McBride* (1976) et de *Rosie* (1976).

¹⁴ Il est finalement acquitté en octobre 1990 au terme d'un procès fort médiatisé.

Uncivil Actions, signé par le sociologue Steven C. Dubin (1992), s'est cependant imposé comme la référence en ce qui a trait à l'étude de polémiques artistiques du tournant des années 1990 aux États-Unis. En plus de dégager les origines historiques et sociales de ces conflits, l'auteur s'attache à détailler les tactiques militantes mises au point par les artistes et les activistes impliqués dans les controverses, aspect qui se révèle très pertinent pour nos recherches. Dans *Displays of Power : Controversy in the American Museum from the Enola Gay to Sensation*, Dubin (1999) retrace cette fois le développement de certaines polémiques ayant touché la scène muséale américaine contemporaine. Plus largement, la question des controverses artistiques a été traitée par la sociologue Nathalie Heinich (2012a [1997]) dans *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas*, ouvrage qui fait aujourd'hui autorité dans le domaine. La théoricienne y développe une approche qualitative de la réception d'œuvres à scandale en France entre les années 1980 et 1990 fondée sur une sociologie axiologique, méthode qu'elle emploie par la suite dans son article « L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs », paru dans *Politix* (Heinich 2005), de même que dans *Guerre culturelle et art contemporain. Une comparaison franco-américaine* (Heinich 2010). La question des controverses a également été abordée par les auteurs sous l'angle de la transgression, comme dans *Art and Outrage : Provocation, Controversy and the Visual Arts* (Walker 1999) ou encore au regard des bouleversements historiques survenus depuis le XIX^e siècle, à l'instar de *Visual Shock : A History of Art Controversies in American Culture* (Kammen 2006). Croisant les zones géographiques, l'ouvrage collectif *Outrage : Art, Controversy, and Society* (Howells, Ritivoi et Schachter 2012), qui réunit des études de cas portant sur les rapports de pouvoir se jouant au sein de la culture visuelle, constitue également un apport important au champ de la recherche sur les controverses. La censure artistique a quant à elle été explorée dans quelques publications axées essentiellement sur la notion de liberté d'expression (Carmilly-Weinberger 1986; Childs 1997; Byrd 2006; Atkins et Mintcheva 2006). Signalons enfin l'influente étude de l'historien de l'art Richard Meyer (2002) intitulée *Outlaw Representation : Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, qui fait état des attaques répétées ayant visé des œuvres créées par des artistes gais et lesbiennes depuis les années 1930, révélant comment la censure est progressivement devenue un vecteur de création pour les communautés *queer*.

Bien que le rôle occupé par la dissémination d'images dans les controverses ait été effleuré par Dubin (1992) et Meyer (2002), il s'agit d'un aspect n'ayant jamais fait l'objet d'un examen approfondi. Cette question mérite aujourd'hui d'être analysée, tout particulièrement à l'aune des dynamiques de partage apparues avec le web participatif, qui ont sensiblement affecté le développement des polémiques, donnant même lieu à l'apparition de nouvelles œuvres.

L'examen des trajectoires des œuvres et des images, ainsi que l'émergence de créations qui en sont dérivées constituent, ce faisant, un angle d'approche inédit en ce qui concerne l'étude des polémiques artistiques. Nos recherches s'inscrivent à cet égard dans la lignée des travaux portant sur les modes d'existence et de variabilité des œuvres, celles-ci pouvant se présenter sous différentes itérations et faire l'objet de reproductions et de réappropriations diverses, qu'il s'agisse de répliques, de *reenactments* ou encore de mêmes Internet¹⁵ (Latour 2002a; Latour et Lowe 2010; Couture 2010, 2013; Bénichou 2011; Latour 2012; Dietschy, Clivaz et Vinck 2015). L'originalité de notre approche loge ainsi dans l'attention que nous portons aux phénomènes de circulation, exacerbés par le web, entraînant l'apparition d'images et de nouvelles œuvres et manifestations. Cette production foisonnante peut être réfléchi par la forme du réseau, montrant comment la *vie* des œuvres qui sont au centre de controverses s'étudie désormais en fonction de configurations pour ainsi dire spatiales, soit par les trajectoires qu'elles tracent, et qui peuvent être suivies et documentées, entre différents types d'espaces.

0.3 Vers une nouvelle géographie des controverses

Cette thèse se consacre à l'étude de polémiques touchant des œuvres d'art contemporain apparues depuis 2010. Parce qu'il autorise des modalités d'échange et un flux d'images sans précédent, l'avènement du web participatif aurait permis de modifier le développement de controverses artistiques. En plus d'accélérer le développement des conflits, l'usage d'Internet et des médias sociaux a donné lieu à une démultiplication des fronts, des moyens employés et des protagonistes. Nous nous intéressons donc de près aux endroits où évoluent ces polémiques en vue de déterminer les modulations dans la forme que prennent ces conflits depuis la fin des années 1980. Ainsi, les débats qui prennent simultanément forme dans le monde tangible et dans un environnement numérique se déploieraient selon une nouvelle géographie, une réciprocité possible s'instaurant entre différents types d'espaces.

Nous pouvons établir d'entrée de jeu que les controverses s'organisent aujourd'hui dans un éventail assez large de terrains où acteurs et images s'offrent à la vue du public, des aires que l'on peut qualifier de *régimes de visibilité*, pour utiliser les termes du sociologue Andrea Mubi Brighenti (2010a : 39) :

¹⁵ Les mêmes Internet sont des objets numériques qui prolifèrent à grande échelle (images, vidéos, gifs animés, etc.). Cette question est abordée dans le second chapitre.

[t]he “notion of visibility regimes” aims to capture [...] ordered, but also changing and always partially indeterminate, effects of empirical visibilities : visibility regimes accounts for the systematic and routinary (i.e., invisible) set-up of visibilities in contemporary social-technological complexes, as well as their contingent compositions.

En ce qui concerne notre étude, ces terrains comprennent : l'ensemble de l'espace muséal (ne se limitant pas à la salle d'exposition); l'espace public urbain; les médias de masse (journaux, télévision) de même que les tribunes alternatives (périodiques indépendants, *mass mailing* de groupes d'intérêt) et enfin le cyberspace (blogues, presse en ligne, médias sociaux). Toutes ces zones correspondent, largement parlant, aux déclinaisons actuelles de l'espace public. Ces différents terrains sont inextricablement liés dans le développement des controverses, les interventions des acteurs étant souvent déployées dans plus d'une aire à la fois. Nous constatons ainsi de multiples mouvements à travers ces espaces, les images, les discours et les acteurs circulant de manière continue entre l'espace urbain, le web, le musée et les médias. Au fil de ces passages se forment des publics, agissant à leur tour sur les modes d'existence des œuvres, qui réapparaissent sous diverses formes (nouvelles éditions, créations dérivées ou satiriques, etc.).

Notons aussi que l'accélération de la vitesse communicationnelle a fait décupler la mobilité des individus et des objets. Les effets de ce changement de paradigme ont été abondamment discutés par les chercheurs (Gaonkar et Povinelli 2003; Barnett 2008; Augé 2009), si bien que le théoricien des médias Will Straw (2010) va jusqu'à soutenir qu'un « tournant circulatoire » aurait émergé dans la théorie critique au cours des années 2000. La circulation constitue de plus un phénomène qui occupe un rôle majeur dans la formation des choses elles-mêmes :

Rather than conceiving of circulation in terms of the movement of discrete objects, images and people between defined points in space and time, we are encouraged to acknowledge its performative character, its active role in constituting objects and identities and spatiotemporal environments » (Aronczyk et Craig 2012 : 93).

La notion de circulation ne désigne donc pas que le simple mouvement d'un objet (numérique ou non) d'un point à un autre, elle implique un aspect performatif, le déplacement étant lui-même « opérateur de transformations » (Heinich 2004 : 66) : la circulation implique aussi la reproduction. Ceci est particulièrement manifeste dans le cyberspace, où la diffusion de publications variées, de vidéos et d'images dans les médias sociaux et les plateformes participatives se quantifie en nombre de « partages ».

Le « déluge d'images » (Stiegler 2008 : 2) qui déferle sur le web à l'heure actuelle n'est pas sans conséquence pour les échanges dans l'espace public : les images virales sont en compétition pour l'attention des internautes. Ceci est d'autant plus vrai lorsqu'il est question de controverses artistiques, où les images tiennent un rôle de premier plan. Mitchell (2005 : 127-128) insiste d'ailleurs sur la nature active des images dans le contexte des guerres culturelles – conçues comme des choses animées, ayant des sentiments, des intentions, une agentivité – allant jusqu'à les décrire comme des « combattants » dans ces conflits. Les images ne déclenchent de toute évidence pas de controverse de leur propre chef, mais elles sont toutefois douées d'une vie propre, et donc d'une certaine capacité d'agir à l'intérieur d'un conflit (Moxey 2008 : 149). Plus que de simples catalyseurs déclenchant une réaction en chaîne, elles agissent tout au long de la controverse, c'est pourquoi elles feront partie intégrante de notre démonstration, ancrée autour de trois études de cas.

À l'heure de l'omniprésence des cyber-réseaux, la visibilité dont bénéficient les œuvres censurées signale par ailleurs un précédent en ce qui a trait aux controverses artistiques : les œuvres continuent à *vivre* à la suite de leur retrait, ne cessant jamais d'être visibles et partagées. Le moment de leur suppression marquerait leur migration vers d'autres régimes de visibilité. Dans les cas que nous examinerons, la censure et la destruction n'engendrent donc pas la disparition des œuvres, et ce, même à court terme : elle a plutôt l'effet inverse. En tentant de dérober aux regards les créations, les censeurs leur confèrent en réalité une visibilité et une publicité accrues, mettant en place les éléments nécessaires au déclenchement d'une polémique. Ceci s'apparente à un phénomène que le théoricien Bruno Latour (2009 : 138) désigne sous le néologisme « iconoclash » :

L'iconoclasme, c'est lorsque l'on sait ce que signifie le geste de destruction et quelles sont les motivations de ce qui apparaît clairement comme un projet de destruction; l'*iconoclash*, ou l'*iconocrise* au contraire, c'est lorsque l'on ne sait pas, que l'on hésite, que l'on est troublé par une action dont il est impossible de savoir, sans indice supplémentaire, si elle est destructrice ou constructive.¹⁶

Ce faisant, la suppression d'œuvres ou d'images entraîne généralement la propagation de nouvelles images. Comme le montre aussi W.J.T. Mitchell (2005), défigurer un objet génère immédiatement de nouvelles figures : il suffit de penser par exemple à la destruction extrêmement médiatisée des Bouddhas de Bâmiyân par les talibans en 2001.¹⁷ Ainsi,

¹⁶ L'auteur souligne.

¹⁷ Voir notamment Falser (2011) à ce sujet.

l'élimination d'objets a bien souvent comme effet paradoxal d'en décupler la présence, ne faisant en réalité que stimuler la production et la circulation d'images. Pareillement, parce qu'ils les font réapparaître dans d'autres régimes de visibilité, les acteurs de droite impliqués dans la controverse entourant le film de Wojnarowicz haussent le degré de publicité de l'œuvre.

Après une décennie de relative quiétude¹⁸, on assiste avec la censure de *A Fire in My Belly* en décembre 2010 à ce qui semble être un retour en force des *culture wars* sur la scène artistique américaine. En raison de notre intérêt marqué pour les débats qui ont entouré le travail de Serrano et de Mapplethorpe, nous avons rapidement commencé à documenter cette controverse émergente, suivant avec attention le déploiement de cette polémique « en train de se faire » (Latour 1989 : 29) par l'entremise de publications en ligne. Ce cas a été le déclencheur de notre enquête, qui nous a menée, en février 2011, jusqu'à Washington, où nous avons visité l'exposition *Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture* à la National Portrait Gallery ainsi que son pendant contestataire, le Museum of Censored Art. Nous avons dès lors été à même de constater la multiplicité des arènes où se déroule le conflit. S'est ensuite dessinée l'hypothèse d'une nouvelle spatialité de la controverse artistique¹⁹, que nous étayerons à l'aide de deux autres cas.

La seconde polémique à avoir retenu notre attention éclot quelques jours à peine après le déclenchement du conflit autour du film de Wojnarowicz. Ce débat public s'amorce le 9 décembre 2010, immédiatement après le blanchiment d'une murale de l'artiste italien connu sous le pseudonyme de Blu réalisée sur la façade du Museum of Contemporary Art, Los Angeles (MOCA). Restée inachevée et sans titre, l'œuvre monumentale avait été commandée à l'occasion de *Art in the Streets*, exposition retraçant l'histoire du graffiti et du *street art*. Le message ouvertement politique de la murale et son ton irrévérencieux ne semblait cependant pas cadrer avec les visées du directeur du musée, celui-ci affirmant ne pas vouloir froisser la communauté locale. Une fois l'œuvre éliminée du MOCA, des images sont aussitôt disséminées sur Internet : une vidéo publiée sur YouTube documentant l'opération de blanchiment circule d'abord sur des blogues spécialisés dans le *street art*, puis elle est rapidement relayée dans d'autres médias sociaux et dans les grands journaux américains. Les réapparitions de la murale dans l'espace public urbain et en ligne se multiplient par la suite sous l'impulsion de militants liés au milieu de

¹⁸ La dernière polémique artistique majeure à avoir secoué les États-Unis éclate en 1999 peu avant l'ouverture de l'exposition *Sensation : Young British Artists From the Saatchi Collection* au Brooklyn Museum. Rothfield (2001) et Cramer (2008) ont proposé d'excellents comptes rendus de cette affaire.

¹⁹ Nos premières analyses ont figuré dans un article paru dans *Muséologies : les cahiers d'études supérieures* (Roberge Van Der Donckt 2012).

l'art urbain. La murale atteint ainsi vraisemblablement un niveau de visibilité auquel elle n'aurait jamais pu accéder si elle n'avait pas été censurée.

Une troisième controverse, qui survient quelques années plus tard, s'est imposée suivant les recherches que nous avons amorcées en 2011 au sujet de *Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture*, car, « [c]e n'est pas [...] au sociologue de choisir ses "objets" (dans tous les sens du terme) : c'est à lui de se laisser guider par les déplacements des acteurs dans le monde tel qu'ils l'habitent » (Heinich 1998 : 40). En juin 2015, un conflit éclate à la suite de la destruction de *Dialogue avec l'histoire*, œuvre d'art public réalisée par Jean Pierre Raynaud²⁰ (1939-) installée en 1987 dans le secteur historique de Place-Royale à Québec. Critiquée par des journalistes et des citoyens dès son dévoilement en raison de son apparence jugée trop contemporaine pour son site d'accueil, la sculpture est détruite par la municipalité de manière spectaculaire et précipitée à l'été 2015. Le « démantèlement » brutal s'effectue en effet devant plusieurs journalistes : en documentant l'opération au moyen d'images et de vidéos, ils confèrent une notoriété nouvelle à l'œuvre. Parallèlement à cette propagation d'images virales se met aussi en place un mouvement de contestation qui se décline à la fois par des actions militantes dans le web (pétitions, page Facebook) et par des interventions artistiques *in situ* et en ligne. Puisque la controverse entourant l'œuvre de Raynaud s'échelonne sur près de trente ans et que les traces laissées par les acteurs sont abondantes, il s'agira dans ce cas de retracer l'entièreté de la polémique. Aucune étude approfondie n'a jusqu'à présent été publiée sur les débats entourant *Dialogue avec l'histoire* et la murale de Blu au MOCA. Depuis que nous avons commencé nos recherches sur la controverse entourant *A Fire in My Belly* en 2011, quelques publications ont cependant été consacrées à ce cas, dont un mémoire de maîtrise en gestion des organismes culturels (Morrison 2014), un chapitre d'une thèse de doctorat en études anglaises portant sur le travail de Wojnarowicz (Shek Noble 2014) et un article où la polémique est analysée en rapport à la question du financement muséal (Kartheus 2016).

L'analyse de ces trois controverses permettra de mettre au jour le « trajet d'instauration » (Latour 2012 : 245) respectif de *A Fire in My Belly*, de la murale de Blu et de *Dialogue avec l'histoire*, entendu comme l'ensemble des médiations participant à la constitution de chacune de ces entités. Cette approche, axée sur la « construction » perpétuelle des êtres, implique un travail de description minutieux. Il s'agit en effet de faire apparaître des associations entre choses et acteurs en apparence fortuites mais qui, une fois enchaînées, exercent une influence

²⁰ L'artiste écrit son prénom sans trait d'union, malgré la graphie erronée employée régulièrement dans les publications à son sujet.

déterminante sur le devenir de l'œuvre. Toute traduction d'intérêt, toute transaction, aussi minime soit-elle, est susceptible d'infléchir son devenir : comme l'explique Latour (2012 : 247), « tous les détails comptent et ce sont eux, tous ensemble, pixel après pixel, qui dessinent [s]a trajectoire composite ».

Si ces trois affaires semblent a priori très différentes en raison de la nature des œuvres concernées (un film expérimental, une murale de *street art* et une œuvre d'art public) et des moyens employés pour les soustraire aux regards (retrait, blanchiment et destruction), ces controverses témoignent d'une dynamique commune relevant de l'*iconoclash*. Ces cas, dont nous avons suivi de près le développement au cours des dernières années, permettent également de mettre en lumière les nouvelles spatiotemporalités de la polémique et révèlent les glissements qui se sont opérés dans les espaces investis par les protagonistes des débats depuis les dernières décennies. Quelques similitudes entre les controverses peuvent d'emblée être dégagées. Premièrement, la publicité des œuvres ayant fait l'objet de censure, soit *A Fire in My Belly*, la murale de Blu et *Dialogue avec l'histoire*, s'accroît après leur suppression, au sens où leur présence dans l'espace public s'intensifie, car, comme le précise Hannah Arendt, « tout ce qui paraît en public peut être vu et entendu de tous, jouit de la plus grande publicité possible » (Arendt 1961 : 89). Deuxièmement, la médialité particulière des œuvres censurées apparaît comme un élément déterminant à signaler : une fois les créations disparues de leur lieu de présentation initial, elles ont toutes les trois pu circuler sous forme de reproductions dans le cyberspace pour ensuite « reprendre corps » et se disperser dans d'autres déclinaisons de l'espace public. Nous observons donc différents mouvements circulatoires d'images à travers les espaces : une propagation soudaine, des va-et-vient, mais aussi des culs-de-sac. Avec cette dissémination massive subséquente à l'éclosion d'une polémique, les œuvres que certains souhaitent supprimer acquièrent en fin de compte une notoriété accrue, n'en déplaise aux censeurs. Troisièmement, les controverses, malgré la diversité des aires géographiques où elles sont apparues, sont toutes éminemment publiques, mobilisant une large gamme d'acteurs : politiciens, journalistes, activistes, commissaires d'exposition, directeurs de musée, artistes, citoyens, internautes, groupes d'intérêt religieux. Leur portée n'est donc pas circonscrite au milieu de l'art, comme ce fut également le cas lors des *culture wars*.

Les chapitres 2 à 4 sont consacrés à ces études de cas, pour lesquelles nous procédons par ordre chronologique inversé, en commençant par la récente controverse autour de *Dialogue avec l'histoire*, puis en enchaînant avec la polémique déclenchée par le blanchiment de la murale du MOCA, pour enfin terminer avec le cas plus complexe de *A Fire in My Belly*. Une telle division

nous permet d'ancrer l'argumentation à partir d'un cas plus local, pour poursuivre la réflexion avec des controverses de plus grande ampleur et dont le déploiement dans le temps a été plus long. L'examen de ces polémiques arrive à la suite de la démonstration théorique proposée dans le premier chapitre, « De la cité à la viralité : l'espace public dans tous ses états », dans lequel nous nous attachons aux multiples définitions dont fait l'objet l'espace public. Une fois passées en revue les publications les plus influentes, nous nous concentrerons sur certaines théories concernant la formation des publics, pour mieux nous tourner ensuite vers les changements induits par les avancées du web participatif sur l'activisme et le partage de contenus en ligne, avant de conclure sur les notions de viralité et de visibilité.

Nous étudierons l'action des individus et des collectifs impliqués dans les controverses en prenant modèle sur la conception antidéterministe des publics issue du courant pragmatiste. La théorie développée par le philosophe John Dewey, qui, dans *Le Public et ses problèmes* (Dewey 2010 [1925]), offre un contrepoint au « public fantôme » ainsi nommé par Walter Lippman (2008 [1925]), nous est apparue particulièrement apte à rendre compte de la formation de communautés *ad hoc* s'assemblant de manière intermittente sous forme de publics lors de polémiques artistiques, mettant en œuvre une série « de dispositifs de mobilisation pour définir leur trouble, l'ériger en problème d'intérêt public et interpellier les pouvoirs publics en vue de le résoudre » (Cefaï et Pasquier 2003 : 25). Amplement utilisée dans le champ de la sociologie des problèmes publics (Cefaï 1996; 2002; Marres 2012), cette approche n'a pourtant pas été mise à profit par les chercheurs qui se sont penchés sur les controverses ayant trait à l'art, qui constituent pourtant des exemples patents d'« épreuves » au cours desquelles les publics sont convoqués autour de la problématisation de situations.

La posture théorique de Dewey, fondée sur l'observation empirique et le travail de l'enquête, est par ailleurs en parfaite adéquation avec la sociologie de la médiation et la théorie de l'acteur-réseau – aussi désignée sous l'expression ANT (*Actor-Network Theory*). Ces mouvances théoriques « orientées objet », qui s'inscrivent dans la filiation du pragmatisme (Hennion 2013; 2016), viennent également informer notre étude. D'abord élaborée pour l'analyse de controverses dans le champ des sciences et des techniques, l'ANT peut aisément se transposer à différentes disciplines comme l'étude des arts. Cette *théorie de l'enquête* se révèle être en effet un excellent modèle pour analyser les chaînes de médiation que tracent les différents acteurs et agents « non humains » (Latour 2006) impliqués dans des débats publics portant sur les arts visuels. Afin d'établir une « cartographie » (Latour 2006; Yaneva 2012) rigoureuse de ces controverses, nous retraçons soigneusement les interactions entre les individus, les collectifs et

les choses impliqués. Car c'est en suivant « les acteurs eux-mêmes » (Latour 2005 : 29) que nous parviendrons à établir comment les controverses se *font*, quelle est la nature des objectifs poursuivis par les intervenants et quel est le rôle exact des images dans ces situations.

Nous nous intéressons donc au déploiement des controverses, non pas comme des fait établis, figés, mais comme des processus *en formation*, phénomènes dont seule une description rigoureuse est à même de révéler la complexité. En termes latouriens, il s'agira d'ouvrir les « boîtes noires » que constituent ces conflits, c'est-à-dire de montrer « l'émergence d'une chose nouvelle » (Latour 2006 : 128). Ce programme d'enquête nous permet d'analyser les controverses à l'étude en montrant comment se sont forgées les « transactions » (Dewey 2010) ayant mené à l'éclosion du débat ainsi qu'à sa progression à travers différents *espaces d'apparition*.

Les associations entre choses et acteurs qui occupent notre analyse des controverses sont étudiées au moyen de différentes méthodes. En plus d'observations directes sur le terrain, à Washington et à Québec, nous avons eu recours à des entretiens menés auprès d'individus impliqués dans le développement des polémiques, principalement des artistes et des activistes. Nos recherches se fondent par ailleurs en large partie sur des publications de diverses natures parues dans le web, provenant à la fois de grands journaux (*Washington Post*, *New York Times*, *Le Soleil*), de blogues et de médias sociaux comme Facebook, YouTube et Vimeo – y compris les sections réservées aux commentaires des internautes – , qui se sont révélées être très pertinentes pour analyser les interventions des protagonistes des conflits ainsi que la réception des œuvres. Si elles peuvent être qualifiées de « virtuelles », nous montrerons que les interactions ayant lieu dans le cyberspace ont une incidence bien tangible dans le monde *situé*, ces deux régimes de visibilité étant entrelacés.²¹ De ce fait, nous étudions simultanément les médiations des acteurs en ligne et hors ligne, comme des réalités qui se répondent et se prolongent l'une l'autre. Ces sources variées, envisagées comme autant de traces des réseaux tissés par les controverses, forment la matière première de nos recherches. Nous insisterons particulièrement sur les publications les plus probantes quant au développement des débats, soit celles qui suscitent des cours d'action déterminants. La présentation des controverses ne

²¹ Voir aussi Latour et Hermant (1998) et Vitali Rosati (2012).

prétend conséquemment pas à l'exhaustivité, elle est plutôt le fruit d'une sélection rigoureuse parmi les informations à notre disposition.²²

À cela s'ajoutent enfin différents types de recherches d'images, notamment par image inversée, ce qui nous a permis de répertorier la première manifestation d'une reproduction dans le web, tout comme le moment et le lieu de chacun de ses emplois subséquents.²³ Il s'agit ainsi de « construire l'enquête à partir de l'image elle-même, et donc opérer véritablement une sociologie *par* l'image autant qu'une sociologie *de* l'image »²⁴ (Dagiral et Tessier 2014 : 22), l'objectif n'étant pas dénombrer systématiquement les apparitions, mais de signaler celles qui provoquent des transformations, qui font agir d'autres acteurs. De manière générale, notre approche a donc progressé en suivant le « mouvement continu du web » (Vitali Rosati 2012 : 138), s'adaptant aux objets que nous suivons, sachant que

ces contenus ne sont jamais présentés comme achevés et définitifs mais comme *work in progress*, en cours, dynamiques. Et cela non seulement pour les contenus, mais aussi – et surtout – pour les méthodes de recherche et de production (Vitali Rosati 2012 : 138).

De cette façon, notre méthodologie s'est adaptée au caractère fluctuant de notre objet de recherche, se modulant à mesure que les controverses se sont déployées sous nos yeux.

Ces croisements entre les approches théoriques et méthodologiques permettent d'aborder les controverses à l'étude en faisant état à la fois : des associations entre les acteurs impliqués dans les débats, des modes d'échanges employés par les intervenants et, surtout, des transformations opérées *par* et *sur* les œuvres, de même que les réseaux qu'elles ont activés. Malgré son caractère interdisciplinaire, notre thèse demeure ancrée dans des enjeux fondamentaux pour l'histoire de l'art. Elle porte sur le cycle de vie des images et les mouvements migratoires des œuvres produits et stimulés par les technologies de l'information et de la communication, questions qui promettent d'être de plus en plus importantes pour la discipline dans les années à venir.

²² Comme l'affirme l'expert en rhétorique Peter A. Cramer (2012 : 67), nul ne saurait présenter une polémique de manière entièrement objective : « [w]ell established or not, a dramatis personae of controversy rests on a series of choices, of course, rather than an objective, universal, and comprehensive catalog ».

²³ Les outils à notre disposition ne permettent cependant pas de repérer l'entièreté des images qui existent dans le web, les paramètres de sécurité de certains sites (les plateformes comme Facebook et Instagram notamment) empêchant les requêtes de recherche d'accéder à une partie des contenus.

²⁴ Les auteurs soulignent.

CHAPITRE 1. DE LA CITÉ À LA VIRALITÉ : L'ESPACE PUBLIC DANS TOUS SES ÉTATS

Each public disclosure of a private reality becomes something of a magnet that can attract others with a similar frame of reference; thus each public disclosure of a fragment of private reality serves as a dismantling tool against the illusion of the ONE TRIBE NATION¹; it lifts the curtains for a brief peek and reveals the probable existence of literally millions of tribes. The term “general public” disintegrates.

David Wojnarowicz,
Close to the Knives : A Memoir of Disintegration,
1992

Une œuvre d'art n'est jamais le fruit d'une intervention désintéressée. Cela dit, sa signification n'appartient pas uniquement à l'artiste qui en est à l'origine. C'est dans son rapport avec l'histoire de l'art, mais aussi avec d'autres sphères comme la politique, la publicité, ou même le cinéma que se forge sa fortune critique. Cette œuvre sera inévitablement soumise à l'épreuve du temps, la réception étant un processus parfois long : célébrée ou honnie, instrumentalisée ou délaissée, elle vit pour ainsi dire par le biais des multiples usages et critiques dont elle fait l'objet (Castelnuovo 1976 : 75), y compris les débats qu'elle peut provoquer. Des créations comme *Piss Christ* (1987) d'Andres Serrano et les photographies réunies dans le *X Portfolio* (1978) de Robert Mapplethorpe ne deviennent la cible de réactions plus ou moins virulentes menant à des controverses que lorsqu'elles font leur entrée dans la sphère populaire, dès lors soumises aux aléas de l'opinion publique, tel que l'indique le professeur en sociologie culturelle Richard Howells (2012 : 19) :

¹ L'auteur souligne.

The arts do not take place in an aesthetic vacuum. They are located within society as a whole. Therefore, to spark fully fledged controversies, they have to pass from the relatively self-contained world of art and into the heavily contested public sphere. They must migrate from the precious to the popular. In this way, although a controversy might be rooted in the arts, it resonates—often highly amplified—within society as a whole.

C'est en analysant les jeux d'acteurs (incluant les œuvres et leurs reproductions) et en retraçant leurs migrations successives à travers les régimes de visibilité que pourront se dessiner les trajectoires des polémiques.

Une controverse, quel que soit son objet, ne saurait être dissociée des publics qu'elle convoque et des arènes que ces collectifs investissent : c'est pourquoi notre étude repose en partie sur certaines théories portant sur l'espace public. Ces dernières sont elles-mêmes organisées autour de la publicité et de la visibilité, principes parents, mais qui ne sont pas nécessairement réductibles l'un à l'autre. Une telle entreprise implique d'abord de considérer les différentes définitions accordées aux notions d'espace public et de public, fondamentales pour l'analyse des controverses figurant à notre corpus. Certains aspects de l'extension actuelle de la cité² seront ensuite considérés, à savoir les conséquences de l'avènement du cyberspace pour les pratiques communicationnelles et médiatiques. Il sera également question dans ce chapitre du web participatif, dont la quintessence est incarnée par les plateformes de partage en ligne, où voient le jour des mouvements de protestation de type nouveau (Castells 2012). Viendra ensuite un aperçu des études récentes portant sur les notions de visibilité et de viralité, qui agiront à titre de fils conducteurs tout au long de notre enquête. Nous discuterons des dynamiques de diffusion de contenus numériques opérant sous la logique de la contagion, mettant ainsi en lumière les mécanismes qui peuvent mener à l'éclosion et au développement d'une controverse dans le web.

Nous présenterons, dans ce premier chapitre, les publications les plus influentes issues de ces différents champs d'investigation. Ce tour d'horizon permettra de poser les assises théoriques de nos travaux et, à terme, il viendra informer notre examen des polémiques qui sera quant à lui présenté dans les trois études de cas qui suivront.

² Le terme est ici employé dans son sens arendtien. La *polis* antique, lieu de délibération pour les citoyens, constitue le point de référence de la théorie de l'espace public développée par la philosophe. Internet peut désormais être considéré comme une composante incontournable de la cité du XXI^e siècle (Arendt 1961).

1.1 L'espace public : définitions et enjeux

La préoccupation pour le principe de publicité remonte au XVIII^e siècle. Elle s'inscrit notamment dans la philosophie de Kant, désormais considéré comme le père de cette notion (O'Mahony 2013 : 2).³ La dialectique de la sphère publique bourgeoise, telle qu'élaborée par Hegel puis par Marx, orientera aussi de manière durable les discussions d'ordre théorique entourant les maux et les vertus de l'opinion publique (Splichal 1999). Par sa récurrence dans les recherches issues de disciplines variées, comme la philosophie politique, les sciences de la communication, la sociologie, la géographie et l'urbanisme, l'espace public s'impose comme une question incontournable dans les cercles universitaires dans la seconde moitié du XX^e siècle. Cette notion représente un important point de convergence pour le domaine des sciences humaines et sociales, occupant notamment une place prééminente dans les discours portant sur l'exercice de la démocratie et sur l'organisation de la vie en collectivité. Pivot de l'appareil médiatique de la société contemporaine, l'espace public est le lieu où s'articulent opinions, faits et débats sous une forme accessible pour l'ensemble des membres d'une société. Du moins, il s'agit là de la prémisse à laquelle les pays occidentaux tentent de souscrire (Dalhgren et Relieu 2000 : 159), l'état réel des choses étant infiniment plus complexe.

Omniprésent dans les sociétés démocratiques, l'espace public relève du point de contact entre l'État et la sphère privée. Le citoyen est alors appelé à participer à des tribunes prenant diverses formes (audiences publiques, assemblées municipales, pétitions en ligne) et à se prononcer sur des questions d'ordre politique, qui concernent donc l'ensemble de la collectivité (Dacheux 2008 : 11). Dans cette perspective, l'espace public est entendu comme une entité intermédiaire qui articule deux pôles d'activité dont la ligne de partage est souvent difficile à discerner, les frontières entre l'État et le fait privé se recouvrant constamment. Cette zone de médiation a connu de nombreux bouleversements et reconfigurations depuis la *res publica* romaine. Ce terme, désormais prisé par les penseurs du politique, a par ailleurs perdu son sens initial de *chose publique*, ayant été progressivement écarté au profit d'une vision presque totalement détachée de préoccupations matérielles (Latour et Weibel 2005).

Cet espace de contact s'organise différemment selon la période historique et le pays dont il est issu, étant façonné au gré des changements sociopolitiques, techniques et communicationnels dont certaines particularités seront discutées sous peu. De ce fait, la sphère publique ne peut

³ C'est dans son texte « Réponse à la question : qu'est-ce que les Lumières ? » que Kant initie le concept d'espace public (Kant 1991).

être envisagée d'un point de vue uniquement positiviste, car elle implique des enjeux diversifiés tels que la liberté d'expression dans les médias de masse, la cohabitation des groupes sociaux dans un cadre urbain ou bien encore l'engagement citoyen en ligne. L'espace public relève d'un processus dual, transformant la société autant qu'il est modelé par elle : il régule et met en forme les interactions, mais en retour, il est contesté, révisé et réorganisé par les acteurs et les objets mêmes qui le composent. Comme le signale Éric Dacheux (2008 : 20), il ne s'agit pas « [d']une institution, mais [d']un espace potentiel, ouvert à tous les acteurs; ce n'est pas une donnée a-historique, mais une construction sociale en évolution »; de nombreux paramètres théoriques doivent donc être pris en compte afin de parvenir à sa conception. Compte tenu de ces facteurs, la notion d'espace public pourrait a priori sembler insaisissable. Pour arriver à en dégager les spécificités, commençons par en expliquer les significations les plus courantes.

Polysémique, l'expression espace public est employée pour désigner des réalités multiples, allant des médias de masse aux aires de circulation des villes, en passant par l'amalgame des opinions des membres d'une société. Les définitions qu'on lui accorde peuvent différer sensiblement selon la discipline dont il est question. Nous pouvons, en revanche, déjà souligner son acception la plus fréquente, c'est-à-dire une aire de prise de parole qui offre un forum pour l'échange citoyen. En d'autres termes, il s'agit de l'ensemble des arènes qui se prêtent à une discussion portant sur tout ce qui n'a pas spécifiquement trait à la sphère privée. Tel que le rappelle le sociologue Éric Macé (2005 : 49), « *les contours de l'espace public sont coextensifs à l'étendue des formes de problématisation de la "réalité" par les acteurs* »⁴. L'étendue de la cité est par conséquent variable, fluctuant selon la teneur des débats enflammant les parties concernées. Un problème relevant jadis de la sphère de l'intime peut ainsi acquérir un caractère public si le réclame un nombre suffisamment grand (ou influent) de personnes, processus qui n'est toutefois pas sans obstacle. « *The personal is political* »⁵, scandaient les féministes américaines de la deuxième vague (années 1960 et 1970), revendiquant l'entrée dans les débats publics de certaines questions alors taboues comme l'avortement et la sexualité féminine. Quelques décennies plus tard, ces sujets ne font certainement pas consensus, mais ils sont l'objet de discussions fréquentes dans les médias. Tout sauf immuables, les frontières de l'espace public sont continuellement appelées à être renégociées.

Une constante demeure toutefois : la communication est la fonction essentielle de l'espace public. Les notions de passage, de liaison, d'échange et de circulation lui sont en effet

⁴ L'auteur souligne.

⁵ Ce slogan est tiré d'un essai éponyme de Carol Hanisch (1970).

intrinsèques. Il est avant tout un espace de mise en visibilité, permettant aux individus d'apparaître les uns aux autres (Arendt 1961) et de propager choses et idées. « [P]arce qu'il se donne comme le lieu et la modalité d'une transmission entre individus tous séparés, instituant et préservant une possible communication » (Tassin 1991 : 24), l'espace public est donc le lieu de diffusion par excellence. Terrain de médiation comme de confrontation, il cristallise des confits et procure un lieu pour le dialogue. La spatialité des interactions liées aux controverses, se déclinant à travers différents régimes de visibilité, constitue par ailleurs un aspect sur lequel nous insisterons au cours de notre étude.

Du point de vue terminologique, l'appellation espace public fait l'objet de plusieurs variantes. D'abord, elle détient une signification tout autre lorsqu'elle est employée au singulier ou au pluriel : Thierry Paquot (2009 : 3) distingue à cet effet *l'espace public*, lieu du débat, des *espaces publics*, faisant référence aux aires ouvertes ou partagées d'un lieu géographique. Par exemple, dans un contexte urbain, la notion recouvre l'ensemble des voies de circulation, des places et des lieux empruntés ou occupés par les habitants et qui sont accessibles à tous. Paquot (2009 : 3) précise en outre que ce statut est appelé à varier :

les *espaces publics*⁶ sont ceux que les publics – ou des publics – fréquentent indépendamment de leurs statuts juridiques. Ainsi, des lieux privés ouverts à un certain public sont qualifiés d'*espaces publics*, comme par exemple un centre commercial ou une galerie marchande.

Il en va donc ainsi des musées et autres lieux de diffusion de l'art.

De son côté, l'expression *sphère publique* désigne généralement ce qui est partagé entre les membres d'une société, elle correspond donc à l'espace public au singulier. Par ailleurs, le terme public en lui-même est éminemment plurivoque, pouvant être employé à la fois pour désigner un sujet collectif ou pour référer à l'objet d'une action concertée (Barnett 2008 : 3). Notons également que dans le monde anglophone, l'on différencie les termes *public space* et *public sphere*, qui signifient respectivement les lieux concrets où circulent individus, objets et opinions et l'arène symbolique, intangible, où se déploient les débats d'ordre public. La première forme peut donner lieu à la seconde, mais son existence seule ne peut garantir la création d'une véritable tribune pour l'échange public. Autrement dit, la transition entre *public space* et *public sphere* ne pourrait être possible que lorsqu'un espace public est investi d'intentions liées à la poursuite de la démocratie (Papacharissi 2009 : 232). Il existe aussi en anglais une distinction entre les vocables *publicness* et *publicity* : le premier désigne simplement la qualité publique

⁶ L'auteur souligne.

d'une chose ou d'un événement, signalant qu'il est accessible ou qu'il appartient à tous, tandis que le deuxième implique une instrumentalisation, généralement sous la forme d'une intervention médiatique. Cette mise en publicité sert des fins bien précises; c'est là le domaine du marketing et des relations publiques (Warner 2002 : 39).

Qu'il relève d'un espace circulationnel ou d'un espace communicationnel, l'espace public demeure un endroit où se nouent des tensions qui traduisent les frictions et les conflits animant une société. Pouvant être vectrice de cohésion comme de dissension, cette zone de contact est appropriée par des individus et des collectifs aux allégeances diverses. Si l'espace public suscite tant de passions, c'est parce qu'il procure un lieu de choix pour la promotion d'idéologies et de valeurs souvent concurrentes. Dans un contexte de pluralité, l'enjeu est d'exercer une emprise sur la manière dont sont véhiculées ces positions : « By definition, the public sphere is the site of a hegemonous struggle over the legitimacy of definitions and categories through which society is observed, analyzed and discussed » (Verstraeten 1996 : 350). Il s'agit donc d'un milieu de résistance et de tiraillement où ont cours en permanence des luttes pour la représentation et la visibilité (Voirol 2005b). La notion gramscienne d'hégémonie⁷ peut à cet égard être une approche théorique très riche pour traiter la question de l'espace public.

Cet enchevêtrement de significations peut engendrer la confusion. La nature plurielle de la notion lui vaut en effet d'être sans cesse critiquée, réévaluée et reconfigurée. Ceci révèle toute l'ambiguïté d'un concept dont on ne peut cependant faire l'économie à partir du moment où l'on étudie des questions liées aux mouvements sociaux, aux médias ou à la sphère politique. L'état des lieux qui suit prendra comme premier point d'ancrage les théories pragmatistes américaines, approches fécondes pour l'étude des controverses artistiques.

1.2 Pragmatisme et (contre)publics

Né aux États-Unis à la fin du XIX^e siècle, le courant de la philosophie pragmatiste est caractérisé par la primauté de l'observation et de la résolution de problèmes sur l'unique usage de la raison (Strübing 2007). Initiées par Charles Sanders Peirce et William James, cette perspective

⁷ Pour Gramsci, philosophe italien d'allégeance marxiste, l'hégémonie réfère aux relations de pouvoir qui se dessinent dans toute société. Elle relève globalement de la domination d'un groupe ou d'une classe, qui exerce son contrôle idéologique au moyen de mécanismes divers, allant des politiques publiques aux valeurs morales en passant par les pratiques culturelles (Graham 2002 : 99). C'est d'ailleurs précisément en ces termes que sont décrites les *culture wars* étasuniennes par Hans-Georg Betz (2008 : 42).

conceptuelle et cette méthode de recherche (car il s'agit davantage d'une position que qu'une doctrine à proprement parler) ont ensuite été perpétuées notamment par John Dewey, philosophe dont les écrits feront ici l'objet d'un examen approfondi. Dans cette mouvance intellectuelle fondée sur une approche objective des phénomènes naturels et sociaux, une importance cruciale est conférée à l'expérimentation et à la recherche empirique. Suivant ce principe, aucun fait ou réalité ne serait immuable. De manière concrète, il s'agit d'aborder une question en faisant fi des préconceptions qui lui sont associées et de composer avec les contingences matérielles qui l'affectent.

Interdisciplinaire et antidéterministe, la posture pragmatiste se distingue donc par une nette volonté de rompre avec la théorie aristotélicienne de la causalité. Dans la perspective pragmatiste, l'intérêt du chercheur est au contraire déplacé vers les conséquences d'actions ou de faits. Ce sont leurs effets qui guident la pensée et non leurs qualités intrinsèques. Par exemple, pour Dewey (2010 : 88), nul besoin de s'évertuer à dégager les sources de l'association humaine car c'est un fait avéré. L'attention doit plutôt être portée sur les retombées observables de phénomènes qui sont en perpétuel redéploiement. Cette approche se fonde sur l'inachèvement des choses : « [l]oin de désigner l'adaptation des moyens à des fins déjà-là, [le pragmatiste] établit au contraire que les fins doivent toujours être retravaillées en fonction des moyens réellement existants qui permettent de les éprouver » (Zask 2003 : 16).

C'est aux États-Unis que se dessine le début d'une réflexion autour du concept de public dans le premier tiers du XX^e siècle, plus précisément avec Walter Lippmann et John Dewey. Trois ans après avoir consacré un ouvrage à la question de l'opinion publique (1922), Lippmann, alors journaliste expérimenté, commentateur de l'actualité et conseiller politique, formule, avec *Le public fantôme* (1925), un diagnostic peu élogieux du projet démocratique. En réponse à cet essai provocateur, John Dewey fait paraître en 1927 *Le Public et ses problèmes*, dans lequel le philosophe concède plusieurs arguments à Lippmann. Sa position diverge néanmoins en ce qui a trait au potentiel du public, qui serait selon lui non pas « un fantôme » ou « une pure abstraction » (Lippmann 2008 : 93), mais une entité pluraliste assoupie, éclipsée momentanément et qui, de ce fait, ne parvient pas à prendre pleinement conscience de ses capacités. Ceci expliquerait la « faillite du jugement public » (Zask 2003 : 11) et le désintéressement envers l'engagement civique dont les deux auteurs sont alors témoins. Ces problèmes n'ont depuis cessé d'affliger la société américaine, aux dires de spécialistes tels que Richard Sennett (1976) et Robert Putnam (2000). D'après Dewey, le public ne doit pas

demeurer une notion abstraite, il constitue plutôt une force bien réelle qui mérite d'être exploitée au moyen de dispositions appropriées qu'il s'emploie à décrire dans son ouvrage.

Dans un constat très concis et sévère à l'endroit de la démocratie (telle qu'elle prend forme dans les années 1920) et de ses véritables possibilités, Lippmann allègue que les devoirs impartis au public ne seraient pas en accord avec ses aptitudes. Cet argument repose sur le postulat que les théoriciens de la démocratie auraient toujours entretenu des attentes démesurées envers les citoyens, qui ne disposent guère du temps, de l'intérêt et des moyens intellectuels requis pour accomplir la tâche qu'on leur confie. Il réfute de manière catégorique l'« omniscience » innée des individus, soit le principe voulant que tous des membres d'une société aient les habiletés nécessaires à la conduite des affaires de l'État, qu'il s'agisse de prendre des décisions de leur propre chef ou de mener des interventions concrètes (Lippmann 2008 : 86).

Une révision majeure s'imposerait alors en ce qui concerne l'idéal perpétué par les mouvances démocratiques, le socialisme entre autres, selon lequel le « Peuple », donc le « Public », guiderait directement l'action d'un gouvernement prétendument représentatif. En appeler à l'universalité de la notion d'un public qualifié et informé est illusoire car ce sont les conjonctures singulières qui appellent la concertation des individus et des collectifs, constitués au cas par cas. Lippmann prétend qu'il n'existe pas *un* Public homogène invariablement apte à répondre aux problèmes survenant à tout moment, mais bien *des* publics toujours différents pour chaque situation. Le travail étant sans cesse à reprendre, l'intervention d'un seul public unifié n'est non seulement pas réalisable, mais elle n'est pas souhaitable : une mobilisation constante consumerait les forces des citoyens, rendant leurs actions inefficaces. Parce que, comme le souligne Latour (2008 : 18), « [l]e fluide politique se manifeste par des ruptures du cours d'action », les crises en tous genres, les transgressions de règles⁸ et les controverses insufflent sporadiquement vie aux publics. Ces collectifs *ad hoc* se forment systématiquement après l'écllosion de conflits, ils ne peuvent donc connaître la totalité des enjeux en cause. Leur rôle doit alors être adapté à leurs compétences.

Lippmann confie au public une mission qui lui apparaît plus appropriée : il n'appartient pas aux citoyens ordinaires de déterminer les tenants et aboutissants d'un problème, encore moins d'en dégager des pistes de solution. Il leur incombe plutôt de « s'aligner » en faveur ou en défaveur de propositions élaborées préalablement par des experts (Lippmann 2008 : 81). Le public ne

⁸ Le terme règle possède une signification particulière dans la pensée de Lippmann : « [c]'est l'habitude, imposée à l'origine par la force, et suivie depuis lors sans trop de récrimination » (Latour 2008 : 3).

doit s'interposer entre des parties que lorsque son ingérence est impérative. Il intervient uniquement quand les autres acteurs se trouvent dans l'impasse : après qu'aient échoué à la tâche les individus concernés directement par une affaire, les instances gouvernementales ainsi que les divers activistes et militants mobilisés par le conflit.

Pour en arriver à accomplir cette tâche, encore faut-il que le public dispose d'une méthode adéquate. L'auteur suggère donc diverses avenues pour permettre aux individus de distinguer les protagonistes qui sont le plus susceptibles d'apporter une solution juste et équitable de ceux qui n'agissent que par pure partisanerie. Car il serait inutile de prétendre que tous ces intervenants agissent pour le « bien public », ils posent avant tout des actions à dessein, suivant des visées qui leur sont propres (Latour 2008 : 18). Lippmann est cependant bien conscient des facteurs qui empêchent le public de se prononcer de la sorte, notamment le risque que les individus adhèrent de trop près aux positions de l'un des intervenants, devenant eux-mêmes partisans.

En définitive, si Lippmann s'en prend à des failles de la démocratie, c'est pour mieux accorder cette idéologie aux spécificités de son temps. Ce processus de révision ne s'effectue cependant pas sans heurt. Son approche, fondée sur l'économie de l'attention du public (Lippmann 2008 : 169), a souvent été perçue comme foncièrement élitiste et pessimiste. Elle tend au contraire vers des idéaux progressistes : l'auteur propose simplement des rectifications quant au processus de résolution des crises affectant le domaine public qui sont à la mesure des capacités des citoyens. Ces derniers, constamment affairés à éteindre des feux, ne peuvent offrir de réponses durables à tous les conflits qui se posent à eux. Il ne s'agit donc pas de faire porter le poids des problèmes sociaux sur les publics, mais de les consulter lorsque nécessaire. L'objectif commun des membres d'une société devrait être l'atteinte d'un *modus vivendi*, soit une solution qui satisfasse chacune des parties impliquées en attendant que n'écluse la prochaine controverse.

Dans son ouvrage répondant à Lippmann, Dewey présente quant à lui une vision plus optimiste de l'état du public, bien qu'il admette sans détour que la démocratie soit lacunaire à plusieurs égards et que de profondes transformations s'imposent pour que puisse se concrétiser une « Grande Communauté ». Préoccupation chère à Dewey, qui accorde un chapitre entier à la question dans *Le public et ses problèmes*, la formation d'une telle entité est la condition même de l'émergence du public. Autorisée par une communication efficace, un resserrement du tissu social et des interactions à échelle locale, elle est l'idéal démocratique auquel le philosophe aspire pour son pays (Dewey 2010 : 235-236). Le philosophe fonde espoir en l'éducation afin de

mener à bien le projet d'une démocratie participative opératoire qui saurait régler les maux d'un pays en proie à l'apathie, en l'occurrence les États-Unis au lendemain de la Première Guerre mondiale. Le discours qu'il tient à l'endroit de la société américaine n'est certes pas apologique : individus désunis, public qui ne réussit pas à se découvrir et encore moins à s'organiser de façon à exercer une quelconque influence sur ceux qui le gouvernent.

Signalons d'abord que l'auteur trace la distinction entre le fait public et l'affaire privée dans les répercussions des transactions sociales qui sont opérées par des acteurs, peu importe leurs fonctions ou leurs allégeances. La séparation entre ces deux types d'interaction n'est pas immuable, elle se doit d'être constamment réévaluée selon les conditions précises dans lesquelles elle s'inscrit. Lorsque les conséquences d'une action se bornent à ceux qui sont impliqués de manière directe, cet acte est privé. Quand les conséquences de cette transaction ont une incidence sur des gens qui ne sont pas immédiatement concernés, l'affaire relève alors de la sphère publique (Dewey 2010 : 91). Or, pour qu'il puisse jauger les impacts de ces échanges, les commenter et intervenir s'il l'estime nécessaire, le public doit d'abord être en mesure de se reconnaître et de s'assembler, ce qui n'est pas une mince tâche. Plusieurs facteurs entravent la possibilité d'un engagement civique véritable, laissant les citoyens à l'écart des décisions qui ont pourtant des retombées bien tangibles sur leur existence. Dewey (2010 : 217) note à cet égard la complexification des rapports instaurés entre les différentes constituantes d'une société :

Les conséquences indirectes, étendues, persistantes et sérieuses d'un comportement collectif et interactif engendrent un public dont l'intérêt commun est le contrôle de ces conséquences. Mais l'âge de la machine a si considérablement déployé, multiplié, intensifié et compliqué la portée des conséquences indirectes, il a provoqué des liens dans l'action si longs et si rigides (et ce sur une base impersonnelle et non communautaire), que le public qui en résulte ne parvient pas à s'identifier et à se discerner [...].

Cette « éclipse » (Dewey 2010 : 199) dans laquelle est plongé le public n'est pourtant pas irrémédiable. Mais pour se ranimer, il ne peut toutefois compter que sur lui-même, les acteurs impliqués dans un conflit n'ayant de toute évidence pas intérêt à ce qu'une tierce partie vienne interférer dans leurs affaires. Il est généralement plus avantageux pour les protagonistes (politiciens et autres individus prenant part au débat ou au différend) de tenir le public à l'écart que de le mettre au fait de la nature de leurs activités.

Spécifions de surcroît que pour Dewey il n'existe pas un seul public unifié, prévisible et malléable, comme les individus en position d'autorité le prétendent en règle générale. Il y a au

contraire une multiplicité de publics, collectifs dont l'agrégation précaire est ponctuée de phases de latence. Par définition instables, ce sont des entités mouvantes et plurielles qui, suivant Dewey, émergent de la création de communautés. Remarquons d'emblée que toute action collective en elle-même ne constitue pas forcément une communauté (Dewey 2010 : 246); il importe de tenir compte des objectifs poursuivis par les participants pour déterminer la nature des transactions qui les unissent. D'abord, des communautés se créent autour d'intérêts et de valeurs partagées : des individus échangent des connaissances et des ressources, évaluent leurs priorités. Puis, des publics peuvent se mettre en place lorsqu'une situation vient mettre en péril leurs activités ou leur capacité d'action.

Une ambition récurrente est à l'origine de telles formations sociales : celle de vouloir se saisir des moyens visant à réguler la portée des actions qui gênent le fonctionnement habituel des membres d'une société. Les humains ne s'associent pas lorsqu'ils sont satisfaits de l'ordre des choses, ils s'assemblent dans l'adversité, quand leurs droits et leurs libertés sont lésés par des actions qui sont hors de leur maîtrise.⁹ Or, ce préjudice ne suffit pas à lui seul pour instituer un public. Certaines conditions doivent être remplies pour qu'une telle mobilisation collective puisse se mettre en œuvre, comme le rappelle Joëlle Zask (2008 : 177) :

Un public est l'ensemble des gens ayant un plein accès aux données concernant les affaires qui les concernent, formant des jugements communs quant à la conduite à tenir sur la base de ces données et jouissant de la possibilité de manifester ouvertement ses jugements.

Ce sont donc des individus informés et qui disposent d'une liberté de parole qui se lient d'un commun accord afin d'infléchir un cours d'action selon leurs propres visées.

Contrairement à Lippmann, qui soutient que les publics sont formés d'individus qui n'ont aucun intérêt personnel ou politique dans les conflits (qui peuvent ainsi « s'aligner » de manière libre et désintéressée avec l'une ou l'autre des propositions émises par des experts), Dewey laisse entendre que les publics ne sont pas forcément composés d'individus en position d'extériorité face aux débats en jeu. De cette façon, des activistes peuvent très bien constituer le noyau d'un public. Ce fut le cas par exemple lors de la controverse autour de l'annulation de l'exposition *The*

⁹ « [L]es troubles, qui gênent la fluidité de l'expérience ou l'arrêtent et qui impliquent des évaluations ordonnées à une gamme de biens [...] sont variés et méritent un traitement circonstancié. Par ailleurs, la « situation problématique » ne se laisse pas décrire sans passer par ce moment négatif où l'infélicité de l'expérience est ressentie avant d'être exprimée, tandis que sa thématization suppose toujours un jugement et une évaluation. En sorte que le public se constitue dès lors que les conséquences sont saisies comme génératrices de maux à affronter et qu'il est en mesure de déterminer des biens menacés, activement articulés, dont il réclame la protection ou fait la promotion. » (Stavo-Debaugue et Trom 2004 : 208)

Perfect Moment de Robert Mapplethorpe. Des militants pour les droits des gays et lesbiennes se sont alliés à des groupes défendant la liberté d'expression, puis des artistes et des citoyens ordinaires se sont joints à eux, venus d'eux-mêmes ou recrutés par l'une ou l'autre des associations impliquées. Une fois réunies, ces entités a priori disparates ont formé temporairement un public que les autorités politiques n'ont pu ignorer ou, à tout le moins, n'ont pu faire taire complètement.

S'ils agissent de concert pour atteindre un objectif partagé, les individus qui s'engagent dans des relations de ce type ne forment pas pour autant une masse indifférenciée. Il ne faudrait pas croire que le consensus règne au sein des publics, leur constitution reposant avant tout sur la volonté d'individus d'exercer un contrôle sur des situations qui les affectent et non pas sur des facteurs identitaires ou partisans. Sans compter qu'aucun a priori ou aucune prédisposition ne peut déterminer la nature des publics. Les associations qui les tissent sont parfois fortuites et s'avèrent la plupart du temps transitoires, se déliant au fil de la résolution des conflits ayant initialement mobilisé les réseaux d'acteurs. La reconstruction est perpétuelle, l'intervention des individus étant de courte durée. Des alliances durables peuvent bien sûr s'établir dans ces assemblages hétérogènes. Cela dit, c'est dans le caractère éphémère des publics que réside leur potentiel de transformation; leur action est brève, mais ciblée.

Le processus décrit par Dewey est double : comme nous l'avons vu, les contentieux *installent* des publics, galvanisant des acteurs à l'origine passifs, et en retour ces publics exacerbent, cristallisent et mettent en forme les débats. C'est d'abord la prise de connaissance d'un problème ayant des conséquences indirectes sur des individus, puis la concertation de ces mêmes individus sur les moyens à entreprendre pour y remédier qui fait en sorte qu'un conflit qui aurait autrement pu rester du domaine du litige privé devienne une controverse publique. On ne peut donc dissocier la problématisation d'une situation de l'institution de ses publics :

La définition d'une situation problématique (*i.e.* la manière dont elle est identifiée, caractérisée, analysée, élucidée, résolue) et la composition des communautés concernées (*i.e.* l'apparition d'un concernement à l'égard de la situation, le travail pour déterminer en quoi consiste son caractère problématique, le développement et la mise en œuvre d'actions pour y faire face, et ainsi de suite) sont deux aspects d'un seul et même processus (Cefaï et Terzi 2012 : 10).

Ce faisant, l'approche pragmatiste est souvent mise à profit dans le cadre d'études en sociologie des mouvements sociaux et des problèmes publics, conçus par les chercheurs comme des actions

collectives qu'il convient d'analyser selon les transactions qu'elles génèrent et les publics qu'elles convoquent.

Les essais de Lippmann et de Dewey se révèlent fort intéressants pour l'analyse de polémiques. L'insistance des auteurs sur la nécessité de réévaluer les structures politiques de manière continue par l'entremise de l'enquête et de l'expérience atteste l'importance de tenir compte des choses telles qu'elles sont, c'est-à-dire en perpétuel mouvement. En récusant les prétentions téléologiques assignées à l'État ou aux structures sociales, les auteurs souhaitent affranchir le public du rôle arbitraire qu'on lui assigne dans la pensée dominante, où il est paradoxalement considéré à la fois comme omniscient et incapable de s'exprimer en dehors des bureaux de vote. Il devrait plutôt être entendu comme une réserve de force (Lippmann 2008 : 86) dont la qualité première est la potentialité.

Le caractère transitoire et fugace des communautés formées autour de débats publics sur lequel insiste Dewey apparaît particulièrement déterminant pour nos recherches puisque nous retraçons la constitution de collectifs formés à l'occasion de controverses qui sont justement des « formes d'association mobiles et fluctuantes » (Dewey 2010 : 232). La posture antidéterministe revendiquée par le philosophe se conjugue en cela aisément à la sociologie de la médiation : un accent particulier est placé sur la manière dont les associations se dessinent et se résorbent. C'est là qu'intervient le travail de l'enquête sociale, élément au centre du projet pragmatiste relevant à la fois de l'expérience et de la pratique concrète, qui saisit ces assemblages *en processus* : « Ce qui est requis pour diriger et pour mener une enquête sociale fructueuse, c'est une méthode qui se développe sur la base des relations réciproques entre des faits observables et leurs résultats » (Dewey 2010 : 118).

Les choses sont toujours à refaire, elles sont en redéploiement perpétuel, (« still in the making »), comme insiste William James (1979 : 123). Ainsi, les structures sociales ne sont pas faites, elles se *font* et se *défont* : elles doivent être conçues comme des tissus d'associations (Hennion 2013 : 4) ne cessant de s'instaurer. C'est le cas notamment de l'État, mais il en va de même pour les organisations militantes ou pour les mouvements artistiques. De cette manière, la description minutieuse de situations que l'on croyait fixées, stables, peut donner lieu à des résultats inattendus comme la mise en évidence de relations insoupçonnées entre des acteurs. Les conclusions d'une enquête ne pouvant être établies au préalable, il serait vain de tenter de les assujettir à un postulat prédéterminé. Il ne s'agit pas d'analyser une situation pour en expliquer les origines intrinsèques, mais bien de suivre les associations, les transactions et les

traductions d'intérêts qui forment le problème étudié, mettant au jour la façon dont les acteurs en font agir d'autres : « [L]enquête *commence* par une médiation, *suit* ou *enfile* les traductions et *tombe* sur une série de surprises [...] »¹⁰ (Latour 2010 : 259). L'attention doit être portée vers les conséquences et non vers les causes immanentes de situations conflictuelles, et ce, par un examen rigoureux de débats en cours de développement. Chez Dewey comme chez Latour, le recours à l'instinct et aux liens de causalité est donc écarté au profit d'une méthode axée sur des faits tangibles, mesurables. En ré-assemblant le réseau tracé par les médiateurs, il devient possible de mieux comprendre les mécanismes à l'origine de la formation et du développement des controverses, de même que de leurs publics.

Cette mise à l'épreuve ne concerne pas que l'objet de recherche, les méthodes de l'enquête à laquelle se livrent les experts à qui revient cette tâche (Dewey 2010 : 311) doivent elles-mêmes être testées de manière continue. L'expérience des processus sociaux devient dès lors plus qu'une simple accumulation d'observations empiriques. Ce travail va au-delà des intérêts de l'enquêteur. Il relève en effet d'un projet plus vaste, soit celui d'une révision de la démarche sociologique pour Latour et celui de la recherche d'un idéal démocratique pour Dewey.

Même si la question de la nature exacte du public et du rôle qu'il devrait revêtir dans la société semble encore aujourd'hui loin d'être résolue, *Le public et ses problèmes* constitue un apport majeur aux sciences sociales. Cet ouvrage conserve encore toute sa pertinence au XXI^e siècle si l'on considère la multiplication des arènes d'échange permises par Internet et les technologies numériques (messagerie textuelle, forums de discussion, médias sociaux), qui favorisent à leur tour la formation de publics en réseau. Certes, la « Grande Communauté » dont le penseur a tant souhaité la concrétisation n'a peut-être pas encore vu le jour, mais des formations sociales de type nouveau se profilent au sein du web. Ces communautés transnationales en ligne pourraient bien permettre de se rapprocher d'une démocratie participative selon certains auteurs comme Donatella Della Porta (2011), Brian D. Loader et Dan Mercea (2011). Quoi qu'il en soit, Dewey percevrait sans doute dans l'actuel phénomène de mondialisation l'héritage de la « Grande Société » qu'il décrivait, non sans critique, en 1927 : conflits armés internationaux, accélération de l'urbanisation, mobilité des individus, avancées technologiques, emprise des médias.

Ce regard sur la société de masse se retrouve aussi chez Jürgen Habermas, mais il est cette fois teinté de méfiance et d'appréhension et non de l'espoir d'une démocratie meilleure. La notion de

¹⁰ L'auteur souligne.

sphère publique élaborée par le philosophe peut également être mise en rapport avec l'approche pragmatiste de Dewey car elles se fondent toutes deux sur le postulat qu'un public vient à naître en réaction à une force ou un à problème externe.¹¹ Le philosophe allemand demeure certainement le plus important tenant du modèle libéral de l'espace public. Son ouvrage *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, d'abord paru en allemand en 1962, obtient une très ample fortune critique dans les milieux universitaires à l'échelle internationale à la suite de sa traduction en anglais en 1989. Devenu une référence incontournable, ce livre constitue en quelque sorte un passage obligé pour les chercheurs en sciences sociales, mais aussi pour ceux qui interrogent les enjeux et les limites de la notion de public au sens large. Bien que nous nous distancions dans nos recherches de la position adoptée par le théoricien, il est nécessaire d'en exposer brièvement les lignes directrices.

Pour Habermas, l'espace public prend son essor dans l'Europe occidentale de la fin du XVII^e siècle. Il s'agit d'une période charnière où la bourgeoisie s'organise autour de lieux propices à l'échange discursif et rationnel portant sur des affaires publiques. Les médias écrits, par la publicité (*öffentlichkeit*) qu'ils offrent, deviennent dès lors l'instrument politique de la mise à mal d'un État absolutiste (Serghini et Matuszak 2009 : 34). L'essentiel de la thèse défendue par le philosophe peut se résumer ainsi :

La sphère publique bourgeoise peut être tout d'abord comprise comme étant la sphère des personnes privées rassemblées en un public. Celles-ci revendiquent cette sphère publique réglementée par l'autorité, mais directement contre le pouvoir lui-même, afin d'être en mesure de discuter avec lui des règles générales de l'échange, sur le terrain de l'échange des marchandises et du travail social – domaine qui reste essentiellement privé, mais dont l'importance est désormais d'ordre public. Le médium de cette opposition entre la sphère publique et le pouvoir est original et sans précédent dans l'histoire : c'est l'usage public du raisonnement (Habermas 1993 : 38).

Le point focal de la démonstration se situe dans l'idée que l'espace public prend forme et se maintient par l'entremise de débats objectifs dont le dessein est la prise de décision d'ordre politique. Le processus de mise en accord doit être guidé strictement par la raison, ce qui implique que les impératifs de la vie personnelle ainsi que toute forme d'émotion doivent en être exclus. Habermas met l'accent sur l'aspect procédural des débats, dirigeant son attention avant

¹¹ Bien que les auteurs partagent manifestement des préoccupations communes, Habermas ne fait aucune mention des écrits de Dewey dans *L'espace public*.

tout sur l'échange rationnel et sur la normalisation des formules discursives dans la mise en place d'un espace de médiation avec l'État. Il déplore aussi ce qu'il considère comme la « reféodalisation » de la société par l'émergence des médias de masse au XX^e siècle, signalant de cette manière la décadence d'un espace public idéalisé, homogène et, somme toute, purement théorique. Par le terme reféodalisation, l'auteur entend plus précisément la prise de contrôle de l'espace public à des fins commerciales par le secteur privé. Cet espace jadis dédié à l'échange rationnel serait devenu aux yeux d'Habermas une aire soumise à une logique marchande et façonnée par les relations publiques. En somme, des vitrines médiatiques servant des visées mercantiles auraient remplacé les tribunes citoyennes apparues dans les cafés et les salons européens. Érodé progressivement, l'espace public ne serait plus que l'ombre de ce qu'il était deux siècles plus tôt.

L'attitude technophobe de l'auteur, qui voit d'un mauvais œil les effets de cette seconde transformation structurelle touchant les modalités de la communication (Boeder 2005), révèle les limites d'une pareille posture pour nos travaux. D'une part, la formule rigide de l'échange délibératif visant le consensus dont il fait l'éloge se transpose difficilement dans le cadre de controverses où les acteurs interviennent souvent de manière spontanée. D'autre part, la mainmise des grandes corporations sur les médias observée actuellement n'exclut pas la possibilité d'espaces publics alternatifs. Ces deux aspects deviennent donc secondaires, voire négligeables, du moment que l'on s'attache à décrire la manière dont les individus évoluent et créent des associations dans un cyberspace hétérogène, transnational et (en partie) anonyme.

Par ailleurs, seuls les membres de la bourgeoisie prennent part à cet élan d'émancipation canalisé notamment par la presse que dépeint Habermas. Ceci implique qu'une grande partie de la société se voit mise à l'écart des pourparlers (les femmes, les travailleurs, les étrangers et les mineurs, pour ne nommer que ceux-ci). L'auteur décrit non seulement un état de fait, mais il confère aussi une légitimité à la restriction d'accès à l'espace public, laissant entendre que les questions de statut social et d'iniquité doivent être évacuées d'un tel raisonnement. Alexander Nauman (2007 : 8) précise à cet égard que « [l]e concept habermassien de publicité se présente ainsi, délibérément, comme l'idéalisation théorique d'une forme politique qui est assise sur le recours à la violence et sur l'exclusion de pans entiers de la société ». Nombreux sont ceux qui ont souligné les failles de cette conception ségrégationniste de l'espace public basée sur le

consensus et l'homogénéité, niant de ce fait les particularités des diverses formations sociales qui peuvent être engagées dans un rapport avec l'État et la société civile.¹²

Oscar Negt, ancien assistant scientifique d'Habermas, et Alexander Kluge, docteur en droit, sont parmi les premiers à mettre en doute le bien-fondé de cette approche et à réfuter l'existence d'un seul espace public de nature uniforme. Dans *Public Sphere and Experience* (Negt et Kluge 1993 [1973]), ouvrage s'inscrivant dans la mouvance du renouveau marxiste, les auteurs décrivent la zone de médiation entre l'autorité gouvernementale et le fait privé du point de vue de la lutte des classes. Critiquant la persistance de la domination des groupes fortunés, ils objectent que la capacité de se faire entendre auprès des représentants de l'État ne peut demeurer la prérogative de la bourgeoisie. De cette réflexion sur la condition plébéienne naît la notion de sphère publique prolétaire, entendue comme un espace oppositionnel autonome pourvu de ses propres modalités d'action et de communication (Nauman 2007 : 8). Cette réplique intransigente à l'élitisme de la pensée libérale témoigne d'une volonté d'accroître l'étendue du débat social et d'ouvrir les limites de l'espace public au plus grand nombre, ambition qui sera rapidement partagée par plusieurs auteurs.

Cette position défavorable à une version univoque du processus de publicité trouve également écho chez la théoricienne féministe Nancy Fraser (1990), qui met en doute la validité du modèle habermassien dans son désormais célèbre essai « Rethinking the Public Sphere : A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy »¹³. Il s'agit là d'un plaidoyer pour une vision alternative à l'espace normatif et idéalisé de la tradition libérale. Se réclamant d'une démarche postmoderne (Fraser 1995), l'auteure invoque la multiplication des sphères de contestation parallèles comme la raison première de l'impasse de l'espace public bourgeois. Suivant ce point de vue, la nature conflictuelle de la notion de public est indéniable, il serait donc illusoire de prétendre à l'existence d'une forme unique de médiation avec l'État.

Les collectifs subalternes et subversifs qu'évoque Fraser se constituent toujours en réaction à une quelconque forme d'oppression, qu'elle se rapporte au patriarcat, à la ségrégation raciale ou à l'hétéronormativité. Les individus qui forment ces groupes dits secondaires sont par conséquent pleinement conscients de leur statut oppositionnel : leur présence au sein de la société, variant de marginale à majoritaire (dans le cas des femmes), s'articule justement en

¹² Le philosophe admet lui-même avoir négligé de tenir compte de cet aspect limitatif dans la préface de l'édition allemande de *l'Espace public* parue en 1990.

¹³ Cet article est d'abord publié dans le périodique *Social Text* en 1990 et ensuite repris dans un ouvrage édité par Craig Calhoun (1992) qui paraît deux ans plus tard, *Habermas and the Public Sphere*.

fonction de la tension qu'ils maintiennent avec le public dominant. Comme l'explique Fraser, cette séparation observée dans un contexte pluraliste procède d'un double mouvement :

The point is that in stratified societies, subaltern counterpublics have a dual character; on the one hand, they function as spaces of withdrawal and regroupment; on the other hand, they also function as bases and training grounds for agitational activities directed toward wider publics. It is precisely in the dialectic between these two functions that their emancipatory power resides (Fraser 1990 : 68).

Aires de retrait et de rassemblement pour les militants, les publics subalternes constituent aussi un terreau contestataire. C'est en joignant leurs forces et en usant de méthodes de publicité diverses (et souvent inventives, faute de moyens) que ces groupes tentent d'ébranler le contrôle des débats politiques et sociaux maintenu par des groupes privilégiés comme les classes aisées ou les membres du gouvernement.

Bien qu'elle fasse elle-même l'objet de critiques, cette thèse se propage rapidement, la notion de publics oppositionnels faisant son entrée dans plusieurs courants intellectuels révisionnistes comme celui de la théorie *queer* au cours des années 1990. Michael Warner (2002) consacre quelques essais regroupés dans son ouvrage *Publics and Counterpublics* à ce sujet. L'auteur y met en relief les dynamiques de mise en visibilité (activisme, agitation sociale) qui peuvent être revendiquées par les minorités sexuelles dans une société de masse tendant à l'aplanissement des spécificités individuelles par le moyen d'un conformisme social assumé.

En se portant à la défense des contre-publics, c'est également la notion même de public que Warner entend revisiter. Il affirme que la constitution d'un public requiert une forme quelconque d'attention, ce serait là sa plus élémentaire condition d'existence. Cette attention peut se décliner de différentes manières, allant d'un regard distrait à une implication intense. N'étant pas régis par des forces institutionnelles, mais plutôt par des associations hétérogènes volontaires entre des individus, les publics sont forcément instables : les liens unissant leurs membres peuvent se briser lorsque l'attention n'est pas maintenue (Warner 2002 : 87-88). Selon le théoricien, prendre part à un public « régulier » nécessiterait par conséquent un engagement moindre que de se joindre à un public oppositionnel, assemblé en réaction à l'oppression d'un groupe dominant. Or, dans un cas comme dans l'autre, la taille et l'influence de ces collectifs sont vouées à fluctuer.

Un parallèle peut ici être établi avec la notion d'*abeyance*¹⁴, décrivant l'intermittence propre aux mouvements sociaux et, par extension, aux publics qu'ils convoquent. Identifié pour la première fois par Verta Taylor (1989) dans le cadre d'une étude historique sur les luttes féministes, ce phénomène consiste en un arrêt ou une diminution marquée des activités d'un mouvement de manière périodique sans toutefois qu'il ne disparaisse complètement du paysage social. L'*abeyance* réfère à « un processus de maintien ou de mise en veille par lequel les mouvements parviennent à durer dans les environnements politiques devenus non réceptifs, jouant ainsi le rôle de passeur entre deux étapes d'une mobilisation » (Johsua 2009 : 17). Non seulement les controverses que nous étudions réactivent-elles des mouvements sociaux en dormance, mais elles créent aussi de nouveaux publics – et de nouveaux objets, comme nous le verrons dans les prochains chapitres – en éveillant l'attention d'individus et de collectifs qui y voient un problème dont ils subissent les conséquences indirectes. Ces « publics émergents » (Angus 2001) constituent des acteurs incontournables pour notre analyse.

Les perspectives alternatives à l'espace public habermassien (et des formes de médiation s'y inscrivant) proposées par Negt, Kluge, Fraser et Warner viendront étayer notre examen des polémiques artistiques. L'observation de la formation de publics dissidents se présente comme tout indiquée pour l'étude de controverses qui rallient autour d'œuvres d'art des groupes oppositionnels mus par des intentions variées, en l'occurrence des artistes et des activistes contestant le traitement réservé aux œuvres d'art public, des *street artists*, des tenants de la droite religieuse, des militants issus des communautés LGBTQ, etc. Nous pouvons considérer à juste titre les collectifs impliqués comme des contre-publics, mettant en œuvre des stratégies communicationnelles ainsi que des tactiques qui leur sont propres, investissant aussi bien les médias de masse que des aires de diffusion marginales. Comme nous le verrons dans le chapitre 4, le Museum of Censored Art se présente de ce point de vue comme un excellent exemple. Ses deux instigateurs, dont l'un militait déjà pour la cause homosexuelle, ont créé un mouvement contestataire ayant pris une ampleur inattendue. Avec des moyens limités, ils sont parvenus à mobiliser un public en déployant leurs actions dans des réseaux sociaux comme YouTube et Facebook¹⁵, recrutant ainsi des alliés par milliers. Après quelques mois de présence intense dans l'espace public, le duo cesse presque complètement ses activités, ne s'adressant qu'à l'occasion à leurs membres informels par l'entremise de sa page Facebook. Sait-on jamais, un éventuel nouveau cas de censure ranimera peut-être le mouvement qu'ils ont contribué à créer en 2010.

¹⁴ Cette expression issue des recherches sur les mouvements sociaux ne possède pas d'équivalent en français. Elle pourrait être traduite sommairement par « mise en veille » ou « dormance ».

¹⁵ [En ligne] https://www.youtube.com/channel/UCalQuJF47c2_pucQ99MoPHw. Consulté le 20 août 2017.

[En ligne] <https://www.facebook.com/Museum-of-Censored-Art-183068481723060/>. Consulté le 20 août 2017.

L'approche de l'espace public défendue par Hannah Arendt permet de rendre compte de la manière dont de tels assemblages hétérogènes apparaissent et interagissent dans l'espace public. En 1958, la philosophe signe *Condition de l'homme moderne*. Ce livre fondateur, paru quelques années avant l'étude d'Habermas, marque un renouveau d'intérêt pour la question de la distinction entre privé et public dans les sciences sociales. L'ouvrage s'articule à partir des trois activités définies par l'auteur comme étant constitutives de la *vita activa* : le travail, l'œuvre et l'action. La troisième est nettement valorisée par la philosophe, qui y voit non seulement la faculté suprême de l'homme, mais aussi l'élément essentiel à la mise en place de toute vie politique (Arendt 1961 : 41).

Dans la pensée d'Arendt, l'espace public est ce monde commun qui lie les individus entre eux, donnant ainsi sens à leur existence. Il prend ses sources dans la *polis* grecque, lieu antique de délibération et d'échange citoyen. C'est dans la cité que l'acteur se révèle, il y fait son *apparition* dans le monde humain par le biais de la parole et de l'action même. La présence constante des autres est nécessaire au déroulement conforme de ce processus, l'action n'étant possible que par la coopération entre les individus. En d'autres termes, les humains n'agiraient véritablement que lorsqu'ils sont sous le regard de leurs pairs et qu'ils engagent des gestes de concert avec eux. Émergeant à partir de la pluralité des valeurs et des idées de citoyens, l'espace de l'apparence qu'est la cité est caractérisé par un rapport égalitaire à l'échange. La liberté individuelle dont jouissent ceux qui prennent part à cette arène n'est qu'un des avantages liés à ce statut privilégié les dispensant aussi des contraintes biologiques et des préoccupations liées à la famille (*oikia*), et donc des occupations à caractère privé. Suivant ce principe, la distinction entre espace privé et espace public se fonde sur la capacité d'action. Certes, celui qui est tenu en dehors de ces assemblées se dérobe à la publicité constante propre à toute vie politique, mais il est aussi formellement exclu du domaine de l'agir. Arendt rappelle ainsi l'aspect privatif du domaine privé, qui peut se traduire par une vie reléguée dans l'ombre (Arendt 1961 : 99).

L'espace public peut naître virtuellement en tout lieu, du moment qu'un protagoniste apparaît à ses semblables : c'est en s'assemblant, en collaborant entre eux de manière libre que les citoyens créent un monde commun. Bien que le modèle d'échange en face à face de l'agora antique se présente implicitement dans l'ouvrage comme l'idéal à atteindre, il n'en demeure pas moins que d'autres formes de révélation peuvent être tout aussi viables. Car c'est bien l'action coordonnée qui sous-tend l'établissement d'un espace public en tant que tel :

La *polis* proprement dite n'est pas la cité en sa localisation physique; c'est l'organisation du peuple qui vient de ce que l'on agit et parle ensemble, et son espace véritable s'étend entre les hommes qui vivent ensemble dans ce but, en quelque lieu qu'ils se trouvent (Arendt 1961 : 258).

La cité, telle qu'Arendt la conçoit, ne répond pas à une forme préétablie, l'action pouvant se dévoiler en tous lieux. Qui plus est, l'auteure prend soin de ne pas spécifier d'endroits exacts dans son ouvrage, au contraire d'Habermas, qui localise l'émergence de la sphère bourgeoise dans les cafés et les salons européens. Ceci nous autorise à croire que la mise en visibilité peut se décliner sous diverses formes, y compris dans le cyberspace.¹⁶ L'espace public est avant toute chose une manifestation du phénomène de l'association humaine : elle est le reflet des interactions qui la constituent. Il ne s'agit pas d'une notion purement abstraite et dénuée de contact avec la réalité des acteurs sociaux. Elle consiste plutôt en « un espace incarné, un lieu de mise en visibilité, dans lequel les actions, les paroles et les acteurs accèdent à leur être véritable et s'ouvrent ainsi au jugement public » (Dacheux 2008 : 19).

La *polis* antique, considérée comme le modèle absolu de la démocratie en Occident – une formule certes imparfaite si l'on considère qu'elle repose sur la tenue en esclavage d'une grande partie de la population et que les femmes étaient alors confinées dans des gynécées – devient le lieu d'un glissement graduel vers un modèle plus souple de forum au fil du développement de nouveaux moyens de communication (Doueïhi 2011). La cité arendtienne dont nous avons dressé un portrait succinct peut donc être transférée au web dans la mesure où il répond aux exigences générales d'un espace de l'apparence. Ce déplacement sémantique mérite que l'on s'y attarde plus longuement. Nous nous attacherons donc, dans la section qui suit, à interroger les caractéristiques d'une possible cité en ligne en appuyant notre propos sur les arguments soutenus par certains experts d'Internet issus notamment des domaines de la communication, de la sociologie et des sciences politiques.

¹⁶ Précisons toutefois que la philosophe entretient un rapport dans l'ensemble assez pessimiste avec l'arrivée de nouvelles technologies, qu'il soit question d'automatisation du travail ou de l'envoi de satellites dans l'espace. Elle déplore aussi la massification de la société et de la culture opérées au XX^e siècle (Arendt 1972).

1.3 Cyberspace et extension de l'espace public : une démocratie à géométrie variable

L'apparition de toute nouvelle technologie de communication amène inmanquablement à reconsidérer les limites de l'espace public et à envisager l'expansion de son périmètre. Internet n'échappe pas à cette logique : son avènement¹⁷ suscite à la fois des prévisions optimistes à outrance (Rheingold 1993; Stewart 1996) ou à l'inverse, des constats dystopiques (Stoll 1995; Birkerts 1996), autant dans les publications scientifiques que dans les écrits destinés au grand public. De telles positions déterministes sont hasardeuses sur le plan théorique. Les discussions sur le sujet se sont d'ailleurs progressivement nuancées au fil des développements d'Internet, nous y reviendrons plus loin.

Pour le moment, soulignons seulement que le web, par son extraordinaire flexibilité, tend surtout à exacerber des tensions déjà présentes dans une société. Il ne peut donc être à lui seul responsable d'un renversement soudain des pratiques sociales de l'ensemble d'une population (Castells 2001 : 6). Nous nous garderons de concevoir le web comme une entité fixe, homogène et prévisible puisque c'est précisément dans son inachèvement qu'il est intéressant à examiner, comme un objet *en train de se faire*. Enfin, précifions que l'extension de l'espace public par les nouvelles technologies constitue une question qui ne s'approche pas aisément en raison de la complexité des enjeux qu'elle recèle, allant de la protection de la vie privée à la cybergouvernance. Nous avons donc choisi d'insister ici sur les notions d'échange et de mobilisation collective dans le cyberspace, incontournables pour l'examen des controverses en ligne.

La circulation sans précédent permise par Internet, le web et ses plateformes de partage, ainsi que la vitesse inégalée à laquelle transitent dorénavant des flux d'images et d'idées invitent à croire que nous assistons à une nouvelle ère communicationnelle où les individus n'ont plus à se présenter physiquement à autrui pour apparaître. La coprésence des acteurs n'est plus requise pour que des informations soient transmises, cette intervention étant médiée au moyen de prolongements technologiques. Le processus de dématérialisation des médias s'est toutefois amorcé bien avant la venue du web. Au début des années soixante, Marshall McLuhan analysait

¹⁷ Internet est l'ensemble des protocoles soutenant le réseau, ou en d'autres mots l'infrastructure sur laquelle s'appuie le *World Wide Web* (communément désigné sous l'appellation web), qui est à son tour formé par les ressources reliées au moyen d'hyperliens accessibles en ligne. Le web n'est donc qu'un des services permis par Internet, comme l'est aussi le courrier électronique par exemple. Dans le cadre de cette thèse, nous considérerons Internet à partir de sa phase de popularisation amorcée au début des années 1990, bien que ses premiers balbutiements remontent aux années 1970.

déjà les effets de ces bouleversements dans ses célèbres ouvrages *The Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man* (1962) et *Understanding Media : The Extensions of Man* (1964). L'invention de l'imprimerie, de la radio et de la télévision ont tour à tour amené des changements significatifs dans les modes de transmission de l'information, transformant de ce fait le paysage médiatique et l'espace public.¹⁸ Mais, plus que tout autre média, le web comprime formidablement l'espace et le temps¹⁹, modifiant l'échelle et la vitesse à laquelle sont diffusés les contenus numériques.

Cela donne non seulement lieu à une configuration nouvelle du fait public, mais également à l'amplification d'un phénomène connu sous l'appellation d'« effondrement des contextes » (*context collapse*). Initiée par le professeur d'anthropologie culturelle Michael Wesch en 2009, cette expression a d'abord été utilisée pour désigner les effets induits par la plateforme de partage de vidéos YouTube sur la manière dont les usagers s'adressent à leurs publics.²⁰ La mobilité sans précédent des images numériques et transmissibles, doublée de l'accélération de la vitesse à laquelle transitent les informations, s'incarne remarquablement à travers la pratique du vlog (blogue vidéo) selon le chercheur. Il décrit la compression de l'espace et du temps qui s'opère dans ce type de communication en ces termes :

[A]n infinite number of contexts collapsing upon one another into that single moment of recording. The images, actions and words captured by the lens at any moment can be transported to anywhere on the planet and preserved (the performer must assume) for all time. The little glass lens becomes the gateway to a black hole sucking all of time and space—virtually all possible contexts—in on itself (Wesch 2009 : 23).

La lentille de la webcam et, par extension, le web agissent ainsi à la manière d'un portail, permettant le passage d'un régime de visibilité à un autre.

Le rapport à l'espace et au temps se complexifie, se reconfigure, sans pour autant rendre les distances et les temporalités entièrement négligeables lors de la création et de la mise en ligne de matériel numérique. Ce changement d'échelle bouscule aussi la notion de public : il y a confrontation de multiples contextes de réception au sein d'un même média, l'audience étant potentiellement infinie. La notion d'effondrement des contextes peut toutefois s'appliquer à

¹⁸ Il s'agit là d'une question fort bien documentée (Meyrowitz 1985; Dahlgren 1995).

¹⁹ La compression du temps opérée par les médias électroniques est souvent mise en parallèle avec la théorie de la chronologie de Paul Virilio (1977), qui décrit les effets de la vitesse sur la perception humaine. Mais l'on attribue habituellement la notion de compression de l'espace et du temps au théoricien David Harvey, qui en fait un thème phare de son ouvrage *The Condition of Postmodernity : An Enquiry Into the Origins of Cultural Change* (1990).

²⁰ Bien que Wesch soit considéré comme le responsable de l'entrée de cette formule dans la théorie des médias, danah boyd l'employait déjà en 2002 dans *Faceted Id/entity : Managing Representation in a Digital World*.

plusieurs types d'interventions ayant lieu dans le web, particulièrement dans les médias sociaux. Alice E. Marwick et danah boyd²¹ (2010) ont étudié ces dynamiques à l'œuvre sur Twitter, où il est possible de s'adresser simultanément à un nombre de personnes extrêmement grand, et ce, avec très peu de restrictions. Elles ont remarqué que les internautes se créent des « audiences imaginées » pour orienter la nature de leurs publications.

Ce phénomène n'est pas propre au web : la presse écrite, la photographie et la radio ont engendré des effets analogues dès le XIX^e siècle. Il se peut simplement que l'effondrement des contextes soit plus facile à observer dans le cyberspace en raison de la facilité d'accès aux données liées à la production et à la consultation de contenus numériques (comme le nombre de vues, de partages ou de « suiveurs »). Bien qu'il s'inscrive dans la continuité de processus médiatiques amorcés il y a longtemps, Internet et les objets qu'il permet de produire instaure néanmoins des formes inédites de communication et de sociabilité, si l'on considère par exemple l'expansion fulgurante de la blogosphère ou l'omniprésence des médias socionumériques dans les débats contemporains. Bien que l'incidence à long terme des pratiques d'échange et de diffusion en ligne reste à déterminer et que le rôle qu'elles exercent dans la poursuite de la démocratie ne fasse pas l'unanimité auprès des chercheurs, ces phénomènes ne peuvent cependant être ignorés : ils témoignent vraisemblablement d'un changement de paradigme. Avant de s'attarder aux aspects d'Internet lui conférant le caractère d'espace public, voyons d'abord quelques positions critiques émises à l'égard de son potentiel transformateur.

Certains auteurs prétendent que l'importance accordée à Internet dans la poursuite du progrès démocratique et de la justice sociale est démesurément grande. Ils s'élèvent ainsi contre une vision trop optimiste du web, perçu comme le remède suprême aux formes d'oppression les plus diverses. Il faut bien admettre que ces technologies de connexion ne servent pas que les idéaux des forces progressistes, elles peuvent aussi profiter à des entreprises moins louables comme la surveillance des populations par des gouvernements (totalitaires ou non), le recrutement par des organisations terroristes ou la transmission de messages haineux issus de groupes d'intérêts ultra-conservateurs. Cette position méfiante envers les propriétés libératrices du web est notamment défendue par Evgeny Morozov, l'un des penseurs des *Internet studies* les plus influents sur la scène internationale à l'heure actuelle.²² Sans être fataliste, il soutient qu'il est vain de nier la dimension obscure du web :

²¹ L'usage des minuscules est délibéré.

²² Correspondant pour de nombreux magazines d'affaires publiques, il est également l'auteur de deux ouvrages sur la question du déterminisme technologique, *The Net Delusion : The Dark Side of Internet Freedom* (2011) et *To Save Everything Click Here : The Folly of Technological Solutionism* (2013).

The idea that the Internet favors the oppressed rather than the oppressor is marred by what I call cyber-utopianism: a naïve belief in the emancipatory nature of online communication that rests on a stubborn refusal to acknowledge its downside (Morozov 2011 : xiii).

Or, les régimes autoritaires et autres forces hostiles à la liberté de parole ne seraient pas les seuls ennemis de la démocratie numérique.

La privatisation croissante qui s'opère dans le cyberspace, se traduisant par le contrôle d'une part importante du web par des multinationales, s'impose également comme un facteur qui irait à l'encontre d'un espace public ouvert et libre. Les partisans d'une sphère publique habermassienne y voient d'ailleurs l'aboutissement du processus de reféodalisation de l'espace public. Cette mainmise des intérêts corporatifs sur le contenu diffusé en ligne est qualifiée de « capitalisme communicatif » par la professeure en science politique Jodi Dean (2003). Selon elle, le web ne serait devenu qu'une simple vitrine pour l'échange marchand, minant ainsi la possibilité d'un véritable échange citoyen dénué d'intérêts monétaires ou partisans. Bien qu'elle soit révélatrice du climat actuel, alors que des *gatekeepers* d'Internet comme les géants Google et Facebook parviennent à prendre possession des flux d'information générés par les usagers (Musiani 2013),²³ cette approche émane d'une perception idéalisée de l'espace public. Pourtant, comme Latour (2005 : 261) le rappelle, l'action est indissociable des intentions qui la précèdent, les individus et les collectifs poursuivant toujours des objectifs qui leur sont propres.

D'autres chercheurs encore invoquent l'aspect restrictif du web ou la « fracture numérique » pour minimiser la portée d'Internet en tant qu'arène publique. Le terme fracture réfère à la disparité d'accès à la connexion Internet, soit entre les membres d'une même société, soit entre les pays développés et les pays émergents. Les clivages sociaux induits par cette faille technologique réduiraient le potentiel du web en tant qu'espace public, qui, en théorie, désignerait ce qui est accessible à tous (Norris 2001). De même, le nombre croissant d'internautes à l'échelle planétaire et l'accélération de la communication n'engendre pas nécessairement l'instauration d'une démocratie meilleure (Chardel 2013 : 27). La démultiplication des voix peut aussi faire en sorte que les échanges deviennent cacophoniques²⁴,

²³ Par exemple, les dirigeants de Facebook peuvent user librement des images mises en ligne par les millions d'utilisateurs de ce réseau social ainsi que par ceux d'Instagram (compagnie achetée par le géant des médias sociaux en 2012). [En ligne] <https://www.facebook.com/legal/terms> <https://www.facebook.com/about/privacy/>. Consulté le 20 août 2017. Les images publiées en ligne peuvent conséquemment être vendues en toute légalité à des firmes à des fins de publicité par exemple. Pour plus de détails concernant les droits de propriété, consulter « Who Owns Photos and Videos Posted in Facebook, Instagram and Twitter ? » (Law Offices of Craig Delsack 2012).

²⁴ Milad Doueihy (2011 : 28) parle d'une « identité polyphonique » pour qualifier les divers avatars que peut revêtir un internaute.

rendant de ce fait inaudibles les prises de position individuelles : les propos émis dans le cyberspace ne seraient devenues qu'une masse d'opinions indifférenciée. Or, le problème réside peut-être dans les attentes entretenues à l'égard d'Internet. Le web ne vient pas remplacer l'espace public déjà institué, il devrait plutôt être considéré comme une tribune supplémentaire s'ajoutant ou prolongeant les formes d'action et de prise de parole existantes. Il n'a donc pas à remplir tous les critères d'un espace public idéal (ce qu'aucun autre média n'a pu accomplir jusqu'à aujourd'hui, de toute manière) pour être envisagé à l'aune des théories de la publicité.

Une autre caractéristique inhérente au web est l'anonymat des internautes, dont l'identité ne se présente plus dans « l'unicité de la forme du corps et du son de la voix » (Arendt 1961 : 236). Ce facteur peut être perçu comme nuisible dans la mesure où, comme dans tout environnement pluraliste, l'authenticité est valorisée. Cependant, la possibilité de l'anonymat dans le web peut aussi être le signe d'une démocratie saine, comme le signale James Bohman (2004) dans son article « Expanding Dialogue : The Internet, the Public Sphere, and Prospects for Transnational Democracy ». Dans plusieurs circonstances, l'anonymat promeut la liberté d'expression, permettant par exemple à des activistes qui participent à des mouvements de résistance ou à des dissidents politiques de faire valoir leur point de vue sans risquer de représailles (Bohman 2004 : 137).²⁵ Non seulement l'identité des internautes est-elle fluctuante, mais leur parole est désincarnée : le cyberspace est un environnement sans corps. Ceci coïncide d'ailleurs tout à fait avec la notion d'une cité où les nécessités corporelles individuelles sont écartées, à l'instar de la *polis* antique (Saco 2002 : 47).

Plusieurs auteurs voient par conséquent le web comme un espace public de type nouveau où peuvent se déployer des formes novatrices de démocratie, même dans ses déclinaisons les plus radicales, allant du marxisme autonomiste au *hacktivism* (Dahlberg et Siapera 2007). À cet égard, le spécialiste de la sociologie des médias Dominique Cardon (2010 : 7) affirme que le cyberspace modifierait profondément la manière dont s'articule la publicité : « Internet ne permet pas seulement de communiquer davantage, mieux, plus vite; il élargit formidablement l'espace public et transforme la nature même de la démocratie ». Manuel Castells, autre prolifique auteur dont les thèses sont fondamentales pour le développement des *Internet studies*, soutient quant à lui que le web revêt un potentiel quasi inépuisable pour le progrès humain car il repose sur la communication en réseaux, phénomène qui aurait d'ailleurs

²⁵ Les plateformes comme Facebook se positionnent cependant très clairement contre l'anonymat des internautes et pour l'authenticité de l'identité en ligne qui doit être la même que celle hors ligne (boyd 2012).

participé à la naissance d'une nouvelle morphologie sociale selon le théoricien : la société en réseaux (Castells 1996 : 469).

Attardons-nous un moment sur les particularités de cette configuration. Un réseau, dans son expression la plus simple, est composé de nœuds interconnectés (Castells 2001 : 1). La répartition de ces nœuds, à travers lesquels transitent des informations, peut prendre différentes formes. Aux deux modèles traditionnels (centralisé et décentralisé), Paul Baran (1964), considéré comme un précurseur d'ARPANET²⁶, en distingue un troisième : le réseau distribué (fig. 1.1), qui ne dispose d'aucun centre. Basé sur le principe du relai, il a pour but de préserver la communication en cas d'attaque nucléaire : si une connexion est rompue, l'information peut continuer à circuler. Réseaux des réseaux (Terranova 2004 : 53), Internet se présente comme la forme la plus achevée d'un tel schéma de distribution. Sa force se loge dans ses terminaisons, plus susceptibles de générer de nouvelles connexions. Des mouvements de va-et-vient s'opèrent cependant dans l'ensemble du système : des données sont constamment retransmises de l'intérieur vers les extrémités et inversement. La flexibilité se présente comme le trait essentiel du modèle du réseau. Il adapte en effet son architecture aux contingences rencontrées, retraçant à chaque fois ses associations. Ses sièges d'autorité sont changeants, migrant au fil des interactions qui s'opèrent entre les participants. Ouverte et a-centrée, la technologie de connexion Internet est fondamentalement neutre (Cardon 2010 : 16-17).

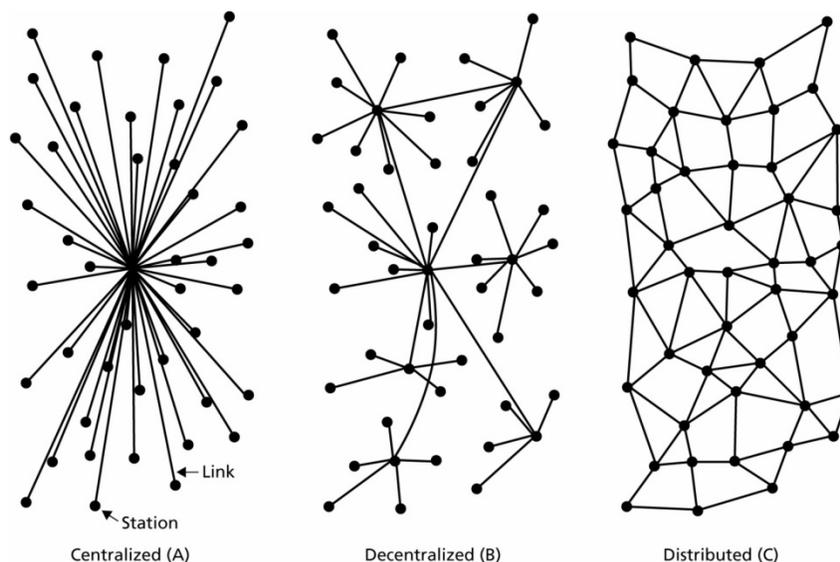


Figure 1.1 Diagrammes utilisés par Baran pour illustrer les types de réseaux dans « On Distributed Communication Networks », 1964.

²⁶ Protocole de communication en réseau sur lequel est basé Internet.

Misant sur la répartition des pouvoirs, cette forme de connexion supplée au modèle des médias de masse, permettant à tous de prendre part à l'échange :

The real difference between the Internet and all preceding media forms is the role it gives to people: millions connected in many-to-many relationships and interactions. In Internet, common space is a direct result of synergy and connectivity (Tubella 2005 : 257).

À la forme de communication de type « un-à-plusieurs », sur laquelle sont basées la radio, la presse et la télévision, s'ajoute avec le web le modèle du « plusieurs-à-plusieurs ». De nouveaux liens peuvent ainsi être établis entre les acteurs, dès lors investis de capacités d'action inégalées dans l'histoire.

Introduit au milieu des années 2000, le web 2.0 signe le tournant participatif d'Internet. Caractérisé par l'interactivité et le contenu généré par les usagers, il s'agit d'un environnement où les internautes peuvent être à la fois émetteurs, récepteurs et relais (Chardel 2013 : 57). Les rôles traditionnels de la communication de masse tendent alors à être brouillés : l'auditoire peut se diviser en publics, les individus n'étant plus contraints d'être des spectateurs passifs. Dans *Audiences and Publics : When Cultural Engagement Matters* (2005), Sonia Livingstone remet toutefois en question l'opposition traditionnelle entre public actif et auditoire passif véhiculée par les études sur les médias de masse. Les conséquences de ce bouleversement technologique sont majeures, le web devenant d'une certaine façon plus public qu'il ne l'était auparavant.

Le web participatif instituerait une « cité » de type nouveau en prenant appui sur le potentiel des « liens faibles ». Inauguré par le sociologue Mark S. Granovetter en 1973 dans un article intitulé « The Strength of Weak Ties », ce principe sociologique exerce toujours une grande influence dans le milieu scientifique à l'heure actuelle, notamment dans les sciences de la communication et de l'administration ainsi que les recherches en marketing. Dans un réseau social, un lien fort est une personne avec qui l'on partage du temps, des intérêts, des amitiés. C'est un individu qui évolue dans un cercle rapproché, tandis qu'un lien faible peut être une simple connaissance avec qui l'on entretient une relation de moindre intensité, un « ami Facebook » que l'on ne fréquente pas à l'extérieur du web ou un individu dont on suit les *tweets*, par exemple. Granovetter affirme que les liens faibles sont supérieurs aux liens forts dans de nombreuses situations, étant plus susceptibles de transmettre de l'information de manière efficace et d'atteindre de vastes réseaux d'acteurs. Des liens faibles, par exemple un voisin et un collègue de travail, ne possèdent généralement pas de liens communs, ce qui permet de faire parvenir des renseignements à un nombre de personnes accru, contrairement à des liens forts

qui auraient fait circuler l'information à l'intérieur d'un cercle déjà averti ou plus restreint. En somme, l'auteur démontre comment s'opère la redistribution d'une information jusqu'aux extrémités d'un circuit.

Les médias sociaux se présentent comme des aires idéales pour l'analyse d'un tel phénomène, comme en témoignent plusieurs études (Gilbert et Karahalios 2009; Bakshy, Marlow, Rosenn et Adamic 2012; Grabowicz, Ramasco, Moro, Pujol et Eguiluz 2012; Pfeffer, Zorbach et Carley 2013). Ils fournissent en effet un exemple probant de l'importance des liens faibles dans la transmission de contenus variés dans le web (textes, vidéos, images, mèmes²⁷). Dans un article qui fait désormais autorité dans le domaine des *Internet studies*, boyd (2011 : 46) définit les caractéristiques des contenus circulant dans les groupes d'internautes qui interagissent dans les médias sociaux, qualifiés par l'auteure de publics en réseaux : ils sont durables, étant automatiquement enregistrés et archivés; reproductibles, pouvant être dupliqués à l'infini; extensibles, s'adaptant à de fortes variations de trafic et enfin repérables par l'entremise des moteurs de recherche. Ceci étant dit, ces aspects ne sont pas spécifiques aux médias sociaux, ils peuvent très bien s'appliquer à une grande partie de ce qui se trouve dans le web.

Ce qui différencie véritablement les réseaux socionumériques du reste des sites Internet, c'est d'abord la facilité avec laquelle les usagers peuvent y faire circuler des informations. Il est possible par exemple de retransmettre en un seul clic un article de presse à un très grand nombre de personnes, et ce, en temps réel. Les médias sociaux en ligne sont d'ailleurs les sites qui génèrent le plus d'activité dans le web (Castells 2012 : 231). Bien qu'ils soient abondants et variés, les échanges qui s'y déroulent ne sont pas pour autant toujours publics.

Ce type de communication se déroule en réalité dans un registre de « clair-obscur ». Le cyberspace ne constitue pas un ensemble uniforme et transparent où toute manifestation d'un internaute peut être vue par un nombre de personnes toujours égal, il est composé de zones de plus ou moins haute visibilité. Cardon (2010 : 43) distingue à cet effet quatre formes générales de prise de parole, réparties selon deux types d'acteurs, qui peuvent être à leur tour qualifiés de deux façons : celui qui prend la parole (*professionnel*²⁸ ou *amateur*) et celui dont on parle (*personnalité* ou *quidam*). Suivant le sociologue, quand un *professionnel* rapporte les actions d'une *personnalité* connue, il intervient dans la sphère publique restreinte. Née au XVIII^e siècle, cette dernière fournit aux journalistes et autres experts « un accès réservé à la parole publique, afin de rendre compte des activités de personnages eux-mêmes publics » (Cardon 2010 : 44). Au

²⁷ Le phénomène des mèmes est décrit plus loin.

²⁸ L'auteur souligne.

XIX^e siècle, les avancées dans le domaine du journalisme et de la photographie ont rendu possible l'apparition d'une autre forme de prise de parole, soit la diffusion d'informations concernant des citoyens lambda par un *professionnel*. L'espace public s'ouvre alors à la représentation de citoyens ordinaires, phénomène s'accompagnant de préoccupations liées à la protection de la vie privée. Tandis que seul le *professionnel* était jadis autorisé à agir dans les médias; à cette catégorie s'est ajoutée celle de l'*amateur* avec la popularisation d'Internet. Lorsqu'il discute de figures publiques ou de sujets d'intérêt général, l'*amateur* s'insère dans la logique du web participatif. La dernière forme de prise de parole se rapporte à la communication semi-privée entre internautes quidams, par exemple un message laissé sur le « journal » Facebook d'un ami : c'est le web en clair-obscur. Cardon (2010 : 49) le décrit comme un espace où « des individus bavardent et ne se préoccupent guère de savoir qui peut les voir ou les entendre en dehors de leur entourage numérique proche ». Le modèle de Cardon demeure toutefois imparfait dans la mesure où ces catégories rigides ne reflètent pas la diversité des interactions qui ont cours dans le paysage médiatique actuel, sans cesse redessiné.

Bien qu'il soit désormais beaucoup plus facile pour des inconnus de prendre la parole en public en ligne, le statut de l'émetteur demeure un facteur de première importance. Les apparitions qui ont lieu dans le cyberspace ne sont pas toutes égales : certaines ont une valeur plus élevée que d'autres. Dans le web comme ailleurs, le statut de professionnel confère une légitimité automatique à des propos. De cette manière, les interventions d'un journaliste au sujet d'une politicienne, qu'elles aient lieu sur Twitter ou dans un quotidien électronique, auront sans conteste une portée plus grande que celles d'un simple internaute commentant les actions de cette même figure publique, de même lorsqu'une politicienne passe des commentaires sur un journaliste. Ce statut peut toutefois se construire dans le web. Par exemple, un blogueur initialement inconnu peut parvenir à s'imposer comme une référence dans un domaine précis, rivalisant avec l'éditorialiste en matière de crédibilité.

Signalons aussi que dans les médias sociaux, le caractère public des interventions dépend avant tout des paramètres de sécurité sélectionnés par les usagers. La majorité des individus choisissent de ne divulguer qu'une partie de leurs publications à l'ensemble des internautes, alors que les associations militantes ou les personnalités politiques tendent souvent à rendre public tout ce qu'ils mettent en ligne, ces acteurs ayant avantage à maximiser leur visibilité médiatique. Contrairement à ce que boyd (2011) indique, le matériel qui circule dans les cyber-réseaux n'est donc pas systématiquement trouvable à l'aide d'un moteur de recherche. Cette précision est majeure en ce qui concerne l'étude des controverses dans le web : retracer la

totalité les échanges relatifs à un débat devient irréalisable puisque seule une partie des interventions est largement visible et accessible aux chercheurs.

En somme, le droit à la liberté d'expression et le droit à la vie privée sont des aspects qui entrent en jeu de manière variable selon le type de prise de parole dont il est question (Cardon 2010 : 44). Ce qui est *visible* dans le cyberspace n'est pas automatiquement *public* et, inversement, les interventions *publiques* ne sont pas pour autant *visibles* pour l'ensemble des internautes. C'est notamment le cas de ce qu'on nomme le « web profond » (*deep web*), appellation référant aux sites qui ne sont pas indexés ou qui sont mal indexés dans les moteurs de recherche. Ces sites, qui sont techniquement accessibles, mais dont la visibilité est très faible, voire nulle, formeraient la majeure partie du contenu en ligne (Bergman 2001). Le web profond est donc l'opposé du web de surface, quant à lui facilement atteignable. Ces nuances mettent en perspective le caractère ouvert du web, qui ne crée pas un espace public homogène et transparent, mais des espaces hybrides oscillant entre public et privé (Papacharissi 2010 : 127).

Ainsi, Internet ne change pas complètement la donne en matière de communication : les formes d'échange qu'il instaure se superposent à celles des médias antérieurs, les régimes de visibilité s'additionnant au fil du développement des technologies. Les différents médias constituent des relais de diffusion, maillons dans une boucle de circulation de l'information. De cette manière, la télévision n'a pas été complètement délaissée au moment où le web a fait son apparition (même si, comme la presse et la radio, elle tend à migrer vers le cyberspace à l'heure actuelle²⁹). Le principal changement amené par Internet se situe plutôt dans la coexistence de types de prise de parole hétérogènes et dans la mobilisation en réseau qu'il autorise (Ito 2012 : 2).³⁰

Le web n'est pas qu'un simple conduit par lequel transitent des flux d'information. Grâce à son architecture flexible, Internet donne notamment lieu à des pratiques de contestation sociale qui lui sont propres : « The Internet [...] challenges conventional structures for organizing social movements, encouraging the undoing of hierarchical and centralized communications in favor of more decentralized and distributed organizational structure » (Lim et Kann 2012 : 90). Le web a ainsi permis d'élargir le « répertoire d'actions » des collectifs militants. Concept-clé de la sociologie des mouvements sociaux, cette notion (nommée *repertoire of contention* en anglais) désigne l'ensemble des activités contestataires que des militants ou de simples citoyens peuvent employer pour arriver à leurs fins (Tilly 1977). Les pétitions en ligne, les campagnes de courriels

²⁹ Voir à ce sujet *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide* (Jenkins 2006).

³⁰ Dans *Here Comes Everybody. The Power of Organizing Without Organizations*, Clay Shirky (2008) défend l'idée selon laquelle Internet aurait donné lieu à des formes inédites d'organisation collective, évoluant dans un cadre hors-institutionnel.

et le piratage de sites internet sont maintenant devenus des stratégies de protestation privilégiées pour les luttes sociales à travers le monde.

Par ailleurs, des sites comme YouTube, Facebook et Twitter constituent dorénavant des terrains de contestation majeurs, ayant même transformé la manière dont les mouvements sociaux naissent et se développent. Dans *Networks of Outrage and Hope*, étude portant sur l'emploi des médias sociaux dans le contexte de soulèvements populaires internationaux, Castells (2012) soutient que les cyber-réseaux procurent des possibilités inédites pour la démocratie : « multimodal, digital networks of horizontal communication are the fastest and most autonomous, interactive, reprogrammable and self-expanding means of communication in history » (Castells 2012 : 15). Ce potentiel se fonde sur une diffusion horizontale de l'information, réalisée au moyen de coopérations faibles. Les réseaux socionumériques permettent non seulement de renforcer un sentiment de communauté auprès d'individus autrement dispersés (Tierney 2013 : 11), ils décuplent aussi le pouvoir d'action des internautes.

Certains aspects récurrents de telles mobilisations peuvent être dégagés. D'abord, les mouvements de protestation en ligne tendent en général à se former autour d'un problème précis (mesures d'austérité d'un gouvernement, renversement d'un régime autoritaire) et non autour d'une cause plus large, à l'exemple des questions environnementales. Cette spécialisation amène une plus grande diversité en ce qui a trait au sujet des débats et aux collectifs impliqués (Cardon et Granjon 2010 : 127). Des individus peuvent ainsi contribuer à une mobilisation à peu de frais, par une simple mention « j'aime », par le partage d'un article ou par la signature d'une pétition. Cette forme d'intervention relève de la catégorie de militantisme appelée « activisme de cinq minutes » (variante du *slacktivism*) (Earl et Kimport 2011 : 73). Quoique minimal, ce type d'engagement n'en est pas moins efficace pour accroître la visibilité d'une cause : il permet de rallier à un mouvement un nombre élevé de personnes en très peu de temps.

Soulignons aussi que les mouvements nés dans les médias sociaux sont pour la majorité éphémères. L'ampleur du changement souhaité par leurs participants est restreinte, le principe étant de faire pression afin que le problème ciblé soit résolu par ceux qui en ont le pouvoir (Lim et Kann 2012 : 90). Le processus est le suivant : des internautes, au départ passifs, s'assemblent parce qu'ils partagent certaines préoccupations et, de cette communauté en réseau, vient à naître un public. Celui-ci met ensuite en œuvre différentes stratégies pour que le problème qui l'affecte soit traité par les acteurs concernés. Le collectif n'ayant plus de raison d'être une fois la question réglée, ses membres se divisent et retournent à un état de (relative) passivité. Dans la

mesure où cette dynamique correspond parfaitement à la conception du public proposée par Dewey, nous abordons les groupes mobilisés par les controverses que nous étudions comme autant de « mouvements de *convergence* entre les personnes affectées »³¹ (Zask 2003 : 35), en l'occurrence par la destruction ou la censure d'une œuvre d'art.

Les polémiques formées autour de *Dialogue avec l'histoire* de Raynaud, de la murale de Blu au MOCA et de *A Fire in My Belly* de Wojnarowicz ont convoqué des associations ponctuelles d'individus. Ces groupes se sont créés en réaction à une situation négative dont certains individus et collectifs subissaient les conséquences indirectes, à savoir la censure d'une œuvre d'art. Par exemple, la page Facebook du Museum of Censored Art est rapidement devenue très fréquentée, attirant plusieurs centaines d'activistes et d'internautes en tous genres pendant quelques semaines. Mais, aussitôt que le débat s'est estompé, les participants se sont dispersés. Cette temporalité particulière est par ailleurs induite par l'architecture même des plateformes en ligne. Loin d'être neutre et transparente, elle favorise une dynamique de mobilisation instantanée – qui s'accompagne souvent d'objets fugaces comme des mots-clics, rapidement délaissés par les usagers – de sorte que les mouvements de contestation s'estompent aussi vite qu'ils se sont formés (Poell et Van Dijck 2016). Paradoxalement, même si les médias sociaux rendent possible l'émergence de contre-publics à une vitesse parfois fulgurante, ils en limitent aussi le potentiel de longévité (ce qui n'écarte pas l'existence de périodes de dormance, rappelant le principe d'*abeyance*). Après tout, ces sites répondent à une logique guidée par les profits et non par une volonté de justice sociale ou de démocratie :

although the connection between social media and activism seems natural, these media are not designed to facilitate activism. In fact, technological architecture and user policies of social media are primarily informed by commercial considerations and frequently clash with activist interest and objectives (Poell et Van Dijck 2016 : 227).

L'architecture de plateformes comme Facebook contraint donc les usagers-activistes à déployer leurs actions via des modalités prédéterminées, comme la création de groupes, de pages ou d'événements. Bien que des détournements créatifs puissent avoir cours au sein de cette structure, il n'empêche que ces sites formatent dans une certaine mesure le répertoire d'actions des activistes.³² Il importe ainsi de garder cet aspect en tête lorsque l'on étudie des mouvements oppositionnels en ligne.

³¹ L'auteure souligne.

³² Voir aussi à ce sujet Poell et Van Dijck (2015).

En dépit de ces limitations, les controverses artistiques suscitent la création de lieux de rencontre diversifiés, des acteurs se mobilisant autour de nœuds de polémique de nature variée : il peut aussi bien s'agir d'un blogue, d'une page Facebook ou de la section réservée aux commentaires à la fin d'un article d'un quotidien en ligne, mais aussi d'espaces urbains ou encore de lieux publics comme les musées. Ces interventions à priori banales peuvent tenir un rôle important dans l'éclosion et la propagation de débats publics. Ce phénomène est majeur pour le développement de controverses puisque c'est par la circulation d'informations, permise notamment par la dissémination d'articles de presse, que le débat gagne de nouveaux terrains et que des acteurs se joignent au conflit. En commentant ou en rediffusant une nouvelle, les internautes contribuent au processus de publicité d'une affaire. Il leur est possible de montrer qu'ils adhèrent au point de vue qui est exprimé dans un article ou qu'ils approuvent son contenu en cliquant sur le bouton « j'aime » ou « recommander » ou, à l'inverse, qu'ils sont en désaccord par le biais de commentaires. Qu'ils adhèrent ou non avec la position du professionnel-journaliste, les individus qui interviennent de cette manière posent les bases d'un engagement qui, s'il est soutenu et concerté, peut éventuellement mener à la formation d'un public.

Ce rapport social à l'événement peut se réaliser de deux façons : soit directement sur le site d'un périodique, soit par l'entremise des médias sociaux. La majorité des journaux offrent désormais des fonctions de partage et d'évaluation du contenu à même leur plateforme en ligne. C'est le cas autant des agrégateurs de nouvelles³³ au contenu plus hétérogène comme le *Huffington Post* que des grands quotidiens comme le *New York Times* ou le *Washington Post*. Un seul article peut parfois générer des milliers de commentaires, ces quotidiens devenant le théâtre d'échanges enflammés auxquels participent un grand nombre d'internautes. Les usagers de ces sites forment ainsi des communautés « modulaires » qui s'assemblent dans ces microcosmes de sociabilité le temps d'une discussion animée. Les périodiques en ligne constituent non seulement des lieux où l'on consulte des nouvelles, mais également des espaces d'expression et d'échange, une section croissante de ces sites étant allouée aux interventions des lecteurs.

De leur côté, les cyber-réseaux sociaux sont devenus des endroits très importants pour la consultation d'articles de nouvelles. Ces plateformes n'agissent pas uniquement à titre de relais de communication, elles deviennent elles-mêmes des lieux privilégiés pour l'accès à l'actualité. D'ailleurs, une étude issue du Pew Research Center révèle que le tiers des Américains adultes emploie Facebook pour consulter des articles de journaux (Holcomb, Gottfried et Mitchell

³³ Un agrégateur de nouvelles réunit sous une même adresse des articles préalablement parus en différents lieux (journaux locaux, blogues, sites spécialisés, etc.).

2013). C'est donc une partie considérable de la population des États-Unis qui accède aux publications journalistiques par le biais de ce cyber-réseau.

Les multiples « usages sociaux de l'actualité » (Granjon et Le Foulgoc 2011) observés actuellement procèdent du tournant participatif adopté par les médias de l'information dans la foulée du web 2.0. Le monde du journalisme entretient dorénavant des rapports de plus en plus étroits avec les réseaux socionumériques, se pliant graduellement à une logique de diffusion horizontale de l'information. Plusieurs chercheurs se sont intéressés à ce phénomène, qualifié d'information participative, de journalisme citoyen ou de journalisme ambiant (Pélissier et Chaudy 2009; Hermida 2010; Singer 2014). D'autres encore comme Luke Goode (2009) décrivent cette tendance comme une forme de « métajournalisme », l'information transmise par les médias de masse étant filtrée, évaluée, commentée, retransmise et parfois même générée par les lecteurs. Bien que les catégories d'amateur et de professionnel ne soient pas près de s'effacer complètement, il reste que les interactions entre ces deux types d'acteurs tendent à s'intensifier, la communication n'étant plus unidirectionnelle.

Cette tendance peut être associée à la théorie de la communication à double étage (Lazarsfeld, Berelson et Gaudet 1944). Ce principe veut que les « leaders d'opinion » exercent une plus grande influence sur les citoyens que les médias de masse. Mise au point à partir d'une étude portant sur l'élection présidentielle américaine de 1940, cette théorie s'est rapidement imposée comme une notion incontournable des sciences de la communication. Le processus va comme suit : l'information est fournie via la presse, puis elle est ensuite analysée et évaluée par des individus informés et influents dans leur communauté. Ces leaders d'opinion transmettent à leur tour leur point de vue sur l'actualité à d'autres personnes qui se renseignent peu auprès des médias, en règle générale. L'information journalistique est pour ainsi dire détournée, infléchie par les visées de ces individus en position de pouvoir, qui, grâce au rôle d'intermédiaire qu'ils occupent, seraient les véritables autorités dans un contexte décisionnel.

Cette théorie apparaît toutefois quelque peu désuète, le paysage médiatique ayant fortement changé depuis les dernières décennies. Par leur travail de classement et de critique des articles de journaux, les usagers des médias sociaux sont ainsi venus mettre en cause le rapport asymétrique à l'actualité qui semblait inébranlable jusqu'à récemment. Une nouvelle composante se voit alors intégrée au processus de diffusion de l'information, soit les internautes et les usagers des réseaux socionumériques. C'est du moins ce que soutient le chercheur danois Klaus Bruhn Jensen (2009), qui avance que la transmission de l'actualité se déploierait

désormais en trois temps, l'information circulant entre les médias de masse, les leaders d'opinion et le public.

Le filtrage continu des articles de presse rendu possible par les cyber-réseaux a pour effet d'accroître la variété des questions abordées dans l'espace public, permettant notamment à des groupes minoritaires d'atteindre une meilleure visibilité :

[T]he practice of submitting, reading, and endorsing a particular news story affirms, contradicts or expands the mainstream news agenda and engages readers as news gatekeepers. [...] Since prominent presence in a news agenda grants issues credibility and visibility, social media news aggregators allow citizens direct access to an agenda they could previously only be passive observers of (Papacharissi 2010 : 153).

Le journalisme participatif fragmente donc l'auditoire des médias de masse en publics conscients de leur propre pouvoir d'action (Papacharissi 2010 : 156). De simples citoyens se trouvent dès lors pourvus d'une agentivité nouvelle, ayant la capacité d'exercer un certain contrôle sur les flux d'informations.

Comme le précise Cardon (2010 : 101) « la démocratisation de l'Internet (et de l'espace public) est intimement liée à la multiplicité des formes de visibilité qu'il autorise ». Bien qu'il ne forme pas un espace entièrement ouvert et accessible, le web installe néanmoins des pratiques hétérogènes qui défient les rapports de pouvoir établis par les médias préexistants. Dans un pareil contexte, l'amateur devient peu à peu pourvoyeur de l'information alors que les grandes entreprises font régulièrement appel à l'expertise des internautes par la technique du *crowdsourcing*. La sagesse des foules n'aura certes jamais été autant mise à profit (Surowiecki 2004).

L'entrée en scène de ces nouveaux acteurs a aussi eu pour effet de décupler les sources d'information accessibles via Internet. Les créateurs de contenu numérique, qu'ils soient des citoyens lambda, des blogueurs ou des journalistes, sont constamment en concurrence pour obtenir l'attention des utilisateurs du web, sollicités de toutes parts dans l'environnement hypermédiatique qu'est le cyberespace. Les collectifs militants et les publics oppositionnels engagés dans des controverses doivent par conséquent se conformer eux aussi à des exigences de circulation et de visibilité pour mener à bien leurs projets. La mise en œuvre de stratégies de communication horizontale comme la diffusion d'images virales devient alors partie intégrante de leurs opérations.

1.4 La visibilité et la viralité : nouveaux impératifs des publics en réseaux

La popularité dans le cyberspace se mesure en termes de référencement et de trafic, il s'agit là de l'un des fondements du marketing en ligne. Afin d'atteindre une visibilité élevée, un site doit notamment être doté d'un grand nombre d'hyperliens entrants. La quête de notoriété se traduit aujourd'hui aussi par la mise en circulation de contenu se propageant selon une logique virale, nouveau mot d'ordre de la communication de masse (Kirby et Marsden 2006). Or, la visibilité ne se limite pas qu'à un *PageRank* ou à un nombre de visionnements, contrairement à ce que laissent croire les tenants du cyber-marketing. Elle constitue aussi un enjeu social majeur qui existait bien avant Internet et qui est révélateur de plusieurs dynamiques à l'œuvre dans un monde commun, allant de l'exclusion sociale au scandale politique.

La visibilité constitue une question récurrente dans l'analyse des mouvements contestataires, étant une dimension essentielle des luttes sociales et politiques. Sa pertinence ne se limite cependant pas aux théories de l'action collective. Qu'elle soit envisagée sous l'angle des tyrannies du regard (Aubert et Haroche 2011) ou comme capital social d'une culture glorifiant la célébrité (Heinich 2012b), la visibilité apparaît comme une avenue de recherche particulièrement riche. Ce terme est par contre entouré d'un certain flou sémantique, étant souvent assimilé à d'autres notions comme la popularité, la reconnaissance, la réputation ou encore la renommée.³⁴ C'est sans doute en raison de cette confusion que les chercheurs ont tardé à étudier la question de front. Ce n'est en effet que depuis le début des années 2000 que la visibilité est devenue l'objet d'un intérêt soutenu dans les milieux universitaires d'Europe et d'Amérique du Nord. Avec le développement de technologies numériques toujours plus poussées et la multiplication des procédés d'exposition de soi – le *selfie* apparaissant comme la figure la plus achevée de cette tendance (Hagelstein 2014) – la notion de visibilité n'est manifestement pas près de perdre sa pertinence dans les écrits scientifiques. Allant bien au-delà des questions entourant la simple capacité de voir, elle recouvre notamment les phénomènes de la perception, de l'identification, de la surveillance et de la publicité. Même si elle n'est pas toujours identifiée comme telle, la visibilité est omniprésente dans les théories de la communication, de l'esthétique et des études visuelles, si bien que le sociologue italien Andrea Mubi Brighenti (2007) propose de considérer ce champ d'investigation comme une catégorie spécifique des sciences sociales.

³⁴ Dans *À quoi rêvent les algorithmes. Nos vies à l'heure des big data*, Cardon (2015) propose par exemple une définition des quatre modalités des algorithmes (étroitement liés à visibilité dans le web), soit la popularité, l'autorité, la réputation et la prédiction.

Par ailleurs, comme nous l'avons vu plus tôt, la visibilité constitue une dimension importante de la formation de l'espace public. Cela est explicite chez Arendt notamment, pour qui l'action est conditionnée par l'apparition, l'individu devant impérativement se soumettre au regard d'autrui pour exercer sa capacité d'agir. Le fait de voir et d'être vu se présente ainsi comme l'un des principes organisateurs de la vie en collectivité. La sphère publique est alors entendue comme un régime d'interaction et une arène pour l'intervisibilité des acteurs (Brighenti 2010b : 7). De ce fait, les multiples déclinaisons de l'espace public peuvent être conçues comme des régimes de visibilité. Seulement, une pareille posture relève d'une vision idéalisée de l'espace public, qui est en réalité tout sauf un lieu égalitaire. Il est inévitablement façonné par les luttes sociales qui se jouent dans la société à partir de laquelle il prend forme. Les rapports entre les individus au sein de la cité ne sont pas toujours symétriques, le modèle de communication de type « un-à-plusieurs » des médias de masse l'attestant.

La visibilité étant une notion complexe, nous allons circonscrire notre propos aux trois principales variantes identifiées par Brighenti (2007; 2010a) : à savoir la visibilité sociale, la visibilité médiatique et la visibilité qui concerne le contrôle et la régulation. Ces cas de figure seront pertinents dans des proportions variables à l'analyse des polémiques artistiques. D'abord, la visibilité sociale s'apparente fortement à la reconnaissance. Il s'agit du type auquel aspirent généralement les groupes minoritaires ou ceux qui livrent bataille à l'oppression, comme les gais, les lesbiennes, les bisexuels et les transgenres. Elle se traduit par une volonté de prendre place dans l'espace public et d'être considéré lors des processus décisionnels affectant l'ensemble de la société (lors de campagnes électorales ou l'adoption de projets de lois, par exemple). La reconnaissance, processus consistant à accorder une valeur à un individu et à tenir compte de ses droits civiques, est une question bien présente dans la théorie sociale. Cependant, peu d'auteurs font explicitement référence à la visibilité comme catégorie analytique. Le philosophe et sociologue Axel Honneth (1995; 2004) fait figure d'exception, affirmant que la quête de reconnaissance est presque toujours accompagnée d'une volonté d'accéder au visible : l'invisibilité serait donc l'un des pires maux que l'on pourrait infliger à une personne. La visibilité sociale est par ailleurs étroitement liée à la notoriété et à la célébrité, elle se rapporte à un statut que plusieurs souhaitent atteindre. Une telle exposition peut parfois se révéler être à double tranchant, pouvant aussi bien servir les idéaux de ceux qui en bénéficient que nuire à leur réputation. Les scandales touchant les personnalités politiques témoignent bien de ce double mouvement, portant au jour des aspects indésirables d'une vie pourtant menée sous les projecteurs (Thompson 2000).

De son côté, la visibilité médiatique, associée également aux notions de spectacle et de mise en scène de soi, intervient lorsqu'un sujet est retiré de son contexte original pour être placé dans un environnement pourvu d'une logique différente. En d'autres mots, elle concerne « [l]es médiations techniques et [l]es supports symboliques permettant l'extension du spectre de "ce qui peut être vu" » (Voirol 2005a : 14). Ainsi, les médiations permises par Internet et ses plateformes rendent possibles des formes de visibilité de type nouveau, caractérisées par une « simultanéité déspatialisée » (Thompson, Pasquier et Relieu 2000 : 198). Les échanges en temps réel se produisant dans les médias sociaux en sont un bon exemple.

La visibilité liée au contrôle relève quant à elle de la surveillance exercée sur les populations. Elle est un instrument stratégique qui sert la régulation, tel le regard disciplinaire imposé sur les citoyens par les caméras de surveillance. Les mécanismes sociotechniques du panoptisme (Foucault 1975) se présentent comme la quintessence de cette dernière occurrence identifiée par Brighenti. L'individu sur lequel un contrôle est exercé est contraint à un état de constante visibilité (qu'il en soit conscient ou non). Cette pratique est aussi liée à la notion antique d'*arcana imperii*, qui fait du pouvoir une manœuvre secrète, une activité qui se trame dans l'ombre. Ceci n'est pas sans rappeler les nouvelles méthodes de monitoring et de contrôle apparues dans les débuts d'Internet et sans cesse exacerbées depuis : échanges, images et renseignements personnels y étant en permanence scrutés, par de simples voyeurs comme par des instances du pouvoir, au su ou non des usagers du web, selon le cas. La surveillance serait par exemple d'ordre « participatoire » (Albrechtslund 2008) en ce qui concerne les médias sociaux.³⁵

La censure, qu'elle affecte la parole, le texte ou l'image, correspond également à cette dernière catégorie : elle est le fruit d'un rapport autoritaire aux objets mis dans un état de visibilité. En effet, les débats entourant des œuvres d'art soi-disant choquantes ou déplacées ne sont généralement pas fondés sur les objets en eux-mêmes, mais bien sur la publicité qui leur est conférée – dans les cas qui nous occupent, par leur disposition dans l'espace urbain ou dans l'espace muséal. Ce n'est pas l'existence en soi des créations qui semble poser problème, mais plutôt le fait que des autorités (des administrations publiques ou institutionnelles) leur offrent une légitimité. Les acteurs s'engageant dans ces conflits tentent conséquemment de réguler ce qui mérite d'être vu *par* le public, ce qui apparaît *en* public.

³⁵ Voir aussi *Social Media as Surveillance : Rethinking Visibility in a Converging World* (Trottier 2012).

Les controverses constituent des situations où les questions de visibilité sont particulièrement déterminantes car elles impliquent nécessairement la remise en cause de valeurs, d'idées ou d'objets gravitant dans l'espace public et parfois même aussi du régime de visibilité dominant (Brighenti 2010a : 39). De cette façon, les groupes et les individus qui s'impliquent dans les débats qui nous intéressent peuvent agir en vue de redonner la visibilité à certains objets et, par extension, à ceux qui en sont à l'origine ou qui y sont représentés. Inversement, d'autres prennent part à ces conflits parce qu'ils cherchent à supprimer des œuvres de l'espace de l'apparence, comme ce fut le cas des politiciens républicains ayant fait pression sur la direction de la Corcoran Gallery of Art avant l'ouverture de l'exposition *Robert Mapplethorpe : The Perfect Moment* en 1989.

Les polémiques que nous étudions peuvent par conséquent être conçues à juste titre comme des luttes pour la visibilité, phénomène décrit par Olivier Voirol (2005b : 107-108) comme étant

cette dimension spécifique de l'agir qui, partant d'un vécu, de l'invisibilité, ou de la dépréciation symbolique, déploie des procédés pratiques, techniques et communicationnels pour se manifester sur une scène publique et faire reconnaître des pratiques ou des orientations politiques.

Apparaître dans l'espace public devient alors un enjeu stratégique important pour les collectifs oppositionnels : en s'assemblant, un contre-public entreprend par le fait même une lutte pour la reconnaissance et la visibilité sociale. Comme cette dynamique militante se traduit souvent sous la forme de stratégies visuelles, nous étudierons attentivement les trajectoires de visibilité des images contagieuses mises en circulation par les différents protagonistes des controverses étudiées, des reproductions que l'on peut qualifier de virales.

Couramment employée dans le monde du journalisme et de la publicité, la viralité est devenue l'expression du moment. L'entrée de ce mot dans l'édition 2015 du *Petit Larousse*³⁶ témoigne d'ailleurs de l'engouement entourant cette notion, souvent galvaudée. Le terme « viral » est régulièrement utilisé en guise de synonyme de « populaire dans le web », mais un tel emploi réduit considérablement la signification de la notion de viralité, qui se révèle être plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord. En effet, la métaphore biologique du virus est employée dans la terminologie informatique dès les années 1970, où une connotation négative lui est alors attribuée. Elle sert à désigner une menace pour l'intégrité d'un système, exprimant la contagion rapide et l'invasion invisible d'une entité capable de se reproduire et de causer une défaillance

³⁶ La viralité y est décrite comme une « [d]iffusion rapide et imprévisible de contenus divers (photos, vidéos, etc.) sur internet par effet viral, via les réseaux sociaux » (Petit Larousse 2015).

au sein d'un réseau (Lupton 1994 : 559). Le terme est ensuite adopté au milieu des années 1990 par les spécialistes du marketing³⁷, qui voient en cette forme « connectée » de bouche à oreille (exemplifiée notamment par les chaînes de courriels) un haut potentiel pour la diffusion publicitaire. Ce n'est véritablement qu'à partir du tournant participatif d'Internet et de la massification de l'usage des médias sociaux que la diffusion médiatique de type viral atteint son plein potentiel. Seuls certains aspects de la viralité ont été retenus dans le contexte du web 2.0, en l'occurrence la capacité de reproduction de contenus (images, vidéos, textes), la rapidité de la propagation et le caractère imprévisible de la contamination. La définition attribuée à la viralité ne fait pas consensus auprès des chercheurs, il est sans doute encore trop tôt pour fixer les balises de ce phénomène dont les contours sont changeants. Nous retenons néanmoins les composantes relevées par Karine Nahon et Jeff Hemsley (2013 : 16) :

Virality is a social information flow process where many people simultaneously forward a specific information item, over a short period of time, within their social networks, and where the message spreads beyond their own [social] networks to different, often distant networks, resulting in a sharp acceleration in the number of people who are exposed to the message.³⁸

Il s'agit d'un processus se déployant sur une courte durée où une information est disséminée massivement, de sorte à atteindre des réseaux d'acteurs qui n'entretenaient pas de liens au préalable. Une montée rapide est observée, quelques heures à peine suffisant parfois pour que le mouvement soit mis en marche, puis il y a une réduction significative de la vitesse, les flux se stabilisent. Un événement de ce type s'éteint habituellement tôt après avoir atteint un pic de popularité, ce qui n'empêche toutefois pas une réactivation ultérieure de sa charge virale.

La figure du même est régulièrement employée pour exprimer le fonctionnement d'une telle circulation rapide et soutenue dans le web. Bien que le terme soit aujourd'hui communément utilisé dans ce contexte, il ne s'agit pas pour autant d'une notion propre au cyberespace. Le vocable a été introduit par le biologiste évolutionniste Richard Dawkins (1976) pour expliquer comment, à la manière d'un gène, une idée, un comportement ou une mode parvient à se propager à grande échelle par effet de réplication. Mais le même autorise aussi des modifications par rapport à l'original : son identité n'est pas fixe, elle est en constante mutation. La mémétique a connu un regain d'intérêt avec l'avènement du web, se répandant dans les cercles scientifiques par des ouvrages comme *The Meme Machine* (Blackmore 1999) et *Meme*

³⁷ On attribue l'expression marketing viral à Steve Jurvetson et Tim Draper (1997).

³⁸ Les auteurs soulignent.

Media and Meme Market Architecture (Tanaka 2003). L'entrée dans le langage commun du terme mème est cependant assez récente³⁹ : elle réfère principalement à ce que l'on désigne communément comme des « mèmes Internet », qui peuvent être des images, des gifs animés ou d'autres types de contenus numériques reproduits de manière exponentielle par des internautes, prenant rapidement l'ampleur d'un phénomène collectif. L'une de ses variantes les plus répandues est l'« image macro » (Davison 2012 : 127), formée d'une combinaison de texte et d'image. L'un ou l'autre de ces éléments y est habituellement repris d'un mème préexistant, de manière à ce que le résultat soit aisément reconnaissable par les autres internautes, qui saisissent le second degré de lecture. Éléments marquants des cultures visuelle et numérique actuelles, les mèmes Internet sont décrits ainsi par la chercheuse Limor Shifman (2014 : 177) :

(a) A group of digital content units sharing common characteristics of content, form, and/or stance. For instance—photos featuring funny cats with captions share a topic (cats), form (photo + caption), and stance (humor). (b) These units are created with awareness of each other—the person posting the “cat with captions” image builds on the previous cats in the series. (c) These units are circulated, imitated, and/or transformed via the Internet by many users.

Un mème, par définition, n'est donc jamais seul, les unités qui le forment étant interdépendantes, une image en menant à une autre par l'intervention d'un grand nombre de personnes, qui deviennent de cette manière co-créateurs d'une entité fluctuante, en constante transformation. À l'instar des gènes, qui ont une durée de vie plus ou moins longue, certains mèmes survivent, prolifèrent, alors que d'autres s'éteignent (Shifman 2014 : 9-10). La vitesse avec laquelle ils sont transmis les distingue par contre de leurs cousins biologiques : ils peuvent en effet se répandre de manière extrêmement rapide (Davison 2012 : 122). Ce phénomène apparaît particulièrement éclairant en ce qui a trait à l'étude de l'écosystème des images numériques. Les œuvres, et les photographies qui en sont tirées, n'échappent pas à cette logique.⁴⁰ Elles font aujourd'hui partie intégrante de ce langage visuel axé sur l'appropriation, élevé au rang de « paradigme dominant de la culture post-industrielle » selon le théoricien de la culture visuelle André Gunthert (2011).

Prenons par exemple le cas célèbre de *l'Ecce Homo*, fresque attribuée à Elías García Martínez peinte vers 1930 dans l'église Santuario de Misericordia, située dans le village de Borja en Espagne. Jugée sans valeur artistique, l'œuvre demeure inconnue jusqu'à sa restauration

³⁹ Limor Shifman (2014 : 13) situe sa montée en popularité autour de 2011.

⁴⁰ Voir notamment la page Facebook Classical Art Memes, créée en 2014, qui cumule plus de quatre millions de « j'aime » en août 2017. [En ligne] <https://www.facebook.com/classicalartmemes/>. Consulté le 20 août 2017.

désastreuse par une fidèle de la paroisse en 2012 (fig. 1.2 et 1.3). La figure du Christ aux traits grossièrement esquissés – rebaptisée *Ecce Mono* (*mono* voulant dire singe en espagnol), *Potato Jesus*, ou encore *Beast Jesus* par certains internautes⁴¹ – fait rapidement sensation dans le web à la suite de la diffusion d'une photographie de l'œuvre altérée par un geste « inqualifiable » sur le blogue du centre d'études local (Centro de Estudios Borjanos 2012). Dans leur analyse approfondie de la montée en visibilité fulgurante de l'œuvre et des dérivés qu'elle fait naître en ligne, Nathalie Dietschy, Claire Clivaz et Dominique Vinck (2015) montrent comment ce processus mène à création d'un « objet culturel digital » bien singulier. Presque immédiatement après son apparition en ligne, l'*Ecce Homo* suscite les réinterprétations numériques les plus diverses (images fixes ou animées, images macros, etc.), étant notamment substitué au visage de la *Joconde* (fig. 1.4), à celui de la figure humaine dans *Le Cri* de Munch, ou encore à celui d'un personnage de la série télévisée *Game of Thrones* (fig. 1.5). La photographie de la peinture de Borja devient de cette manière ce que nous pouvons nommer l'*image-matrice* d'un même extrêmement populaire. La notoriété internationale dont bénéficie la fresque grâce à ces images copieusement reproduites en ligne fait par ailleurs exploser l'industrie du tourisme dans la petite commune de l'Aragon, les gens se déplaçant de partout à travers le globe pour voir en personne l'œuvre « défigurée » (ou plutôt refigurée), désormais protégée du vandalisme et des effets du temps au moyen d'une plaque de verre. Sa popularité est si grande qu'on inaugure en 2016 un centre d'interprétation en son honneur (Bengoia 2016). L'engouement spectaculaire dont fait soudainement l'objet cette peinture religieuse oubliée depuis plus de quatre-vingt ans provoque en retour des médiations inattendues, comme l'expliquent Dietschy, Clivaz et Vinck (2015 : 33) :

on assiste à la fabrication conjointe de l'« original perdu » – qui n'a en réalité jamais été autant retrouvé depuis qu'il est supposé être perdu – et d'une « restauration ratée » – qui se manifeste comme une œuvre originale suscitant plus d'émotions et de réappropriations que l'original. La nouveauté réside dans le fait que les amateurs ne sont plus seulement spectateurs, mais de véritables acteurs qui, grâce aux outils digitaux, s'expriment et s'immiscent dans la fabrication des œuvres et de leur évaluation.

Ce cas exemplaire illustre d'une part comment les usagers du web peuvent infléchir la destinée des œuvres en usant de différents « procédés de réappropriation » (Dietschy, Clivaz et Vinck 2015 : 27) et, d'autre part, comment les images numériques qui résultent de pareils remixages peuvent *agir* sur les modes d'existence des œuvres d'art dont elles tirent leur origine.

⁴¹ [En ligne] <http://knowyourmeme.com/memes/potato-jesus>. Consulté le 20 août 2017.



Figures 1.2 et 1.3 Elías García Martínez, *Ecce Homo*, vers 1930 (photographie datée de 2010), église Santuario de Misericordia, Borja, et restauration de l'œuvre effectuée par Cecilia Giménez en 2012.



Figures 1.4 et 1.5 Auteur inconnu, mème Internet conjuguant l'*Ecce Homo* à la *Joconde* de Léonard de Vinci, 2012 et auteur inconnu, image macro où est juxtaposée le visage restauré du Christ à une scène célèbre de la série télévisée *Game of Thrones*, 2012.

Si les réseaux socionumériques ravivent sans cesse divers phénomènes viraux, la propagation d'images sous forme de mèmes, ou encore d'une simple information, d'un comportement, auprès d'un grand nombre de personnes n'est toutefois pas un phénomène inédit. Gabriel Tarde (2001 [1890]) interrogeait déjà les dynamiques de contagion sociale à la fin du XIX^e siècle. Loin

d'une vision méprisante des foules⁴², le théoricien concevait plutôt l'imitation comme un processus social fondamental régissant les mécanismes d'assemblage entre choses et individus. Aucune distinction n'est établie parmi les composantes des « sociétés » (formées d'atomes, de bactéries ou de villes) qu'il s'emploie à décrire, car ce sont les connexions qui les composent qui sont selon lui significatives : « Tarde's social is not concerned with the individual person or its collective representation but rather with the network of relational flows that spread out and connect everything to everything else » (Sampson 2012 : 7). Cette attention portée aux associations entre acteurs humains et non humains chez le penseur en fait d'ailleurs le précurseur de l'ANT aux yeux de Latour (2002b : 118).

Selon la conception de la contagion proposée par Tarde, pour se propager dans un réseau, un objet infectieux (en l'occurrence un texte, une image ou une vidéo) aurait besoin d'intermédiaires ou de « passeurs » susceptibles d'autoriser des « rayonnements imitatifs » (Tarde 1999 [1898]), soit des cours d'action permettant aux flux d'informations de circuler. Bien qu'une contamination virale dans le web demeure un phénomène en partie imprévisible, elle peut cependant être orientée par l'intervention de certains protagonistes en position d'autorité, des acteurs qui exercent une influence importante dans un réseau. Ces *gatekeepers* visent à faire pencher en leur faveur les forces à l'œuvre en dirigeant un mouvement circulatoire. De cette manière, l'énorme succès qu'a connu la vidéo *Kony 2012*⁴³ est avant tout attribuable à une campagne de marketing savamment orchestrée par l'organisation à but non lucratif Invisible Children (Florian 2012). Les dirigeants de l'organisation ne sont toutefois pas parvenus à maîtriser bien longtemps la dissémination de leur vidéo, des internautes s'en étant saisis pour en faire de multiples versions satiriques, elles aussi très populaires. *Kony 2012* s'est pour ainsi dire construite au fil de sa propagation virale dans le web. Sa réception a principalement été conditionnée par l'extrême rapidité de sa dissémination : elle jouit d'abord d'un vaste engouement, puis sa propagation à grande échelle éveille la suspicion quant aux intentions véritables de ses auteurs, enfin, des critiques hostiles s'élèvent à leur endroit. C'est en circulant, en s'associant à d'autres agents, que la vidéo se *fait* et qu'elle *fait faire* (Hennion 2013 : 7). Nous assistons à un scénario semblable avec les œuvres de notre corpus, qui acquièrent des significations et des statuts entièrement nouveaux au fur et à mesure que la controverse se

⁴² Issue de la discipline émergente de la psychologie sociale, la théorie des foules connaît une grande popularité au tournant du XX^e siècle. Les grands regroupements d'individus sont alors souvent considérés comme des entités malléables et sujettes à des accès de violence (Le Bon 1975 [1895]).

⁴³ La vidéo *Kony 2012* avait pour objectif de dénoncer les actions de Joseph Kony, criminel de guerre ougandais en fuite. La campagne promotionnelle qui l'accompagne se présente comme un cas exemplaire de mobilisation éclair via les cyber-réseaux. En date du 14 mars 2012, soit neuf jours après sa mise en ligne sur YouTube, la vidéo avait cumulé le nombre record de cent millions de visionnements (Carsten 2012). Pour plus de détails concernant cette affaire controversée, consulter Waldorf (2012).

développe. L'exemple de *Kony 2012* montre en somme que les relations de pouvoir peuvent parfois s'inverser, se renverser, se transformer dans le web : les récepteurs peuvent détourner le sens et la circulation d'un contenu, voire l'interrompre complètement, et ce, au détriment de l'émetteur original.

Par ailleurs, l'importance des relais dans une dissémination de type viral ne saurait être minimisée. Les mécanismes de diffusion horizontale, axés sur le partage de contenus entre liens faibles, sont fréquemment simplifiés dans les écrits scientifiques au profit d'une vision réductrice du phénomène de la viralité : la circulation ne serait menée que par une communauté homogène d'internautes. Or, pour arriver à une contagion à grande échelle, la communication entre usagers du web ne suffit pas toujours, l'intervention d'autres médias peut être cruciale pour qu'une information atteigne une très large audience (Beauvisage, Beuscart, Couronné et Mellet 2011 : 152). Ceci correspond au phénomène de « bouclage numérique » identifié par le sociologue Jean-Marc Salmon (2011 : 44) : des mouvements de va-et-vient entre les cyber-réseaux, les médias de masse et l'espace urbain sont souvent nécessaires pour qu'un message ou un événement devienne viral. De la même manière, Dietschy, Clivaz et Vinck (2015 : 18) remarquent, relativement au phénomène de reproduction de *l'Ecce Homo* de Borja, l'installation d'une « dialectique entre les médias traditionnels et numériques dans la fabrication de la visibilité ». C'est justement selon cette logique que sont envisagées les images tirées des œuvres d'art controversées que nous étudions, celles-ci acquérant un caractère contagieux au fil de leurs manifestations dans des régimes de visibilité successifs.

* * *

Le cyberspace se présente désormais comme le lieu privilégié pour le déroulement de débats dans la sphère publique, images et opinions pouvant se répandre dans un réseau sans cesse grandissant. Avec les multiples formes de prise de parole qu'il autorise, le web permet à des acteurs auparavant tenus à l'écart de la cité de créer des associations inédites. Plus spécifiquement, les médias sociaux, par le « design de la visibilité » (Cardon 2008) qu'ils offrent, ont transformé la manière dont les individus consomment et diffusent la nouvelle. Ce

phénomène a des répercussions considérables sur le développement de controverses, qui peuvent par conséquent se propager plus vite et rejoindre un nombre d'acteurs beaucoup plus grand que par le passé. Naissent alors des publics en réseaux qui disposent de plusieurs stratégies pour faire valoir leur position, y compris la mise en circulation d'images contagieuses. Les polémiques prennent donc forme grâce à un cercle vertueux : en se propageant dans le web, les images donnent de la visibilité au débat et aux œuvres qui en sont à l'origine, ce qui donne en retour de la visibilité aux publics engagés dans le conflit.

Selon le nouvel adage de notre ère communicationnelle, ce qui ne circule pas est voué à disparaître : « If It Doesn't Spread, It's Dead », tel que le signale le théoricien des médias Henry Jenkins (2009).⁴⁴ Cela est d'autant plus vrai lorsque des productions artistiques se retrouvent au centre d'une controverse. Il semble que les polémiques viennent conférer une vitalité nouvelle à des créations considérées comme subversives ou mal-aimées. Ces dynamiques se sont exacerbées avec les outils apparus avec le web 2.0 : il devient pour ainsi dire presque impossible pour une œuvre de mourir, celle-ci vivant à travers des reproductions qui prolifèrent au sein du web. En provoquant la dissémination d'images contagieuses, les controverses permettent conséquemment de *ranimer* des œuvres qui auraient pu autrement sombrer dans l'oubli ou encore de faire réapparaître des œuvres censurées ou détruites. C'est précisément ce qui se produit au lendemain du démantèlement de *Dialogue avec l'histoire* à Québec.

⁴⁴ Voir également *Spreadable Media : Creating Value and Meaning in a Networked Culture* (Jenkins, Ford et Green 2013).

CHAPITRE 2. LA CHUTE D'UNE INCOMPRISE. VIE, MORT ET RÉAPPARITIONS DE *DIALOGUE AVEC L'HISTOIRE*

Cela ne ressemble absolument à rien d'autre qu'à une « sanisette ». [...] N'hésitez surtout pas à la faire disparaître définitivement et cela sans aucun regret, personne ne vous en tiendra rigueur.

Régine Coron, lettre ouverte parue dans *Le Soleil*, 2009.

Si l'on en juge par l'attention médiatique accordée aux polémiques touchant l'art public, ce type de créations apparaît particulièrement propice à la controverse. Vandalisées, démantelées, voire transformées en objets de détestation collective, ces œuvres suscitent régulièrement des réactions négatives – quand elles ne sont pas tout simplement ignorées (Paquet 2009) et négligées. L'hostilité à leur égard peut notamment être attribuable à un phénomène de double exclusion (Gamboni 2015 : 260). En effet, leur présence non sollicitée dans le paysage urbain peut être perçue comme une invasion par certains « visiteurs involontaires » (Gamboni 1986 : 291), qui se sentent non seulement exclus des espaces publics où elles sont installées, mais également du monde de l'art de manière générale, ne disposant bien souvent pas des outils requis pour appréhender ces pratiques culturelles. Les polémiques répertoriées par Nathalie Heinich dans *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas* (2012a) témoignent d'ailleurs à la fois de la récurrence et de la virulence des attaques tant symboliques que physiques perpétrées à l'endroit des œuvres d'art public. Bien que les controverses analysées par la sociologue se soient déroulées en France, les différents registres évaluatifs mobilisés par les opposants des œuvres identifiés par l'auteure peuvent s'appliquer à virtuellement toute création contemporaine disposée dans l'espace public. Toutes les raisons semblent bonnes pour

disqualifier ces œuvres : coûts démesurément élevés (registre économique); élitisme et copinage (registre civique); sens incompréhensible (registre herméneutique); entrave à la circulation (registre fonctionnel) ou encore atteinte à l'intégrité du site (registre purificateur).

Nous analysons dans ce chapitre la controverse entourant *Dialogue avec l'histoire* (1987), sculpture réalisée par l'artiste français de réputation internationale Jean Pierre Raynaud pour le secteur de Place-Royale à Québec. L'œuvre, qui avait fait l'objet de vives critiques dès son dévoilement, est détruite de manière spectaculaire à l'été 2015 par la ville sous prétexte qu'elle était dans un état de dégradation avancé. La réplique du milieu de l'art ne se fait pas attendre, des artistes et des individus issus du domaine culturel dénonçant aussitôt cet acte jugé inadmissible. Plusieurs actions sont mises en branle dans l'objectif de contester la décision de la municipalité et de faire pression afin que l'œuvre soit réinstallée : pétition sur Internet, performances et micro-interventions dans l'espace urbain. La polémique liée à *Dialogue avec l'histoire* ayant écloso bien avant son démantèlement, il importe aussi d'expliquer comment la perception de l'œuvre a été orientée. L'annonce de son retrait en 2015 a pour effet de réactiver une controverse latente, alimentée au fil des ans notamment par la publication sporadique de lettres ouvertes décriant l'aspect de la sculpture ou encore par des journalistes insistant sur son caractère inadéquat pour la Place de Paris. Si elle était bien connue dans le paysage médiatique québécois, jamais n'avait-elle cependant bénéficié d'une notoriété aussi grande qu'au moment de sa destruction. Pour rendre compte de ce phénomène remarquable, nous mettons au jour les stratégies de visibilité privilégiées par les acteurs impliqués dans cette affaire, qui entreprennent notamment de faire réapparaître la sculpture disparue sous diverses formes, en ligne comme dans son quartier d'origine. Ces transactions sont envisagées dans notre enquête comme autant d'épisodes constituant la vie de l'œuvre, sous-tendue ici par l'ensemble des médiations entourant sa réalisation – et sa suppression, de même que ses réappropriations ultérieures, c'est-à-dire tout ce qui la *fait exister* en public ou ce qui assure sa pérennité. Car elle (sur)vit bien au-delà son démantèlement, les acteurs multipliant ses modes d'existence dans l'espace urbain et dans le web et grâce à la mise en circulation de reproductions (Latour et Lowe 2011). L'acte violent qui met fin à l'existence de la sculpture dans sa forme originale peut de ce fait être considéré comme un geste à la fois destructif et constructif.

2.1 Dialogue avec l'art public

Né à Courbevoie en 1939, Jean Pierre Raynaud, horticulteur de formation, se fait connaître dans les années 1960 avec ses pots de fleurs surdimensionnés et autres *Psycho-Objets*. Il est aujourd'hui considéré comme l'un des plus importants tenants de l'art contemporain français. Lauréat du Grand prix de la sculpture de Ville de Paris en 1986, l'artiste se voit confier l'année suivante une commande diplomatique par la capitale française. C'est ainsi que *Dialogue avec l'histoire* (1987) (fig. 2.1) est offerte à Québec en 1987 à l'occasion du Sommet de la francophonie. Elle est donnée en échange d'*Embâcle*, sculpture-fontaine de Charles Daudelin inaugurée à la Place du Québec à Paris en 1984.¹ Le « monolithe ni figuratif ni abstrait »² installé sur la place de Paris dans le quartier Petit Champlain est en réalité composé de deux piédestaux (Daval 1991 : 48) alliant des plaques de marbre blanc carrées et des insertions de granite noir : la base, plus volumineuse et allongée, est surmontée d'une forme cubique légèrement désaxée. S'élevant à six mètres et demi de haut, cet élément vaut à l'œuvre les appellations malheureuses de « cube blanc », de « cube Rubik » ou encore tout simplement de « cube » par les autorités municipales, des journalistes et certains citoyens qui se prononcent à son sujet. Afin de souligner le caractère historique du site auquel elle était destinée, l'artiste, qui fait des carreaux de céramique blanche de quinze centimètres sur quinze centimètres son matériau de prédilection, opte à cette occasion pour des matières plus nobles, mieux adaptées à la spécificité de l'emplacement selon lui (Daval 1991 : 48).³



Figure 2.1 Jean Pierre Raynaud, *Dialogue avec l'histoire*, 1987, Place de Paris, Québec.

¹ Restaurée en 2011, l'œuvre a également bénéficié de travaux de mise en valeur il y a quelques années (Délégation générale du Québec à Paris 2011).

² « Note brève », fiche descriptive signée par Jean Pierre Raynaud en 1987, projet d'aménagement de la Place de Paris, service d'urbanisme de la Ville de Québec.

³ Il s'agit de la première fois où le marbre est utilisé dans la production de Raynaud (Daval et Viatte 1992 : 91).

Si l'aversion envers l'œuvre peut être attribuable à plusieurs causes, qui seront expliquées plus loin, signalons d'emblée l'absence de médiation sur le site de Place de Paris. La plaque signalétique disposée à quelques mètres de la sculpture ne fait mention ni des caractéristiques formelles de l'œuvre ni des intentions de l'artiste en ce qui concerne la nature du dialogue historique dont il est question⁴, commémorant plutôt son inauguration officielle le 31 août 1987 en présence de Jacques Chirac, maire de Paris et premier ministre de France, et de Jean Pelletier, maire de la Ville de Québec.⁵ Fait significatif, Raynaud n'a pas le dernier mot en ce qui concerne le titre de l'œuvre : en effet, il prévoit au départ intituler la sculpture *Autoportrait*, ses volumes rappelant une figure humaine schématisée à l'extrême.⁶ La désignation finale, qu'il considère comme « politique, vague et consensuel[le] » (Raynaud cité par Delgado 2015a), est toutefois choisie par les instances culturelles de la ville de Paris, responsables du projet (Duponchelle 2015a). Offrir un autoportrait d'un artiste français, aussi abstrait soit-il, en guise de cadeau diplomatique à Québec aurait pu être interprété comme un geste inapproprié. Quoique plus explicite quant au sens que l'on souhaite conférer à l'œuvre, l'appellation retenue ne suffit cependant pas à faire apprécier *Dialogue avec l'histoire* au plus grand nombre.

L'aspect massif de la sculpture, couplé à un style jugé trop contemporain pour un quartier patrimonial par de nombreux commentateurs, fait couler beaucoup d'encre au fil des ans. Bien que plusieurs la perçoivent comme inesthétique, c'est avant tout son emplacement – ou plutôt le manque de cohésion entre l'aspect de l'œuvre et l'environnement bâti – qui pose problème. Ce reproche figure par exemple dans une lettre ouverte publiée dans *Le Soleil* en 2009, dans laquelle une citoyenne accuse la sculpture de « briser l'esprit du lieu » (Lambert 2009). Les

⁴ Des informations concernant la technique et les matériaux utilisés par l'artiste ont cependant été mises à la disposition du public dans « L'Art et les Places », une petite exposition portant sur *Dialogue avec l'histoire* ainsi que sur le bas-relief *Ville et vie* (1987) de Gérard Bélanger (autre œuvre d'art public alors récemment inaugurée à Québec), tenue au Centre d'interprétation de la vie urbaine de Québec en 1988 (Drouin 1988).

⁵ Le texte de la plaque signalétique (aujourd'hui retirée de la Place de Paris) peut être consulté en ligne à l'adresse suivante : [En ligne] <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=109838&type=bien#.V5aVn7grLIU>. Consulté le 20 août 2017.

⁶ Il s'agit d'une version monumentale d'œuvres antérieures faites en céramique, à savoir *Autoportrait I* (achetée par le musée d'Osaka) et *Autoportrait II* (installée dans le Parc de la Cerisaie à Lyon), toutes deux réalisées en 1980. Malgré le changement de titre de la sculpture commandée pour la Place de Paris, elle est tout même identifiée sous les variantes *Autoportrait*, *Auto-Portrait*, *Autoportrait monumental* ou encore *Autoportrait (Dialogue avec l'histoire)* dans certains écrits, notamment sur le site officiel de Raynaud et dans des ouvrages portant sur son travail. L'œuvre de Québec est par ailleurs typique de ce que Miwon Kwon (2002 : 60) identifie comme le paradigme de « l'art dans les places publiques » qui prévaut en matière d'art public dans les années 1960 et 1970 aux États-Unis : « modernist abstract sculptures that were often enlarged replicas of works normally found in museums and galleries. These art works were usually signature pieces from internationally established male artists [...]. In and of themselves, they had no distinctive qualities to render them "public" except perhaps their size and scale. What legitimated them as "public" art was quite simply their "openness" and unrestricted physical access ».

individus s'opposant à l'œuvre mobilisent ainsi pour la rejeter le registre axiologique que Heinich (2012a : 207) qualifie de purificateur :

lorsqu'ils se prononcent non sur la valeur intrinsèque de la proposition artistique mais sur sa congruence avec l'espace qu'elle occupe, ou avec la temporalité dans laquelle elle s'inscrit : « Ailleurs peut-être mais pas ici, « Ça ne va pas avec le reste de la place, « Ça n'est pas dans le style », etc. C'est là le principe des nombreuses disqualifications au nom de la préservation du patrimoine [...].⁷

La présence de la sculpture de Raynaud, qui rend « hommage aux premiers Français qui débarquèrent en ce lieu autrefois bord de mer pour y bâtir un pays où leur culture n'a cessé de s'affirmer »⁸, est perçue comme une intrusion dans un quartier où est pourtant célébré l'héritage de l'Hexagone, legs qui fait la fierté des autorités municipales et des résidents ainsi que le bonheur des touristes. Le contraste entre l'œuvre, qualifiée d'emblée de « monolithe futuriste » (Agence France-Presse 1987 : A8) dans *La Presse*, et son site d'accueil est d'ailleurs accentué lors de l'inauguration de la Place de Paris, célébrée en grande pompe en présence d'une fanfare et de soldats en uniforme du régiment de Montcalm.

Il semble que le dialogue historique et artistique proposé par l'artiste échappe à la majeure partie des usagers de la place. À cet égard, remarquons que le titre de l'œuvre est régulièrement escamoté dans les médias comme dans les commentaires émis par des citoyens recueillis en ligne ou dans les médias au profit d'une désignation qui, en plus d'être réductrice, est inexacte. La notion de dialogue entre les siècles et entre les peuples français et québécois est de cette manière évacuée au profit du sobriquet simpliste de « cube blanc ». Outre cette appellation géométrique, la sculpture est aussi appelée communément le « Colosse de Québec » en raison de ses dimensions monumentales et de sa ressemblance avec une silhouette humaine. Cette fois, c'est l'artiste lui-même qui décrit sa création en ces mots. Dans une entrevue accordée à la journaliste Marie Delagrave (1987a) parue dans *Le Soleil* deux semaines avant la cérémonie d'inauguration (édition dans laquelle apparaît une photographie de l'œuvre en cours de construction en première page), Raynaud y réfère comme à un « colosse contemporain en résonance avec le passé ».⁹ Il précise au passage que cette figure « à la fois archaïque et moderne », n'a pas été créée dans l'objectif de confronter les citoyens de Québec. « [L]'art n'est

⁷ Contrairement à une bonne partie des controverses touchant l'art public, le registre économique (Heinich 2012 : 208) n'est peu ou pas mobilisé par les opposants de la sculpture, les coûts relatifs à la commande et à l'installation de l'œuvre ayant été défrayés par la France.

⁸ Description de l'œuvre inscrite sur la plaque signalétique qui lui était associée.

⁹ L'expression « Colosse » est citée par le maire Jean Pelletier lors de l'inauguration (Lemieux 1987) et elle est maintes fois répétée par la suite.

en aucun cas une escroquerie » (Raynaud cité par Delagrave 1987b), se défend l'artiste, voulant possiblement anticiper les critiques dont son œuvre allait faire l'objet. Cette désignation apparaît aussi dans une caricature de Raoul Hunter publiée dans le même quotidien deux jours après la cérémonie officielle (fig. 2.2). On y voit Chirac présenter fièrement la sculpture offerte par Paris à son homologue de Québec, celui-ci hésitant quant au jugement à porter sur l'œuvre. Deux personnes se tiennent également à proximité de *Dialogue avec l'histoire*, apparemment dubitatives devant cette présence massive. Il est également possible de voir dans cette dénomination de « Colosse » l'évocation d'une figure malveillante à la carrure imposante venant perturber la quiétude et le charme ancestral du secteur. C'est du moins ainsi qu'a pu être interprétée l'analogie proposée par Raynaud.



Figure 2.2 Caricature de Raoul Hunter publiée dans *Le Soleil*, 2 septembre 1987, p. B-4.

Or la sculpture n'est pas le seul « anachronisme » dans le Petit-Champlain. Elle pourrait même être considérée à juste titre comme plus authentique que le quartier avec lequel elle entrerait prétendument en conflit. En effet, le secteur adjacent (et la Place de Paris elle-même) procède d'une fiction urbanistique : l'état actuel du site historique de Place Royale est le fruit d'un vaste programme de restauration – ou plus précisément de reconstruction – entrepris dans les années soixante qui implique notamment la destruction de strates architecturales postérieures à la conquête anglaise et la reconstitution d'une place commerciale conforme au style privilégié à

l'époque de la Nouvelle-France. Le projet fait débat dès son annonce, des experts s'opposant à ce « nettoyage » architectural qu'ils assimilent à une forme de révisionnisme : le projet consiste selon eux à masquer l'héritage anglais en le remplaçant par une vision idéalisée de l'état du site avant 1759, et ce, pour mieux promouvoir le secteur comme berceau de l'Amérique française et ainsi stimuler l'industrie touristique. Les desseins identitaires et nationalistes que sert ce réaménagement de grande ampleur sont d'ailleurs mis en relief par l'historien de l'architecture Luc Noppen (1986) et la chercheuse Isabelle Faure (1992). Relevant davantage de la scénographie muséale que d'un site véritablement patrimonial (Cousson 2010 : 23), l'architecture des édifices du secteur est en définitive plus contemporaine qu'il n'y paraît. De même, la réinstallation du buste de Louis XIV au centre de la Place Royale, bronze dont *Dialogue avec l'histoire* est en quelque sorte le pendant contemporain, est discutable.¹⁰ L'aménagement du secteur est ainsi truffé de paradoxes, comme le fait remarquer le géographe Guy Mercier (2003 : 273) : « ce qui est en réalité neuf et factice paraît non seulement ancien, mais plus encore authentique ». Fabriquée de toutes pièces, la pureté historique du quartier que souhaitent si ardemment préserver les opposants de l'œuvre de Raynaud se révèle donc n'être guère plus qu'une image.

À l'argument infondé de l'atteinte au patrimoine s'ajoute l'accusation d'élitisme. Aux dires de plusieurs commentateurs, l'installation de la sculpture n'est rien de moins qu'un affront au goût des citoyens ordinaires, méfiants de cette œuvre qu'ils considèrent comme hermétique. Plusieurs internautes ne manquent pas de comparer la sculpture à la fontaine de Tourny – dont tout un chacun est à même d'apprécier les figures classicisantes, laisse-t-on entendre – pouvant être considérée comme l'antithèse de *Dialogue avec l'histoire* si l'on en juge par les éloges dont elle fait l'objet de la part des citoyens. Cette fontaine datant du XIX^e siècle (fabriquée en série et faisant à l'origine partie d'une paire) est d'abord installée à Bordeaux. Jugée « trop encombrante », elle est démantelée en 1960.¹¹ Elle est ensuite offerte à Québec par la Maison Simons à l'occasion du 400^e anniversaire de la ville. Inaugurée en 2007 sur la colline parlementaire, la fontaine est depuis fort appréciée des résidents.¹² La sculpture de la Place de Paris serait quant à elle soit vide de sens ou soit absconse, clame François Bourque (2015), journaliste au *Soleil* :

¹⁰ Reproduit d'après celui du Bernin, ce bronze est offert à Québec par la France en 1931 pour remplacer celui qui était érigé temporairement sur le site à la fin du XVII^e siècle. Le nom et la configuration de la Place Royale de même que l'installation du buste du roi en son centre sont déjà controversés l'époque de la Nouvelle-France (Morisset et Noppen 2003).

¹¹ [En ligne] https://www.ville.quebec.qc.ca/apropos/portrait/400e/legs/fontaine_tourny.aspx. Consulté le 20 août 2017.

¹² Sébastien Hudon (2013) a proposé une étude de la réception de la fontaine.

L'ennui, c'est qu'une majorité de citoyens n'ont rien entendu de ce Dialogue avec l'Histoire [sic]. L'œuvre a peut-être été mal expliquée [...]. Possible. Mais si une œuvre a tant besoin d'explications pour exhiler un sens, c'est peut-être qu'elle a peu à dire ou parle un langage trop électif¹³ [sic].

Dans un cas comme dans l'autre, elle n'aurait pas sa place dans le Vieux-Québec. Se présentant comme porte-parole des *gens de bon sens*, tel qu'Heinich (2012a : 208) désigne les profanes de l'art contemporain qui se hâtent de crier à l'imposture lors de l'apparition d'une nouvelle œuvre dans l'espace public, Bourque fait appel aux registres civique (l'œuvre ne parle pas aux citoyens) et herméneutique (elle est incompréhensible) pour rejeter la sculpture. *Dialogue avec l'histoire* heurte de surcroît la sensibilité des individus qui sont appelés à la côtoyer. C'est du moins ce que plusieurs intervenants ayant témoigné de leur expérience avec l'œuvre dans les médias au fil des ans emploient comme argument. Sa seule présence serait « insultante », aux dires d'une résidente de Québec présente sur les lieux au moment de la destruction de l'œuvre (CBC 2015) : « It's not an embellishment. It looks like an insult », lance t-elle. Ce type de réaction viscérale provenant de ceux qui se disent être « victimes » d'une œuvre est répandu dans l'histoire de l'art public. Tantôt perçues comme intrinsèquement dérangeantes, tantôt comme des *actes* de violence en elles-mêmes (Mitchell 1990 : 881), ces créations sont particulièrement susceptibles d'attiser la controverse.

Bien que les commentaires que nous avons répertoriés au sujet de l'œuvre dans les périodiques et dans le web soient majoritairement négatifs, il est difficile de les considérer pour autant comme représentatifs d'un quelconque « grand public ». Le prétendu consensus relativement à l'œuvre de la Place de Paris, tel qu'évoqué dans les médias et dans les réseaux socionumériques, est en effet difficilement vérifiable : celles et ceux qui se prononcent à son sujet en ont en général une piètre opinion, tandis que les gens qui apprécient l'œuvre ou ceux qui sont indifférents à son égard sont fort probablement moins portés à s'exprimer sur la question. À cet effet, la théoricienne Rosalyn Deutsche (1996 : 259) souligne que dans le contexte de controverses touchant l'art public, certains individus, en l'occurrence des politiciens, des décideurs municipaux et des législateurs, ont tout intérêt à décrire le public comme une entité monolithique : « categories like “the public” can, of course be construed as naturally or fundamentally coherent only by disavowing the conflicts, particularity, heterogeneity, and uncertainty that constitute social life ». Le jugement sur l'œuvre est ainsi présenté comme

¹³ Le journaliste veut sans doute dire « élitiste ».

univoque et irréversible, étouffant de cette manière toute tentative de protestation de la part de l'artiste à son origine ou bien de la communauté artistique, qui iraient dès lors à l'encontre de la majorité. L'historien de l'art Jean-Philippe Uzel (2010 : 95) déplore quant à lui le fait que les notions aux contours flous de « public général » et « d'opinion publique » soient trop souvent mobilisées dans les polémiques concernant l'art dans l'espace urbain, servant principalement à justifier un mépris à peine déguisé envers l'art contemporain. Devant l'impasse qui se présente à nous lorsque vient le moment de déterminer par qui est composé le public de l'œuvre de Raynaud – s'agit-il des usagers de la Place de Paris, des riverains, des touristes ou encore des citoyens de Québec ? – il serait plus juste d'envisager les individus qui s'opposent à *Dialogue avec l'histoire* comme formant un public au sens deweyen du terme. Les personnes qui critiquent la sculpture ne sont pas *le* public, ils constituent plutôt *l'un* des publics mobilisés, ou l'une des « communautés de personnes affectées » (*community of the affected*) pour employer les termes de la sociologie des sciences et des technologies Noorje Marres (2012 : 43)

Il reste indéniable que le mécontentement envers la sculpture de Raynaud a été partagé par plusieurs personnes au fil du temps, dont des politiciens, des journalistes et des citoyens (catégories d'opposants qui reviennent presque systématiquement dans les controverses sur l'art public), mais également par certaines figures issues du milieu de l'art. C'est le cas par exemple de Florent Cousineau, artiste originaire de Québec ayant réalisé de nombreux projets en art public, qui orchestre en novembre 1990 *Matériaux-Manœuvre* (aussi appelée *Opération liaison*), une création conceptuelle prenant la forme d'un canular. Réalisée dans le cadre de la première biennale d'art actuel de Québec, intitulée « De la performance à la manœuvre », la manœuvre – forme de performance qui ne doit pas être entendue comme une œuvre, mais plutôt comme un ensemble de « ruses et de procédures » (Richard 1990 : 3) – consiste à orchestrer un vaste défilé urbain dans la Basse-Ville de la capitale. Suivant les instructions de l'artiste, l'événement, fictif, est commenté en direct sur les ondes du poste de radio communautaire CKRL-FM comme s'il avait bel et bien lieu, par l'animatrice Sylvie Royer, accompagnée de critiques d'art qui se prêtent eux aussi au jeu de Cousineau. Ayant comme point de départ le centre d'artistes La Chambre Blanche, des « centaines, voire des milliers de personnes défil[ent] dans les rues transportant chacune un morceau de bois (2 po x 4 po x 8 po [sic]¹⁴) » (Béland 1990 : 6).¹⁵ Un des cortèges se rend sur la Place de Paris, les intervenants recouvrant *Dialogue avec l'histoire* de madriers, comme si on l'avait placée dans une caisse de transport afin de la retourner à son expéditeur, exauçant ainsi le vœu des citoyens de Québec,

¹⁴ L'auteur veut plutôt dire 2 po x 4 po x 8 pi.

¹⁵ Voir Sioui Durand (1996 : 384-386) pour un compte rendu détaillé.

raconte-t-on en ondes.¹⁶ Qu'importe si cette intervention iconoclaste n'a pas véritablement eu lieu, elle n'en demeure pas moins un épisode marquant dans la carrière de l'œuvre. Bien qu'elle laisse la sculpture intacte, cette singulière action marque l'esprit des Québécois, si bien que la manœuvre de Cousineau demeure à ce jour évoquée comme une preuve selon laquelle l'œuvre ne soit pas la bienvenue dans le secteur (Provencher 2002). Malgré les différentes menaces, fictives ou réelles, dont la sculpture fait l'objet depuis son inauguration¹⁷, aucun acte de vandalisme n'est toutefois rapporté. En ordonnant sa destruction en 2015, le maire de la Ville de Québec Régis Labeaume, reconnu pour ses déclarations intempestives et son intransigeance, aurait simplement porté le coup de grâce après des années de mépris et de négligence.

Précisons par ailleurs que la sculpture de Raynaud avait également pu devenir particulièrement encombrante en raison de projets majeurs de réaménagement urbain dans le secteur. En effet, des travaux sont entamés en septembre 2015 afin de donner forme à la Place des Canotiers, inaugurée en juin 2017, qui remplace le vaste stationnement qui bordait la rue Dalhousie devant le Musée de la civilisation, non loin de la Place de Paris. Lors du dévoilement des premières phases du projet en 2013¹⁸, on annonce qu'une Place de Paris redessinée verra le jour, cette fois parsemée de terrasses et garnie de mobilier urbain afin de la rendre plus accueillante.¹⁹ Il faut dire que l'endroit était jusqu'alors peu propice à la délectation artistique : la zone gazonnée séparant le dallage qui entoure la sculpture de la batterie royale²⁰ est périodiquement convertie en stationnement, ce qui laisse le sol dans un fâcheux état (fig. 2.3). Certains résidents déplorent d'ailleurs l'aspect inhospitalier du lieu, dont un usager du site Québec urbain (blogue dédié à l'urbanisme de la ville de Québec), qui mentionne que la Place de Paris « ressemble plutôt à un terrain vague qu'à une place publique en plein cœur du quartier le plus touristique au Québec »²¹. Certes, six bancs sont mis à la disposition des passants, mais ils sont placés dans

¹⁶ Cette information nous a été transmise par une personne qui ne souhaite pas être identifiée. Il est à noter que ce détail ne figure dans aucun compte rendu de *Matériaux-Manœuvre*.

¹⁷ Certains internautes menacent à la blague de renverser l'œuvre ou de la faire disparaître. Par exemple, un usager du blogue Québec urbain écrit en 2012 : « Et... quand est-ce qu'on va se décider à envoyer par le fond cet affreux cube rubik? à la gang, on le fait basculer et on n'est qu'à 50m du fleuve » (sic). [En ligne] <http://www.quebecurbain.qc.ca/2012/06/09/scene-urbaine-place-de-paris/>. Consulté le 20 août 2017.

¹⁸ Le réaménagement du secteur du Musée de la civilisation est annoncé lors du 4^e Colloque sur l'innovation, qui a lieu en mai 2013 à Québec. [En ligne] https://ville.quebec.qc.ca/colloque/2013/docs/bilan_perspectives_developpement.pdf. Consulté le 20 août 2017.

¹⁹ En juin 2017, la ville révèle la nature du projet de réaménagement de la Place de Paris, qui sera convertie en marché public. Son ouverture est prévue au plus tard pour le printemps 2019. [En ligne] https://www.ville.quebec.qc.ca/planification_orientations/amenagement_urbain/grands_projets_urbains/grand_marche_expoceite/index.aspx. Consulté le 20 août 2017.

²⁰ Il s'agit d'une plateforme construite au XVII^e siècle pour recevoir une batterie de canons. Mise au jour grâce à des fouilles archéologiques, elle est restaurée en 1977. [En ligne] <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=99124&type=bien#.V6TcC7grK70>. Consulté le 20 août 2017.

²¹ [En ligne] <http://www.quebecurbain.qc.ca/2012/06/09/scene-urbaine-place-de-paris/>. Consulté le 20 août 2017.

l'axe de la Rue du Marché Finlay, ne faisant pas directement face à l'œuvre. Il n'était pourtant pas question de déplacer la sculpture au moment de l'annonce du projet en 2013, le maire Labeaume (cité par Gaudreau 2013) ajoutant même lors de la présentation des plans que « [les concepteurs du projet allaient] l'aider un peu en créant un environnement où ça serait harmonieux avec le reste », position d'ailleurs réaffirmée en avril 2015 par la conseillère municipale Julie Lemieux.²²



Figure 2.3 Vue aérienne de la Place de Paris prise en 2012.

Tout indique que ce n'est finalement qu'après le retrait de *Dialogue avec l'histoire* que la place sera transformée en ce lieu convivial qu'elle aurait dû être au moment de l'installation de l'œuvre. En effet, l'écrin proposé en 1987 par le service d'aménagement de la Ville de Québec pour accueillir la sculpture et son support lumineux (lui aussi offert par Paris) avait pour objectif de mettre en valeur l'œuvre et de l'inscrire de manière harmonieuse dans la trame urbaine. Ce projet participait également d'une volonté de mettre en valeur l'héritage et le patrimoine maritime de la capitale, tendance qui teinte plusieurs projets d'aménagement à Québec à cette période.²³ Comme le révèle la maquette réalisée par l'architecte Jean Jobin (fig. 2.4), le projet comprenait un escalier en hémicycle et un bassin reliant directement la place au fleuve Saint-Laurent afin de rappeler la hauteur originale de la rive à l'époque de la Nouvelle-France. Prétextant des coûts de construction trop élevés, l'administration municipale de l'époque refuse

²² « La sculpture doit être améliorée. Il y a eu des bris il y a quelques années, alors, on devrait l'enlever pour l'amener au centre de conservation pour la refaire, la remettre en état. On va en profiter pour l'aménager un peu mieux, car c'est une place qui a subi des événements au fil des ans. On va voir par la suite. Mais, on veut que ce soit en continuité avec le reste du plan d'aménagement de la Place [des Canotiers] » (Lemieux citée par Lachance 2015).

²³ Information recueillie lors d'un entretien téléphonique avec Jean Jobin le 13 juillet 2016.

la proposition de mise en valeur. Seul le marquage au sol est achevé : celui-ci est formé d'une bande lumineuse qui traverse la sculpture et qui culmine sur un carré de granite noir ainsi que de six blocs de ciment disposés sur le dallage au nord-ouest.²⁴ Le bassin et l'escalier du projet original sont remplacés par une zone gazonnée, réduisant considérablement l'aspect monumental de la sculpture de même que son potentiel symbolique : au lieu d'émerger de la rive tel un colon français foulant le sol de Stadaconé, le Colosse est disposé sur une place pour ainsi dire vide, l'axe qui traverse la sculpture au sol pointant vers le vide en direction sud.

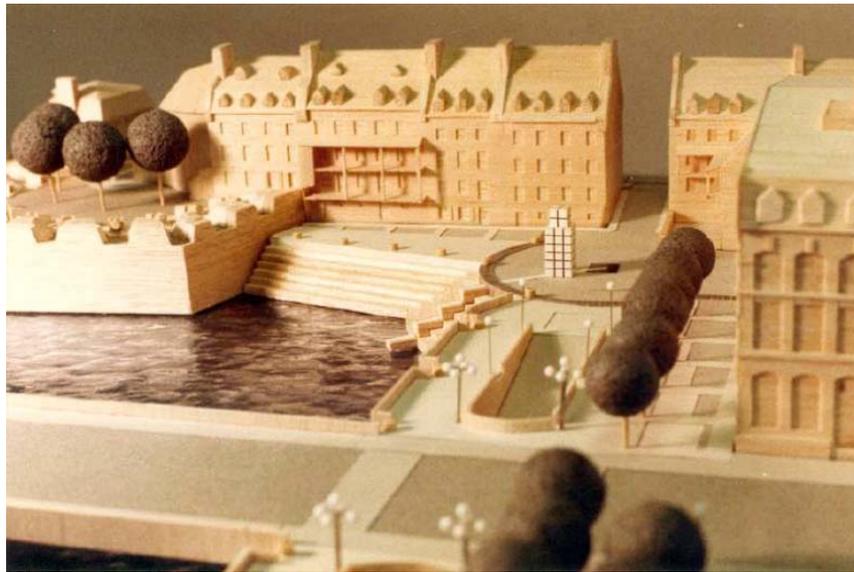


Figure 2.4 Maquette du projet d'aménagement de la Place de Paris réalisée par l'architecte Jean Jobin pour le service d'urbanisme de la Ville de Québec, 1987.

Il est possible que la réception ait été plus positive si l'aménagement avait été réalisé conformément aux plans de 1987. La signification de l'œuvre aurait sans doute été davantage explicite, le contact direct avec le fleuve évoquant de manière plus claire l'arrivée des Français sur le continent et le dialogue entre l'Europe et l'Amérique. La place aurait été à tout le moins assurément plus agréable à fréquenter. La nostalgie pour l'ancien site du Marché Finlay (sur lequel est construite la Place de Paris) évoquée dans les critiques à caractère purificateur est d'autant plus surprenante si l'on tient compte du fait que la zone est utilisée en guise de

²⁴ Un autre projet de réaménagement de la place de Paris est annoncé au milieu des années 2000 en vue des fêtes du quatre centième anniversaire de Québec. Le maire Jean-Paul L'Allier, alors en fin de mandat, émet d'abord la possibilité de revoir la configuration des lieux (Dolbec 2004). Sa successeuse, Andrée Boucher, propose ensuite de favoriser une meilleure intégration de l'œuvre dans son site d'accueil : « C'est moi qui ai demandé à ce qu'on ne [la] déplace pas. Je trouvais que ce serait injurieux pour la France. Ce qui est important c'est qu'on fasse apprécier l'œuvre en aménageant le pourtour. On parle aussi d'un mobilier urbain » (Boucher citée par Ferrandez 2006). Le projet n'est toutefois jamais mené à bien.

stationnement de 1906 à 1987²⁵ – la reconversion ne semble d’ailleurs pas être une réussite complète étant donné que des voitures y sont toujours régulièrement garées. On reproche ainsi à l’œuvre de corrompre le site dans lequel elle est placée alors que l’endroit n’était initialement pas à proprement parler attrayant. La situation aurait été en retour différente si l’œuvre avait été installée dans une place publique déjà très fréquentée et appréciée. Il s’avère apparemment que les stationnements sont moins controversés que les œuvres d’art public.

Le démantèlement de *Dialogue avec l’histoire* est annoncé le 15 juin 2015 par un communiqué de presse de la Ville de Québec (Annexe 1).²⁶ Y est cité un rapport du Centre de conservation du Québec (CCQ) (Annexe 2), mandaté aux fins de la restauration de l’œuvre, mentionnant son état de dégradation avancé : plusieurs plaques de marbre menacent notamment de se détacher à court terme en raison de la présence d’infiltrations d’eau, mettant ainsi en danger les passants. La sculpture, désormais déclarée irrécupérable par les autorités municipales, n’avait manifestement pas été entretenue de manière appropriée.²⁷ Les experts du CCQ précisent dans le rapport remis à la Ville que la sculpture nécessite des travaux de restauration majeurs, impliquant d’abord la sécurisation du site au moyen d’une clôture (fig. 2.5), puis le retrait des cent plaques de marbre et des baguettes de granite noir en prévision du remplacement des matériaux endommagés et de l’installation d’un nouveau système de fixation sur la structure de béton.²⁸ La destruction complète de la sculpture ne figure cependant pas parmi les scénarios proposés par les restaurateurs. Quoi qu’il en soit, aux yeux des autorités municipales, l’œuvre ne mérite pas une telle attention et maintenant que des années de négligence avaient fait leur effet, le moment était venu de la faire disparaître. « [A]fin de minimiser les dégâts et d’éviter les accidents » (Ville de Québec 2015), son retrait immédiat est présenté comme étant sans appel. La possibilité d’une reconstruction de l’œuvre, dit-on, allait quant à elle être examinée.²⁹ En entrevue avec les médias le lendemain de l’annonce, Julie Lemieux (citée dans Radio-Canada 2015a), vice-présidente du comité exécutif de la Ville de Québec et responsable de la culture, du patrimoine et de l’aménagement du territoire, affirme qu’il en coûterait 200 000 \$ « pour la refaire à l’identique » et que sa reconstruction sera discutée avec les autorités parisiennes. La politicienne sait sans doute très bien que brandir l’argument pécuniaire aurait

²⁵ [En ligne] <http://archeologie.ville.quebec.qc.ca/sites/marche-finlay/histoire-du-marche-finlay/>. Consulté le 20 août 2017.

²⁶ Le communiqué de presse n’est désormais plus accessible sur le site de la Ville de Québec.

²⁷ En août 2015, Labeaume parle plutôt d’un vice de construction (Morin 2015).

²⁸ L’évaluation préliminaire de restauration (Centre de conservation du Québec, 2014 : 1-2) fait mention de « dommages importants et inquiétants » mettant en péril l’œuvre et les passants.

²⁹ Dans une lettre adressée à la mairesse de Paris Anne Hidalgo deux mois plus tôt, Labeaume évoque un simple retrait temporaire afin de procéder à une restauration partielle (Cloutier 2015a).

un effet prohibitif pour l'éventuelle réinstallation de *Dialogue avec l'histoire*. Les citoyens accepteraient-ils que l'on dépense une pareille somme pour réinstaller une œuvre aussi polémique ? Précisons par ailleurs que Raynaud est avisé des problèmes structurels qui affectent son œuvre quelques mois plus tôt; il consent à l'intervention, croyant que la sculpture allait être réinstallée au même endroit après sa restauration complète.



Figure 2.5 Aspect de la Place de Paris en mai 2015.

Pendant le délai très court entre l'annonce du démantèlement et l'opération elle-même, la nouvelle fait son chemin dans les médias. Un article portant sur la destruction prochaine de l'œuvre paraît d'abord sur le site de *La Presse* le 16 juin (Gaudreau 2015), accompagné d'une photographie de la sculpture bordée d'échafaudages. Annonçant la nouvelle du retrait imminent de *Dialogue avec l'histoire*, la journaliste en profite pour demander aux internautes s'ils souhaitent voir disparaître l'œuvre pour de bon, contribuant ainsi à créer une certaine anticipation face à l'opération prévue pour le lendemain. Sans surprise, tous s'entendent pour dire que la sculpture ne devrait pas être réinstallée. Un reportage vidéo intitulé « Le démantèlement du "cube blanc" déploré par son concepteur français » est également diffusé par la chaîne Radio-Canada (2015a) le 16 juin et publié en ligne le jour même. On y présente notamment le site de Place de Paris fin prêt pour la venue de la machinerie lourde, de même que des séquences d'archives tirées de la cérémonie d'inauguration de l'œuvre en 1987. À ces segments s'ajoutent un micro-trottoir réalisé aux abords de la place, qui revêt alors davantage l'aspect d'un chantier, et un segment vidéo de la destruction d'une autre œuvre de Raynaud à Paris en 2008. Il s'agit d'une installation *in situ* faite de céramique blanche, sans titre et restée jusqu'alors peu connue, réalisée en 1986 dans le hall d'entrée d'un immeuble de bureaux appartenant à la société Neubauer. L'œuvre est détruite au marteau piqueur à la suite d'un litige

entre le propriétaire et l'artiste au sujet d'une relocalisation devenue nécessaire en raison de travaux de rénovation (Colard 2008).³⁰ En dépit du caractère convenu de la capsule journalistique de Radio-Canada, le choix de diffuser ces séquences est important pour la suite de l'affaire. On montre par-là, d'une part, l'insatisfaction des citoyens envers la sculpture de Québec (deux des trois personnes abordées se disent favorables ou indifférentes face à son retrait) et, d'autre part, que la destruction d'une œuvre de Raynaud n'est pas sans précédent.

Alors que certaines personnes se réjouissent de la disparition prochaine de *Dialogue avec l'histoire*, la communauté artistique est quant à elle stupéfaite de l'arrogance du maire. En s'empressant de faire démolir l'œuvre, il diminue ainsi les chances qu'un mouvement de protestation s'organise. L'illustrateur et résident de Québec Kael Mercader résume bien le point de vue du milieu culturel avec une création mise en ligne le 16 juin sur sa page Facebook. Intitulé *Dialogue avec les gorilles*, le montage est constitué d'une représentation de la sculpture réalisée avec le logiciel Paint superposée à une scène tirée de *2001 : l'Odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick où l'on peut voir des australopithèques s'agiter autour d'un grand monolithe noir venu du ciel (fig. 2.6), événement qui fait sombrer les primates dans la violence dans le célèbre film. Mercader offre avec cette création, dont l'image matrice faisait déjà l'objet de plusieurs memes dans le web, un clin d'œil humoristique aux passions que déclenche l'œuvre depuis son installation.

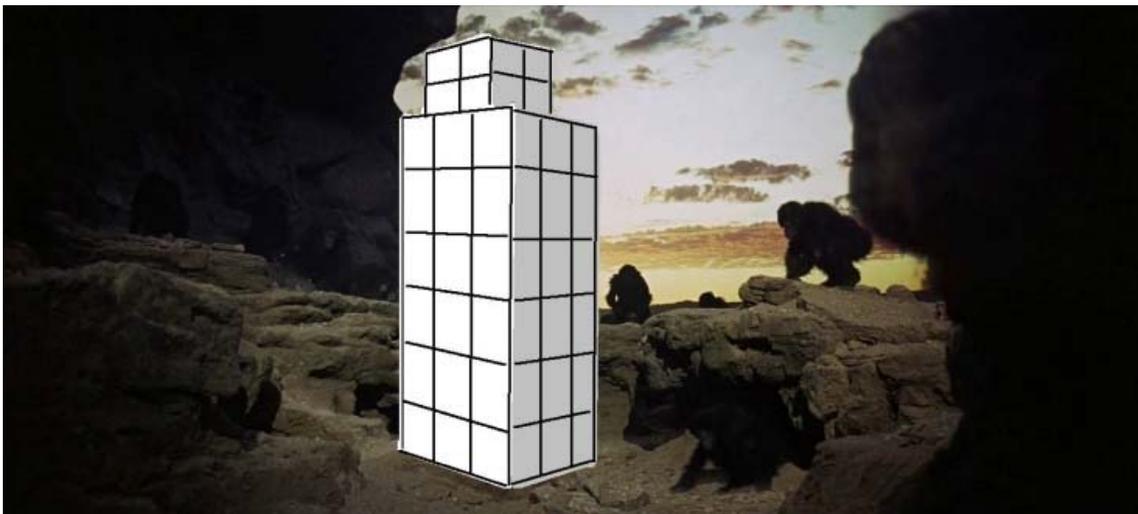


Figure 2.6 Kaël Mercader, *Dialogue avec les gorilles*, 2015.

³⁰ L'artiste avait donné son approbation à l'opération, qui s'est déroulée en présence des médias et d'un huissier afin d'éviter que les débris ne soient revendus, l'œuvre étant estimée à 100 000 euros. La journaliste et critique d'art Alexia Guggémos (2008) affirme toutefois être parvenue à subtiliser un fragment lors de la destruction.

2.2 Chronique d'une mise à mort médiatisée

Le matin du 17 juin 2015, la stèle monumentale qui trônait depuis vingt-huit ans parmi les façades historisantes du Petit Champlain s'écroule sous les coups des pics de démolition. La sculpture est démantelée, ou plus précisément « pulvérisée »³¹, tôt le matin sous le regard de journalistes et de curieux massés sur place. Il faut plus d'une heure aux entrepreneurs engagés par la ville pour venir à bout de la solide structure de béton armé sur laquelle étaient fixées les fines bandes de granite et le carrelage de marbre. Une fois l'opération terminée, de nombreuses images fixes et animées montrant la scène sont immédiatement publiées sur les sites de quotidiens comme *Le Journal de Québec* (Fortin 2015a), *Le Soleil* (Cloutier 2015b), et ceux de chaînes d'information comme Radio-Canada (2015b) et TVA (Fortin 2015b), suscitant aussitôt un fort intérêt pour cette affaire. Quelques journalistes publient aussi des photographies de l'œuvre détruite ou en cours de destruction sur Twitter, tandis que Radio-Canada Information diffuse le jour même sur son compte Instagram un montage de quatre photographies documentant les étapes successives de la démolition, le tout magnifié au moyen d'un filtre accentuant les contrastes et accompagné de mots-clés dont la juxtaposition est pour le moins étonnante, comme #art, #sculpture, #demolition et #machinery (fig. 2.7).³²

³¹ Le journal satirique français *Charlie Hebdo* fait paraître le 8 juillet 2015 un article intitulé « Pulvériser une œuvre, un acte politique » (Léger 2015 : 12) dans lequel est déplorée la destruction de la sculpture, assimilée à une décision populiste de la part des dirigeants de la Ville de Québec.

³² [En ligne] <https://www.instagram.com/p/4CHLbypFnX/?tagged=jeanpierreraaynaud>. Consulté le 17 août 2017.



Figure 2.7 Capture d'écran du compte Instagram de Radio-Canada Information, 17 juin 2015.

La sculpture à laquelle on reprochait précisément d'être trop imposante et de rompre de manière trop brutale avec l'esprit du site qu'elle occupe est démolie de manière bien peu discrète. Plutôt que de retirer méthodiquement les dalles de marbre comme il aurait été indiqué de le faire dans le cas d'un démantèlement en vue de la reconstitution future de l'œuvre, la sculpture a été réduite en poussière. Le « Colosse » est finalement exécuté sur la place publique qu'il assiégeait depuis déjà trop longtemps selon ses opposants. De ce point de vue, la destruction de l'œuvre peut être considérée comme une forme de censure, tardive certes, mais correspondant à la définition proposée par Elizabeth C. Childs (1997 : 4), soit un procédé par lequel des œuvres d'art entrées dans l'espace public (en l'occurrence ici, de manière littérale) sont contrôlées, réprimées ou détruites par les représentants du pouvoir temporel, religieux ou bien par une autorité morale. Dans le cas de la sculpture de Raynaud, la création comme la destruction de l'œuvre sont des actes politiquement intéressés : sa réalisation est le fruit d'un échange diplomatique et son retrait est un acte prétendument démocratique, Labeaume sous-entendant qu'il ne fait qu'exécuter la volonté des gens de Québec.

À l'occasion d'un entretien avec *Le Figaro* deux semaines après les faits, Raynaud se dit consterné face au sort que l'administration Labeaume a réservé à son œuvre, qu'il n'a pas réussi à protéger comme il l'aurait voulu³³ :

[L]a destruction s'est faite de manière spectaculaire, comme une mise en scène. Contrairement à ce que l'on pratique en matière de restauration patrimoniale, on n'a mis aucune protection pour cacher cette destruction en cours. Au contraire, on en a fait un jeu ludique devant un public. Une sorte de spectacle, de performance de la destruction (Raynaud cité par Duponchelle 2015a).

La « performance » ainsi orchestrée apparaît particulièrement choquante aux yeux de l'artiste, dont des œuvres d'art public sont toujours en place dans plusieurs villes d'Amérique du Nord, d'Europe et d'Asie. L'œuvre est mise en état d'hypervisibilité au moment de sa destruction : les clôtures et les échafaudages disposés autour de la sculpture n'ont pas pour but de la soustraire aux regards des curieux, mais plutôt d'éviter que des débris ne heurtent des passants lors de la démolition. Certains d'entre eux se sont justement déplacés spécifiquement pour assister à l'événement, en profitant pour prendre quelques clichés de l'étonnante vue qui s'offre à eux (fig. 2.8). La Place de Paris devient ainsi le théâtre d'une scène qui prend des allures de règlement de compte. Raynaud (cité dans Art Press 2015) affirme quelques semaines après les faits être choqué par le voyeurisme autour de la « scénographie de mise à mort de [sa] stèle ». Cette spectacularisation n'est manifestement pas le fruit du hasard. En effet, tout a été mis en œuvre pour que la démolition fasse événement et qu'elle attire un maximum d'attention médiatique. Comme on l'aurait fait à l'occasion d'une inauguration, un communiqué de presse est émis deux jours avant l'opération, puis les médias relaient l'information, en profitant pour questionner passants et internautes au sujet de la sculpture. Enfin, la démolition a lieu en présence de journalistes et de citoyens, comme c'eût été le cas pour le dévoilement d'une œuvre. Certes, l'opération n'aurait sans doute pu être réalisée une fois la nuit tombée étant donné qu'il s'agit d'un secteur résidentiel, le bruit aurait incommodé les habitants du quartier. La « déconstruction », comme la désigne Sylvain Gagné (cité par Morin 2015), porte-parole de la Ville de Québec, aurait cependant pu être faite de façon moins spectaculaire; ceci laissant croire que le maire aurait peut-être offert ce spectacle afin de satisfaire certains citoyens de Québec qui méprisaient l'œuvre depuis longtemps. Il est vrai que les autorités municipales n'ont pas diffusé

³³ Un an avant l'inauguration de la sculpture, Raynaud affirme avoir des appréhensions face aux commandes en raison des dégradations subies par certaines de ses œuvres : « J'ai appris au fil des années, compte tenu de la particularité de mon travail, que je ne peux faire confiance à personne et surtout pas abandonner mes œuvres à l'agressivité du public. [...] Je n'aborde donc plus une commande, qu'elle soit publique ou privée, sans l'autoprotéger » (Raynaud cité par Fabre 1986 : 130).

d'image par voie de communiqué, mais elles ont cependant offert les conditions nécessaires pour que les journalistes accordent une couverture sensationnaliste à l'événement et que des images virales se propagent dans le web.



Figure 2.8 Une passante photographiant la destruction de l'œuvre, Place de Paris, Québec, 17 juin 2015.

Sans y voir un acte dont les motivations idéologiques seraient comparables à celles des organisations terroristes comme Daesh, groupe armé qui défraie la chronique entre 2014 et 2016 en raison de multiples attaques perpétrées à l'endroit de monuments antiques au Moyen-Orient³⁴, il est possible de rapprocher ce cas d'une stratégie adoptée par les iconoclastes contemporains animés par des desseins politiques ou religieux. Cette tactique vise « à faire de l'image de la destruction l'un des objectifs principaux (sinon unique) de la destruction elle-même, [...] tendance renforcée par le rôle des médias à l'ère électronique » (Gamboni 2015 : 5). Une fois publiées en ligne et abondamment reproduites, les photographies et les vidéos tirés de tels actes violents auraient pour effet de « revictimiser » les œuvres à l'infini. Cette parenté n'a d'ailleurs pas échappé à Garnotte, caricaturiste au *Devoir*, et à Louis Rémillard, auteur de bande dessinée (fig. 2.9, 2.10 et 2.11). À quoi bon démanteler une sculpture qui avait soulevé tant d'hostilité depuis son inauguration si on ne peut en tirer des images qui feront à coup sûr sensation dans les médias ? L'attitude arrogante du maire, qui ne cache pas son mépris, en conférence de presse, pour l'œuvre et l'artiste qui l'a réalisée³⁵, porte à croire que les circonstances entourant le prétendu démantèlement n'étaient pas fortuites. Ainsi, Labeaume

³⁴ Pour un constat des stratégies médiatiques et visuelles du groupe armé État islamique à l'égard du patrimoine, consulter Harmanşah (2015).

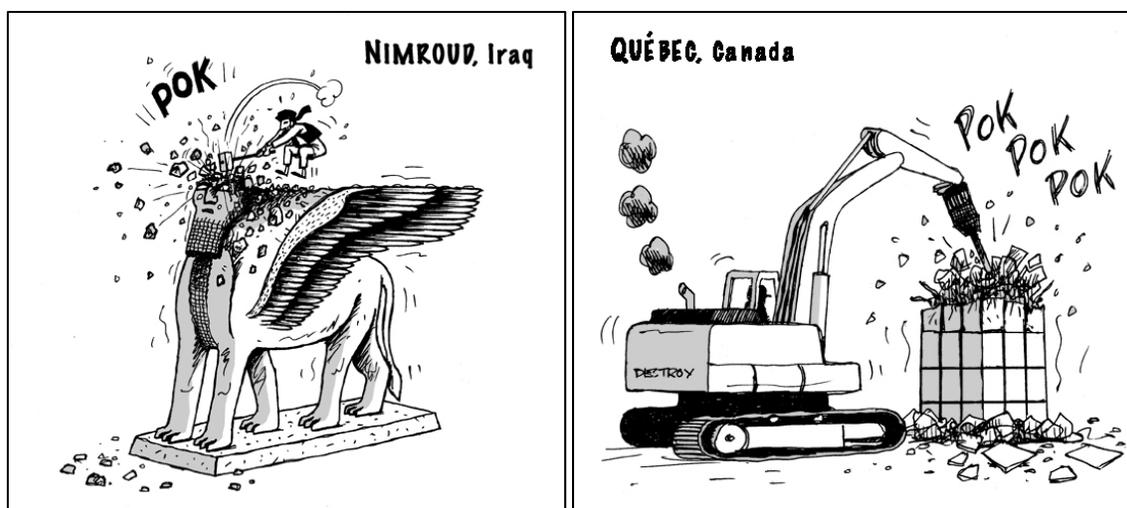
³⁵ Questionné le 6 juillet au sujet des commentaires de Raynaud, le maire, qui n'entend pas fléchir devant la décision de la Ville de Québec, paraît visiblement exaspéré. Il lance même au sujet de l'artiste « qu'il se soigne » (Labeaume cité par Moalla 2015). Cette réplique peu élégante est citée abondamment dans les médias français par la suite.

aurait voulu éliminer la sculpture en usant de méthodes jugées à la hauteur du *terrorisme esthétique* imposé aux citoyens de Québec depuis 1987. Comme c'est le cas dans plusieurs occurrences de vandalisme touchant l'art public, on peut y voir, suivant Gamboni (1983), une manifestation de « contre-violence » qui répond à la violence symbolique d'une œuvre. Toutefois, si l'objectif était de se débarrasser de la sculpture de Raynaud de manière définitive, il semble que l'opération soit un échec. Sur le plan de la notoriété de *Dialogue avec l'histoire*, c'est plutôt l'inverse qui se produit : alors que relativement peu d'images de la sculpture sont publiées en ligne avant le 15 juin 2015, leur nombre se voit décuplé à la suite de la démolition. Pareillement, l'œuvre, qui ne bénéficiait pas d'une grande notoriété outre-Atlantique, fait soudainement les choux gras des médias français.³⁶



Figure 2.9 Caricature de Garnotte publiée dans *Le Devoir* le 22 juin 2015.

³⁶ Voir notamment Derdevet (2015) et de Montjoye (2015).



Figures 2.10 et 2.11 Louis Rémillard, *L'art de détruire l'art*, dessins publiés en ligne en juillet 2015.

La précipitation avec laquelle l'œuvre a été éliminée apparaît d'autant plus discutable si l'on considère que l'opération de démantèlement est réalisée à peine deux semaines avant la tenue de la seconde édition des Passages Insolites, un événement culturel mis sur pied par l'organisme EXMURO arts publics et commandé pour Le Quartier Création.³⁷ Un parcours formé de douze installations temporaires créées par des artistes en arts visuels et par des collectifs d'architectes, spécifiquement commandées pour leur caractère ludique, est ainsi accessible de juillet à novembre aux touristes et aux passants en tout genre (fig. 2.12). Souvent colorées et fantaisistes, parfois interactives, les œuvres choisies sont assurées de faire consensus. Plus aisément tolérées en raison de leur nature éphémère, ces installations bénéficient d'une excellente réception, tant du côté des visiteurs que des élus municipaux. L'événement est décrit comme une réussite et, à preuve, les Passages Insolites sont de retour pour une quatrième édition à l'été 2017. Il faut dire que ce type de programmation relève d'une recette éprouvée. En effet, un tournant événementiel et spectaculaire de l'art public, plus populaire et rentable que la sculpture pérenne, est observé depuis cela quelques décennies. Relevant du « triomphe de l'esthétisation générale de l'expérience sur l'expérience de l'art » tel que décrit par le philosophe Yves Michaud (2003 : 182), ce phénomène va de pair avec les multiples tentatives de *réenchantement* (Garnier 2008) de l'espace public auxquelles on assiste à l'heure actuelle.³⁸ Une telle logique pousse d'ailleurs un grand nombre de villes occidentales à dynamiser leur offre touristique en garnissant leurs

³⁷ Label donné en 2014 au croissant formé par le Vieux-Port, le Petit Champlain et Place-Royale. Cette bannière est le fruit d'une collaboration entre l'Association des Gens d'affaires de Place-Royale/Vieux-Port et la Coopérative du Quartier Petit Champlain (Magazine Prestige 2014).

³⁸ Cette tendance s'incarne de manière exemplaire dans le Quartier des Spectacles à Montréal, comme l'a montré Josianne Poirier (2011).

places publiques d'œuvres photogéniques, faciles à consommer et aptes à procurer une expérience artistique instantanée (Paquet 2013). Il suffit de considérer le fait que Vincent Roy (2015), directeur artistique d'EXMURO, mesure le succès des Passages Insolites en fonction de la quantité d'images photographiques des installations circulant sur les sites internationaux de design et de tourisme pour comprendre l'ampleur de ce phénomène. Rappelons aussi qu'une partie des créations commandées pour l'événement sont présentées dans le secteur de Place Royale, lui-même un exemple patent de muséification urbaine. L'œuvre de Raynaud, quant à elle, n'attirait pas ce genre d'attention... du moins jusqu'à sa démolition.



Figure 2.12 Fontaine/Fortin/Labelle, *Petite vie*, rue du Porche, Québec, juillet 2015.

Les Passages Insolites peuvent également être envisagés au regard de la *disneylandisation* croissante des villes envers laquelle met en garde le sociologue Jean-Pierre Garnier (2008). Les tentatives de *réanimation* ponctuelle des espaces urbains obéissant à des logiques financières³⁹ – événements profitant à des partenariats commerciaux ou à des promoteurs immobiliers notamment – ne constitueraient pas des avancées en matière d'aménagement selon le théoricien. Il faudrait plutôt y voir une restriction des usages que les citoyens et les touristes peuvent faire de la ville, le tout sous le couvert d'intentions festives bienveillantes : « [c]e qu'il s'agit de simuler, à des dates et en des lieux fixés en haut lieu à l'avance, c'est la "réappropriation" ludique et conviviale des espaces publics » (Garnier 2008 : 69). Voient alors le jour des manifestations artistiques essentiellement cosmétiques, qui ont pour mot d'ordre

³⁹ Voir à ce sujet Deutsche (1988).

d'égayer et de divertir le « public ». Les œuvres y font office d'appât, leur présence contribuant à la scénographie urbaine. Les Passages Insolites ont après tout pour objectif de : « déployer d'intrigantes installations éphémères qui animent le quartier avec ludisme, tout en questionnant notre rapport au monde et à l'espace urbain » et de « propose[r] aux visiteurs une expérience artistique unique à travers d'étonnantes propositions visuelles » (EXMURO arts publics 2016). Les installations disposées annuellement dans le Quartier de la Création depuis 2014 créent ainsi des espaces publics attrayants sans même perturber la trame urbaine existante, ce qui a de quoi plaire aux élus municipaux ayant financé le projet, de même qu'aux commerçants de ce secteur très touristique. Les passants sont à cette occasion invités à (re)découvrir la ville par l'entremise d'« espaces de jeu » (Houde 2014) insolites, dont la présence est au demeurant plus souhaitable qu'un Colosse insolent et coûteux à entretenir.

Par ailleurs, la décision du maire Labeaume coïncide avec l'annonce, dix jours plus tôt, de la démolition d'*Agora* (1983), une œuvre d'art formant place publique conçue par Charles Daudelin et occupant l'îlot ouest du Square Viger à Montréal (Ville de Montréal 2015). L'œuvre, qui suscite la polémique dès sa construction, devait être rasée pour faire place à un « square jardin pour tous, sécuritaire et convivial » tout juste à temps pour le 375^e anniversaire de la fondation de la métropole, célébré en 2017.⁴⁰ Cette décision est également motivée par un vaste projet de rénovation urbaine dans le secteur (chantier du Centre hospitalier universitaire de Montréal, rénovation de la Gare Viger et développement du Faubourg Québec). Composée d'une fontaine cinétique (*Mastodo*), d'une scène joutée d'un mur d'eau et de vingt édicules de béton dont certains sont ajourés, l'œuvre n'atteint jamais son plein potentiel en raison d'un manque de volonté de la part des autorités municipales. Conformément au vœu de l'artiste, les structures architecturales allaient servir à accueillir des kiosques de vente, tandis que des activités d'animation devaient être organisées sur le site, instructions qui ne seront jamais respectées par la ville, sans compter que l'entretien de l'œuvre est largement déficient. À titre d'exemple, la fontaine n'a été en fonction que pendant quelques semaines à peine (Fiset 2009). La forte opposition à laquelle sont confrontés les membres du conseil de ville à l'été 2015⁴¹ fait en sorte que l'administration de Denis Coderre décide de rectifier le tir en septembre de la même année. Les instances municipales parviennent en effet à un consensus avec la succession de Daudelin

⁴⁰ On apprend cependant en novembre 2016 que les travaux vont être retardés d'au moins un an (Corriveau 2016).

⁴¹ Plusieurs individus et organisations se sont élevés contre cette décision, dont le Comité de sauvegarde de l'Agora, le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec, Héritage Montréal ainsi que des directeurs de musées montréalais (Bédard 2015; Corriveau 2015). Une journée de performances est également organisée en août 2015 sur le site. Intitulé « Actes de disparition », l'événement rassemble une dizaine d'artistes de la relève, incluant Nadège Grebmeier Forget, Steve Giasson et Steven Girard, souhaitant montrer leur opposition à la démolition de l'œuvre de Daudelin.

en ce qui concerne la forme définitive que revêtira l'ensemble architectural : l'aménagement global sera modifié afin de rendre la place plus « accessible » (éloignant ce faisant les itinérants qui sont nombreux à y établir des campements de fortune), une partie des pergolas sera ainsi conservée et *Mastodo* sera remise en état (Corriveau 2015). Même si *Agora* ne connaît pas le même destin que *Dialogue avec l'histoire*, ces deux épisodes témoignent d'une volonté de faire disparaître un certain type d'art au profit de politiques urbaines visant à créer des espaces publics qui sont attractifs, consensuels et surtout inoffensifs.

Pendant que certains acteurs luttent pour que soient préservées des œuvres mal-aimées à Montréal et à Québec, d'autres ne cachent pas leur soulagement face à la démolition de la sculpture de Raynaud. La destruction de l'œuvre serait d'ailleurs plus mémorable⁴², plus marquante, que l'œuvre elle-même, aux dires de certains journalistes (Bourque 2015; Durocher 2015) et citoyens. Interviewée lors du démantèlement, une résidente du Petit Champlain affirme : « On assiste à un moment historique, à la disparition de notre cube mal aimé. On va être très heureux de le voir disparaître du paysage en espérant qu'il ne va pas revenir sous une autre forme » (Radio-Canada 2015b). Bien qu'elle n'ait pu anticiper le type de réapparition que l'œuvre allait connaître par la suite, ses craintes s'avèrent fondées : le Colosse revient hanter son lieu d'origine, et ce, encore plus tôt que ses adversaires n'auraient pu l'imaginer.

2.3 Entre destruction et création

Tandis que des internautes et des riverains expriment leur soulagement face à la disparition de l'œuvre, des artistes et d'autres personnes impliquées dans le milieu de l'art s'affairent quant à eux à organiser un mouvement de contestation dans l'urgence. Le 17 juin en début d'après-midi, alors que *Dialogue avec l'histoire* est réduite à une pile de gravats, Philip Després, étudiant en arts visuels, se rend sur la Place de Paris avec la ferme intention de montrer son désaccord face à l'opération brutale qui vient d'avoir lieu. Després réalise une intervention de plus d'une heure dans laquelle il offre ses excuses à Raynaud, muni d'une toile blanche sur laquelle on peut lire « Désolé Monsieur Raynaud de faire partie d'un peuple d'incultes ». Afin d'incarner l'esprit de

⁴² L'auteur Samuel Mercier (2015) considère la destruction de l'œuvre, aussi brutale soit-elle, comme son véritable aboutissement : « Peut-être ne faut-il pas seulement lire la médiocrité provinciale de nos décideurs dans cet acte de barbarie culturelle, mais bien comprendre la destruction du *Dialogue avec l'histoire* comme l'achèvement d'une œuvre qui n'aura jamais été aussi grande qu'au moment de son effondrement ».

l'œuvre – et de faire une entrée remarquée – l'artiste porte un béret, une longue perruque blanche ainsi qu'un maillot deux-pièces de la même couleur sur lequel est peint un motif de carreaux, rappelant l'aspect de la sculpture. Le performeur à la silhouette filiforme est de ce fait assuré d'attirer les regards sur lui.⁴³ Cette intervention spontanée est la première de trois actions réalisées par Després sur le site au cours de l'été 2015.⁴⁴

Des actions collectives sont aussi mises sur pied au lendemain de la démolition. C'est à l'initiative du photographe et commissaire montréalais Emmanuel Galland que naît le Collectif de défense du *Dialogue avec l'histoire* le 15 juin – soit la date de l'annonce du retrait de l'œuvre de Raynaud.⁴⁵ Les individus qui s'associent de près ou de loin à cette entité (évoluant pour la plupart dans le milieu culturel, dont Paul Brunet, artiste en arts visuels) souhaitent dénoncer la destruction de la sculpture, geste qualifié de honteux, de même que l'attitude cavalière du maire de Québec dans cette affaire, car celui-ci s'est empressé de raser l'œuvre sous prétexte qu'elle n'était pas sécuritaire sans engager une quelconque forme de dialogue ou de consultation au préalable. Par les actions qu'il entreprend, le Collectif entend faire valoir que la décision du maire est loin d'être unanime et qu'il a agi de manière antidémocratique en refusant de mettre en place tout processus de médiation.⁴⁶ Le collectif fait d'abord paraître une pétition réclamant la reconstruction de l'œuvre, « dans son intégralité et au même endroit » sur le site du Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV) le 18 juin 2015.⁴⁷ Transférée deux jours plus tard sur le site Avaaz, plateforme internationale de diffusion de pétitions en ligne, la pétition recueille plus de mille signatures en l'espace de deux semaines (Lavallée 2015).⁴⁸ Animés par une logique comparable à celle des activistes à l'origine du Museum of Censored Art mis en place à la suite de la censure de *A Fire in My Belly* de Wojnarowicz, les membres du collectif souhaitent faire tout en leur pouvoir pour que l'œuvre revienne à l'endroit où elle devrait être, en l'occurrence sur la Place de Paris. Un événement Facebook est également créé le

⁴³ Une vidéo documentant cette performance a été mise en ligne le même jour sur la page Facebook de l'artiste. [En ligne]

https://www.facebook.com/785022439/videos/10153539598612440/?hc_ref=ARRbttApLgoG9MQwmXbllhzob9c3nxU4ktpuEtw7gAtcu2oHUi8Nn3ivI-Lf_NcbwgA. Consulté le 20 août 2017.

⁴⁴ Nous y revenons plus loin.

⁴⁵ Une autre personne s'est jointe à lui au moment de l'amorce du projet, mais elle ne souhaite pas être identifiée.

⁴⁶ Celui-ci aurait pu prendre la forme d'audiences publiques, à l'exemple de ce qui avait été fait dans le cas du Square Viger.

⁴⁷ [En ligne] <http://www.raav.org/petition-pour-la-reconstruction-de-loeuvre-dialogue-avec-lhistoire>. Consulté le 20 août 2017.

⁴⁸ En juillet 2016, plus de mille deux cents personnes avaient signé la pétition. [En ligne]

[https://secure.avaaz.org/fr/petition/M le Maire de la Ville de Quebec Regis Labeaume Pour la reconstruction de l'œuvre Dialogue avec l'histoire](https://secure.avaaz.org/fr/petition/M_le_Maire_de_la_Ville_de_Quebec_Regis_Labeaume_Pour_la_reconstruction_de_loeuvre_Dialogue_avec_lhistoire). Consulté le 20 août 2017. Une pétition s'opposant à cette initiative, intitulée « les citoyens de Québec : contre la pétition du RAAV pour reconstruire le cube de Jean-Pierre Raynaud », est publiée le 7 juillet sur Avaaz. Aujourd'hui fermée, elle n'a récolté qu'un maigre quarante-six signatures. [En ligne] https://secure.avaaz.org/fr/petition/les_citoyens_de_Quebec_contre_la_petition_du_RAAV_pour_reconstruire_le_cube_de_JeanPierre_Raynaud/. Consulté le 20 août 2017.

25 juin. On peut lire dans le message de présentation la déclaration suivante : « Donnons-nous rendez-vous LE 31 AOÛT 2017 pour le dévoilement de l'œuvre reconstruite et réimplantée [...], 30 ans jour pour jour après son inauguration de 1987 ! ».49 Le groupe convie plusieurs personnalités politiques, dont nuls autres que le président de la République française, le Premier ministre du Canada ainsi que les médias et les citoyens de Québec, à une hypothétique cérémonie officielle de dévoilement de l'œuvre, intitulée *Dialogue avec l'histoire 2*, « reconstituée / restaurée / réhabilitée / réimplantée » dans son site original.

Au fil des semaines, les individus qui s'associent à cette communauté fluide publient un grand nombre d'articles d'actualité concernant la controverse et échangent au sujet de stratégies pour mener à bien leur projet sur cette page Facebook. Celle-ci constitue un endroit où se nouent des « connexions inattendues » (Latour 2006 : 8) entre les différents médiateurs impliqués : elle fait en quelque sorte office de quartier général du Collectif pour la défense du *Dialogue avec l'histoire*, servant notamment au recrutement de nouveaux membres. C'est aussi sur cette micro-plateforme, opérant en régime de clair-obscur (Cardon 2010), que sont diffusées des informations concernant les interventions des artistes liés au collectif. Porte-parole du groupe, Galland y documente rigoureusement les nouveaux développements de l'affaire pendant les mois qui suivent la destruction de l'œuvre de Raynaud. Une vingtaine de personnes sont actives sur la page, comprenant artistes, historiens de l'art et créateurs issus de différents milieux. Si certains internautes résument leur intervention à une seule publication ou un seul commentaire, d'autres sont cependant très présents sur la page, intervenant, pour certains, de manière quotidienne. Le maître d'œuvre du collectif insiste sur le caractère ad hoc du projet qu'il pilote, n'agissant pas au nom d'une quelconque organisation préexistante : « Les membres du Collectif de défense du *Dialogue avec l'histoire* sont indépendants de tout organisme, organisation, institution » précise Galland.⁵⁰ Il s'agit là d'un exemple éloquent des associations mobiles et fluctuantes autorisées par les réseaux socionumériques. Tel que le précise Latour (2006 : 52),

les agrégats sociaux ne sont pas l'objet d'une définition *ostensive* – comme le sont par exemple les tasses, les chats ou les chaises, que l'on peut pointer du doigt – mais seulement une définition *performative* : ils existeraient en vertu des différentes façons dont on affirme qu'ils existent.⁵¹

⁴⁹ L'auteur souligne. [En ligne] <https://www.facebook.com/events/1460552414260454/>. Consulté le 20 août 2017.

⁵⁰ Citation tirée d'un commentaire de Galland apparaissant au bas d'une publication de Sébastien Hudon datée du 7 juillet sur la page de l'événement. [En ligne] https://www.facebook.com/events/1460552414260454/?active_tab=posts. Consulté le 20 août 2017.

⁵¹ L'auteur souligne.

Qu'importe alors s'il ne s'agit pas d'un groupe fixe comme l'aurait souhaité le porte-parole. Même si Galland regrette que les artistes et travailleurs culturels québécois n'aient pas été plus nombreux à se joindre au collectif, il considère les actions menées (pétition, événement Facebook) comme une réussite, dans la mesure où elles catalysent d'autres interventions contestataires par la suite et qu'elles galvanisent un public oppositionnel.⁵²

Le mouvement de contestation face à démolition de la sculpture de Raynaud ne prend toutefois pas forme qu'en ligne. Un élan de mobilisation lancé par le sociologue et critique d'art Guy Sioui Durand donne lieu le 19 juin à un rassemblement en présence de quelques personnes sur une Place de Paris « désormais orpheline ». Ses intentions sont déclinées dans un message d'invitation publié deux jours plus tôt de manière publique sur Facebook :

Je vous invite à venir discuter en citoyens libres de dignité, d'envergure et d'importance d'un art qui occupe les places publiques non pas pour « les autres », ces touristes à qui l'on vend ou nos concitoyens que l'on divertit – au sens de détourner – par une culture et du spectacle « show bizz » et de « l'entertainment » [sic], somme toute empruntés au puissant voisin [...]. Non, cette place publique où des œuvres fortes, puissantes, d'envergure internationale occupent justement [sic], au sens où le philosophe Jürgen Habermas utilise le mot publicité. Il s'agit de publiciser l'espace du commun usage contre les publicités envahissantes des usines à instant [...].⁵³

Évoquant parallèlement la situation d'*Agora*, œuvre aussi menacée de destruction, Sioui Durand appelle à la solidarité du milieu artistique devant les affronts répétés des gestionnaires municipaux. Il juge ces derniers hostiles aux œuvres qui ne correspondent pas à l'idéal prôné en ce qui concerne les projets d'art public. L'objectif de l'occupation orchestrée par le critique est double : d'une part, faire « réexister l'œuvre »⁵⁴, ne serait-ce que l'espace d'un moment, en affirmant sa validité, sur les lieux mêmes où elle avait « vécu » pendant près de trente ans et, d'autre part, susciter l'indignation des artistes et des acteurs du milieu culturel, considérant selon lui que toute la communauté artistique est touchée par cette polémique. Une fois sur place, Sioui Durand en profite par ailleurs pour récupérer un fragment de l'œuvre auprès d'ouvriers affairés à nettoyer le site – et ainsi faire disparaître toute trace de la stèle de marbre. Également présent, le sculpteur Pierre Bourgault édifie à cette occasion une réplique miniature de l'œuvre de Raynaud réalisée au moyen de cubes de bois peints en blanc superposés sur un socle qu'il dispose à l'emplacement initial de la sculpture, désormais couvert d'un mince gravier (fig. 2.13). Cette

⁵² Informations obtenues à l'occasion d'un entretien avec Galland en juin 2016.

⁵³ [En ligne] <https://www.facebook.com/pierre.bourgault>. Consulté le 20 août 2017.

⁵⁴ Tiré d'une conversation téléphonique avec Sioui Durand en juin 2016.

création symbolique rappelle une série d'œuvres éphémères créées par l'artiste au cours des années 2000.⁵⁵ Placées près des rives du Saint-Laurent, ces sculptures monumentales faites de blocs de sel étaient elles aussi vouées à disparaître, rongées graduellement par l'eau et l'air marin. La correspondance stylistique entre les créations *in situ* de l'artiste et *Dialogue avec l'histoire* avait justement été relevée par le passé (Dallaire Ferland 2012). Il n'est pas étonnant que Bourgault se soit impliqué dans cette controverse, s'étant lui-même retrouvé au centre d'un débat médiatique au moment de l'installation de son œuvre *Latitude 51° 27' 50"*, *Longitude 57° 16' 12"* (1996) sur la promenade Samuel-De-Champlain à Québec en 2007. La sculpture avait alors suscité une vive opposition de la part de certains journalistes et citoyens de Québec, qui déploraient sa facture, prétendument grossière, froide et mal adaptée à son site d'accueil (Saint-Laurent 2007 : 23).⁵⁶

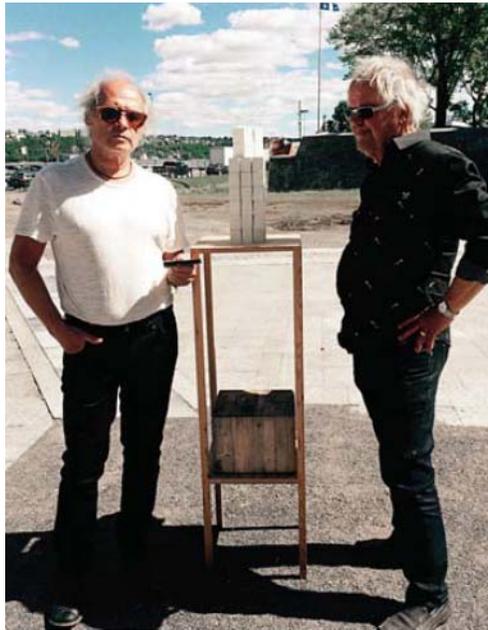


Figure 2.13 Guy Sioui Durand et Pierre Bourgault devant la réplique miniature érigée à l'emplacement original de *Dialogue avec l'histoire* sur la Place de Paris, 19 juin 2015.

D'autres artistes soumettent aussi des projets hypothétiques en lien avec la disparition du Colosse. Luc Archambault (2015), un artiste de Québec ayant réalisé des projets d'art public dans la capitale, propose dans une lettre ouverte publiée le 20 juin dans *Le Soleil* de créer une œuvre avec les restes de la sculpture, « pour témoigner de ce qui s'est passé à Québec dans la tête de nos élites en charge des œuvres d'art pour aboutir à telle aberration, sauvage,

⁵⁵ Dont *Pilier de sel* (2002) et *Un Jardin en Mer* (2005).

⁵⁶ Ce cas a notamment été analysé dans Bourassa et Lacerte (2008).

“gaspillatrice”, tout sauf économe ou responsable ». Il va sans dire que la Ville ne donne pas suite à sa requête. Des objets variés entrant dans la lignée des mêmes Internet apparaissent également en ligne dans les semaines suivant la démolition de la stèle. Sur un ton plus caustique, Benoît David (2015), artiste en arts visuels spécialisé en photographie numérique, suggère pour sa part sur son blogue de reconstruire l’œuvre et de remplacer les plaques de marbre par des écrans numériques sur lesquels apparaîtraient des images consensuelles et assurées de plaire aux citoyens : des fleurs, des reproductions des immeubles environnants (en guise de « camouflage » pour que la sculpture puisse se fondre dans le paysage, spécifie-t-il), une statue de Samuel de Champlain pour faire plaisir aux touristes ou encore un portrait du maire Labeaume (« une pensée à la hauteur de l’estime qu’il se porte ») (fig. 2.14).⁵⁷ Non sans ironie, David transforme de cette façon l’œuvre méprisée en un monument à l’effigie de l’iconoclaste. Une œuvre numérique de Gabrielle Bernatchez, intitulée *Dialogue avec le party*, est aussi mise en ligne le 24 juin.⁵⁸ Cette création, se présentant comme un « hommage ludique »⁵⁹ à la sculpture détruite, prend la forme d’une animation en trois dimensions de la stèle de Raynaud qui tourne sur elle-même à l’infini. Programmée pour se transformer au fil des mouvements des internautes, l’œuvre interactive montre initialement la reproduction de *Dialogue avec l’histoire* couverte de carrés blancs (fig. 2.15), puis elle se pare de couleurs lorsqu’elle est survolée par une souris, rappelant de cette manière le surnom de « cube Rubik » qui avait été donné à l’œuvre (fig. 2.16) – ce qui lui confère par ailleurs un côté « festif ». L’artiste en arts visuels Patrick Fortin Boudreau publie quant à lui sur sa page Facebook personnelle en date du 7 juillet un photomontage dans lequel l’œuvre déçue est remplacée par une image de *Tree* (2014) de Paul McCarthy sur la Place de Paris (fig. 2.17). Il évoque ainsi ironiquement le sort commun des deux œuvres controversées. En effet, *Tree*, sculpture gonflable aux dimensions monumentales, avait fait polémique dès son arrivée sur la Place Vendôme à Paris en octobre 2014. Vandalisée à peine deux jours après son installation, elle n’est pas remise en état par la suite. L’œuvre, dont la forme délibérément ambiguë rappelle à la fois un arbre de Noël et un jouet sexuel, avait été installée temporairement à l’occasion de la Foire internationale d’art contemporain (FIAC).⁶⁰ Dans le montage de Fortin, qui reprend le principe de l’image macro (où une image est associée à un élément textuel), la phrase « Regarde chérie comme c’est beau, on se croirais [sic] à Paris ! » superposée à une photographie de la Place de

⁵⁷ Les photomontages de l’artiste sont disponibles à cette adresse : [En ligne]

<https://licencedartiste.com/2015/07/08/jean-pierre-raynaud-2/>. Consulté le 20 août 2017.

⁵⁸ L’œuvre est accessible à l’adresse suivante : [En ligne] <http://www.gabriellebernatchez.com/>. Consulté le 20 août 2017.

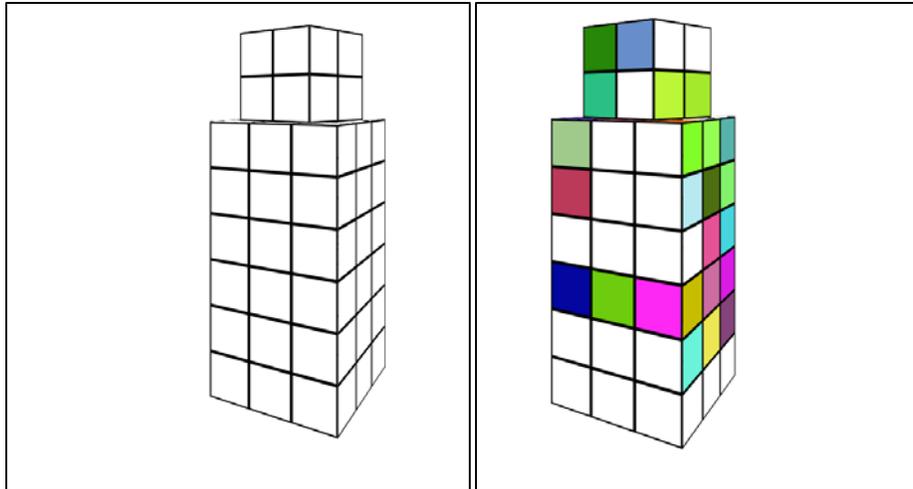
⁵⁹ Tiré d’un échange avec l’artiste par courriel datant de janvier 2017.

⁶⁰ Pour plus de détails sur cette controverse, voir Legayet (2014).

Paris rappelle de plus le caractère inauthentique de l'architecture du secteur de Place-Royale, conçu pour être un attrait touristique et non pas un reflet fidèle du site à l'époque de la Nouvelle-France. De telles réinterprétations numériques au ton parodique, catégorie dans laquelle il faut aussi inclure *Dialogue avec les gorilles* de Mercader, que nous avons vue plus tôt, s'inscrivent dans un phénomène plus large de culture du partage et du remixage de contenus visuels en ligne. Comme le montrent Dietschy, Clivaz et Vinck (2015 : 29) avec l'exemple probant du cas de *l'Ecce Homo* de Borja, « Le champ médiatique digital, [...] défini par la reproductibilité, amplifie et accélère la réception massive des œuvres et les pratiques d'appropriation ». La sculpture de Raynaud, malgré la perception négative que s'en faisaient une partie des citoyens et des internautes, n'avait jamais fait l'objet de telles manifestations dérivées avant sa destruction, sa présence photographique en ligne avant juin 2015 étant assez restreinte (sites gouvernementaux ou de tourisme, quelques occurrences sur Flickr, etc.). Ce n'est qu'à partir du moment où l'œuvre originale cesse d'exister physiquement, sa visibilité en ligne étant dès lors décuplée grâce à une couverture médiatique soutenue, que des réappropriations de cette nature voient le jour en ligne.



Figure 2.14 Benoît David, Sans titre, 2015.



Figures 2.15 et 2.16 Gabrielle Bernatchez, *Dialogue avec le party*, 2015. Première capture d'écran : aspect initial, seconde capture d'écran : après un bref survol de souris.



Figure 2.17 Patrick Fortin Boudreau, Sans titre, 2015.

Une semaine après le rassemblement de la place de Paris convoqué par Sioui Durand, une série d'autocollants représentant la sculpture de Raynaud sont apposés dans des lieux publics de la Basse-Ville, afin que l'œuvre « puisse continuer de vivre un peu partout dans la ville »⁶¹. Fruits de l'initiative de Marie-Christine Tardif, citoyenne de Québec, les illustrations de style schématique se déclinent en deux versions : l'une donne à voir la sculpture avec des yeux larmoyants alors que l'autre la montre arborant un sourire, « heureuse de revivre » ainsi en différents endroits de la ville. Peu après, plus précisément le 4 juillet au petit matin, apparaissent de singuliers fantômes dans la Vieille Capitale : il s'agit de pochoirs à l'effigie de la sculpture disparue ayant été dispersés dans le quartier Saint-Roch et dans le Petit Champlain. L'un d'entre eux se trouve sur la Place de Paris, juste au-dessus du carré de granite qui faisait

⁶¹ Citation tirée d'un courriel de Marie-Christine Tardif datant de février 2017.

partie de l'aménagement de l'œuvre (fig. 2.18). Réalisés à partir de peinture aérosol de couleur blanche, les pochoirs reprennent les formes de la sculpture détruite, « sertie de petits éclats qui veulent représenter le surgissement de l'étonnement » (Clitandre 2015 : 103). Il faut dire que le langage visuel simple de l'œuvre originale en fait une référence particulièrement appropriée pour ce type de *réincarnation* furtive. L'auteur, qui n'en n'est pas à sa première intervention dans l'espace urbain, prend soin de ne pas apposer ses pochoirs sur des propriétés privées : ils apparaissent plutôt sur des parapets de béton, des cloisons de chantiers de construction (fig. 2.19) ou encore sur des parois déjà assaillies par les tagueurs, comme au Jardin Saint-Roch (fig. 2.20). Malgré la taille réduite de ces « treize petits Raynaud », comme les désigne celui qui les a créés, leur présence est rapidement remarquée, si bien que des journalistes signalent l'existence de ces curieux micro-monuments contestataires dans les jours qui suivent (Genest 2015; Plante 2015).⁶² L'artiste, qui préfère alors demeurer anonyme, affirme également avoir reçu des requêtes spéciales pour en faire d'autres à des endroits précis par la suite, demandes qu'il a déclinées.⁶³



Figures 2.18 et 2.19 Wartin Pantois, *Hommage à Jean-Pierre Raynaud*, Place de Paris et rue Notre-Dame, Québec, juillet 2015.

⁶² Les informations mentionnées dans ce paragraphe sont tirées de courriels échangés au printemps et à l'été 2016 avec l'auteur des pochoirs.

⁶³ Notamment de la part du Collectif de défense du *Dialogue avec l'histoire*.

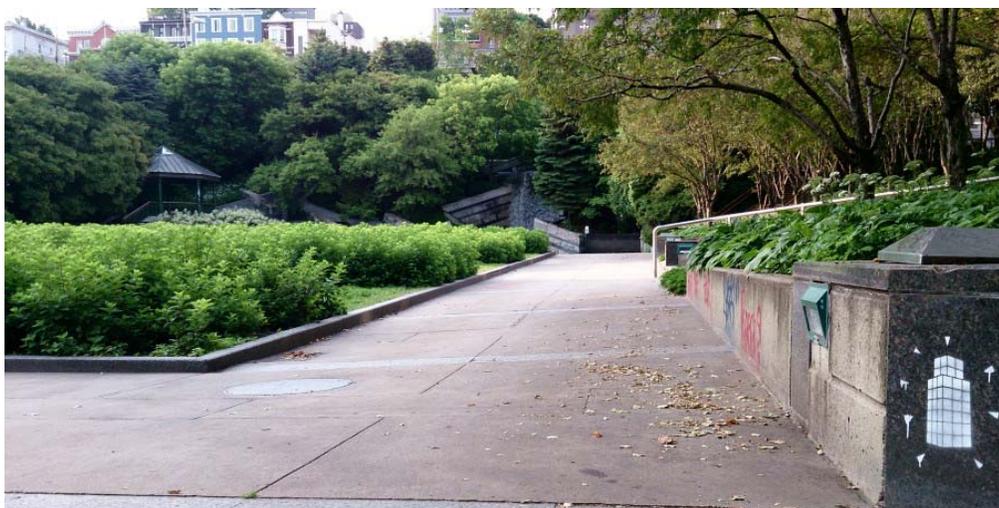


Figure 2.20 Wartin Pantois, *Hommage à Jean-Pierre Raynaud*, Jardin Saint-Roch, Québec, juillet 2015.

La quatorzième intervention de l'artiste est quant à elle réalisée à un endroit spécifiquement choisi pour son histoire, soit sous une bretelle de l'autoroute Dufferin-Morency dans le quartier Saint-Roch, ancien emplacement de l'Îlot Fleurie. Il s'agit d'un lieu phare de la résistance artistique et citoyenne à Québec, où la réappropriation de l'espace urbain est devenue, au tournant des années 1990, le mot d'ordre de créateurs et de militants en tout genre, allant d'artistes non professionnels à des sculpteurs de renom (Bill Vazan, Don Darby, Henry Saxe), en passant par des adeptes de la guérilla jardinière et du graffiti. Délocalisé de son premier emplacement par la municipalité en 1997, L'Îlot Fleurie connaît un second souffle sous le viaduc Dufferin-Morency. Ce secteur abritait la paroisse Notre-Dame jusqu'au début des années soixante-dix, alors entièrement rasée pour faire place à des échangeurs aériens (dont des branches sont restées partiellement inachevées pendant des décennies).⁶⁴ Le terrain vague inhospitalier jalonné de gigantesques piliers de béton qui est formé sous les bretelles de l'autoroute – l'un des nombreux « non-lieux » (Augé 1992) ponctuant le paysage urbain de la Ville de Québec – est converti en véritable laboratoire de création, une « brèche autoroutière » (Lévesque 2003) où se déploient de nombreux événements artistiques. Il s'agit également d'un lieu marqué par la destruction : l'expropriation de l'Îlot Fleurie en 2007 signe la fin d'une époque, plusieurs œuvres étant envoyées au dépôt sous ordre de la ville (Matte 2008 : 83).

Bien que cette zone soit à nouveau délaissée aujourd'hui malgré les efforts entrepris pour réhabiliter ce terrain vague, l'emplacement du pochoir s'avère néanmoins significatif. C'est sur

⁶⁴ Comme son nom l'indique, le projet naît sur l'îlot attenant à la rue Fleurie, anciennement nommé la Grande Place, situé en contrebas de la Côte d'Abraham. Pour en savoir davantage sur les enjeux entourant l'émergence et le déclin de ces sites emblématiques, voir Hatvany (2005) et Matte (2008).

l'un des piliers de cette zone où fleurit un temps la contre-culture (terrain réaffecté depuis en stationnement), qu'est apposé un *nouveau* dialogue avec l'histoire. Représenté cette fois de face, il est plus conforme à la taille de l'œuvre originale du haut de ses cinq mètres. Lui-même peint sur de multiples couches de graffitis, il ne reste cependant intact que très de peu de temps, étant rapidement couvert en partie d'inscriptions à la peinture aérosol rouge. Les carrés blancs formant l'œuvre deviennent ainsi involontairement de véritables canevas urbains, prêts à être appropriés par des tagueurs (fig. 2.21). L'artiste, lui-même résident de la Basse-Ville, voit dans cette forme de vandalisme doux « [u]ne sorte de répétition de la destruction initiale, cette fois-ci dans l'indifférence »⁶⁵.



Figure 2.21 Wartin Pantois, *Hommage à Jean-Pierre Raynaud*, Îlot Fleurie, Québec, juillet 2015.

Le 7 juillet a lieu la seconde performance de Després, intitulée *Faire remonter la poussière sur la destruction de l'œuvre en poussière*. L'artiste investit cette fois le site de la place de Paris pendant cinq heures, récitant cet énoncé tiré du communiqué diffusé par Raynaud la semaine précédente : « Les œuvres d'art ne sont pas faites pour être aimées, mais pour exister » (Art Press 2015).⁶⁶ Cette phrase s'impose alors comme le slogan informel des partisans de l'artiste. Par l'entremise de leurs créations contestataires, ils entreprennent de convoquer la présence l'œuvre originale en la faisant *exister* et en la rendant visible à nouveau sous différentes déclinaisons dans l'espace public, et ce, en dépit de la haine qu'elle soulève. C'est dans cet esprit que le performeur fabrique une réplique à échelle réduite de *Dialogue avec l'histoire* faite de

⁶⁵ Citation tirée d'un courriel de l'artiste daté d'avril 2016.

⁶⁶ Cette lettre est aussi parue dans l'édition papier du *Soleil* le 4 juillet 2015.

toiles peintes qu'il dispose à l'endroit où était fixée la sculpture (fig. 2.22).⁶⁷ La couverture médiatique accordée à l'intervention lui assure une visibilité au-delà des réseaux sociaux; en effet, *Le Soleil* diffuse notamment un segment vidéo tiré d'un article paru en ligne le 7 juillet (Plante 2015). La troisième performance de Després, *L'ascension de l'artiste...*, tenue le 9 septembre au même endroit, est de son côté plus élaborée que les précédentes. Cette fois, l'artiste n'est pas seul, une soixantaine d'étudiants l'accompagnant dans cette action savamment orchestrée. Arborant des vêtements blancs à carreaux, les performeurs vont successivement se laisser tomber au sol, rappelant la chute brutale de la sculpture de Raynaud.



Figure 2.22 Philip Després, *Faire remonter la poussière sur la destruction de l'œuvre en poussière*, Place de Paris, Québec, 7 juillet 2015.

Steven Girard, bachelier en arts visuels de l'Université Laval, est le second à exécuter une performance sur la place de Paris. C'est lors de la deuxième phase de « Faut-il brûler le Lieu ? », une exposition comprenant trois actions se déclinant sous le signe de l'iconoclasme réalisées par l'artiste au cours du mois de juillet 2015 qu'est convoquée la destruction de l'œuvre de Raynaud. Tenue le 15 juillet, l'intervention en question, intitulée *Art et destruction/Destruction de l'art, Inter no. 75 - hiver 2000*, interroge les questions de la disparition des œuvres et de la documentation des performances artistiques. L'action prend la forme d'une marche exécutée à partir du Lieu, centre en art actuel basé dans le quartier Saint-Roch, au cours de laquelle l'artiste filme ses pieds préalablement peints en noir au moyen d'un téléphone intelligent – les images captées sont d'ailleurs retransmises en direct sur Internet ainsi que sur un moniteur placé dans la vitrine du centre d'artistes. Après avoir effectué un arrêt sur le site de l'Îlot Fleurie, Girard se

⁶⁷ Une vidéo documentant l'intervention peut être consultée sur YouTube. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=ciScyO2Vljl>. Consulté le 20 août 2017.

rend à la Place de Paris⁶⁸, où il marque physiquement la disparition de l'œuvre en se tenant debout sur son emplacement original. C'est à ce moment qu'il cesse de filmer et qu'il couvre sa tête avec son chandail, à la manière d'une cagoule que porterait un condamné à mort, avant de rester sur l'emplacement de la sculpture disparue pendant une vingtaine de minutes (fig. 2.23). « L'exécution » de la figure de l'artiste signe la fin de la performance. Il est à noter que la vidéo réalisée lors de l'intervention n'est délibérément pas rendue publique : l'œuvre a pour ainsi dire disparu lorsque la diffusion en direct s'est interrompue. Il est possible d'y voir un commentaire sur la médiatisation sensationnaliste du démantèlement de l'œuvre de Raynaud. Contrairement aux interventions de Després et de Pantois, cette œuvre ne s'inscrit toutefois pas dans une logique contestataire. L'artiste décrit plutôt *Art et destruction/Destruction de l'art, Inter no. 75 - hiver 2000* comme une action poétique et réflexive visant à évoquer la disparition de l'œuvre sans pour autant la dénoncer.⁶⁹



Figure 2.23 Steven Girard, *Art et destruction/Destruction de l'art, Inter no. 75 - hiver 2000*, 15 juillet 2015, Place de Paris, Québec.

Raynaud n'est pas en reste dans cette affaire. En plus de ses nombreuses interventions dans des tribunes médiatiques québécoises et françaises réalisées au lendemain de la destruction de sa sculpture, l'artiste décide de faire écho à la controverse à même sa production. C'est ainsi que

⁶⁸ Ce second arrêt ne faisait initialement pas partie du trajet prévu par l'artiste, qui choisit d'intégrer la destruction de *Dialogue avec l'histoire* en raison de la concordance avec les thèmes abordés dans son projet (Côté 2016 : 80).

⁶⁹ Ces informations proviennent d'un entretien avec l'artiste réalisé le 23 juin 2016.

l'œuvre *Container Zéro* (1988) (issue de la série *Espace Zéro*), commandée par le Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou en 1987 et exposée de manière permanente dans cet établissement, devient en quelque sorte le porte-étendard de la cause de l'artiste. Cette « architecture mobile », telle que la définit le plasticien, prend la forme d'un cube évidé de 3.3 mètres de largeur dont l'intérieur est recouvert d'un carrelage de faïence blanche, le tout s'ouvrant au moyen de portes frontales. Le statut de cette pièce est ambigu : elle est une œuvre en elle-même, mais elle est également entendue comme un espace d'exposition dans lequel l'artiste peut incorporer des œuvres et des objets de nature diverse (bouquets de fleurs, drapeaux, peintures).⁷⁰ Pièce majeure de la production de Raynaud, *Container Zéro* se présente d'une certaine façon comme un manifeste, incarnant tant matériellement que symboliquement les aspirations de son concepteur. L'artiste, qui détient désormais le contrôle total de la « programmation » de cette unité, en fait un lieu très intime malgré la froideur de cet espace, comme le précise l'historienne de l'art Anne Bénichou (2010 : 75-77) :

Il y dépose des œuvres représentatives de ses recherches plastiques du moment ou de ses expositions importantes et des objets témoignant des événements marquants de sa vie personnelle. Le *Container* dresse une représentation synthétique de la démarche artistique et de la vie de Raynaud qui se déploie sur un plan diachronique.

L'œuvre est de cette façon revisitée sur une base régulière, l'artiste y disposant des objets pour une durée qui va de quatre mois à quatre ans.

Amer de son expérience avec l'administration Labeaume, Raynaud transforme à compter du 1^{er} septembre 2015 – soit à un jour près du vingt huitième anniversaire de l'inauguration de la Place de Paris – l'installation en hommage à son œuvre démolie. Dans un geste qu'il qualifie à la fois de « radical » et de « silencieux » (Raynaud cité par Martin 2015), l'artiste y expose un « ruban de deuil noir » et un « cartel en mémoire de son œuvre [...] détruite par la ville de Québec le 17 juin 2015 » (fig. 2.24). Un autoportrait photographique de Raynaud devant sa sculpture, ainsi qu'une reproduction du communiqué de presse qu'il a diffusé le 1^{er} juillet viennent compléter cette itération de *Container Zéro* nommée *Québec, 1987 : "Inauguration politique"/2015 : "Destruction politique"* (fig. 2.25).⁷¹ Mais bien qu'il dénonce avec véhémence

⁷⁰ Pour la liste complète des objets exposés dans *Container Zéro*, consulter la fiche de l'œuvre. [En ligne] <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cAbo9BA/r88bqAK>. Consulté le 20 août 2017.

⁷¹ La bannière noire est remplacée par une souris morte le 28 juin 2016. Ces informations sont tirées de la fiche de l'œuvre disponible sur le site du Centre Pompidou à l'adresse suivante : [En ligne] <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cAbo9BA/r5pEKro>. Consulté le 20 août 2017.

la destruction de l'œuvre, l'artiste a déjà fait de la violence le mot d'ordre de sa démarche artistique.



Figure 2.24 Jean Pierre Raynaud, *Container Zéro* (Québec, 1987 : “Inauguration politique”/2015 : “Destruction politique”), 1988, Musée national d’art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris (vue d’exposition : septembre 2015).

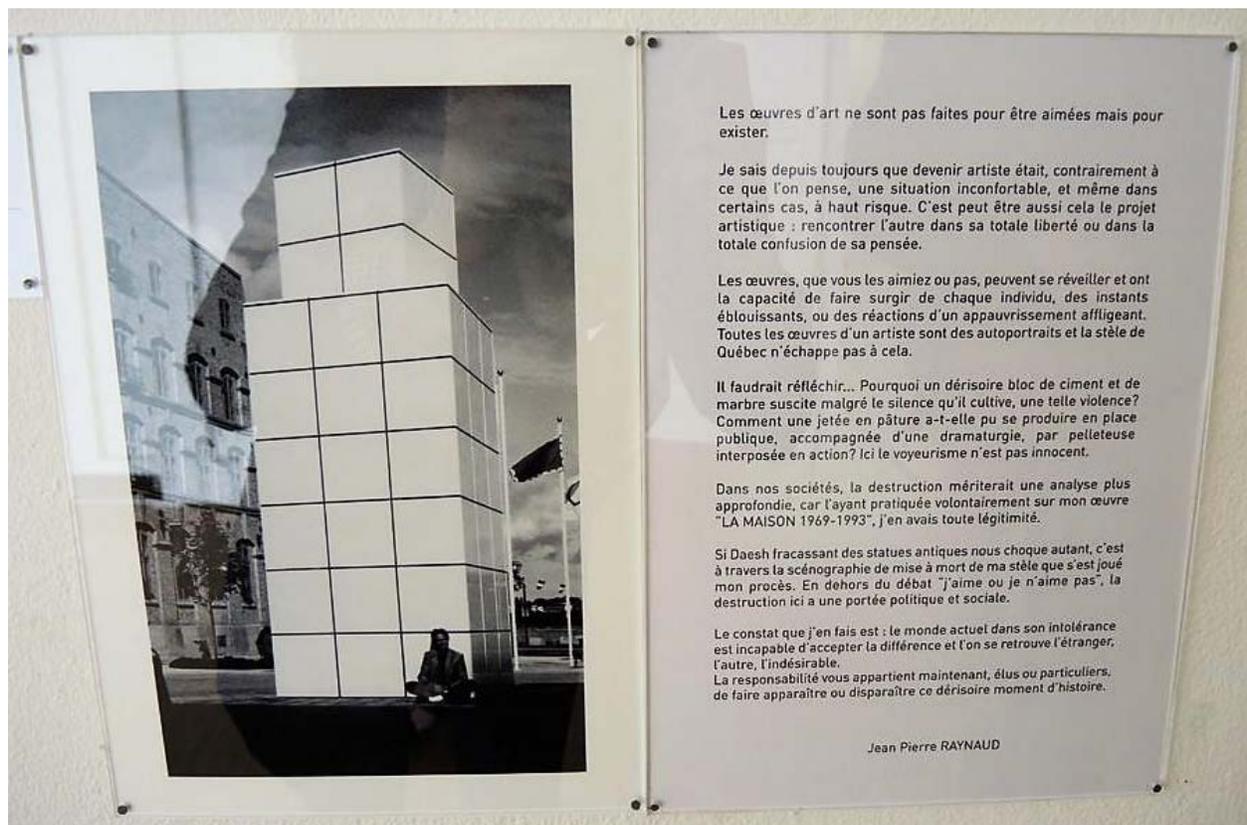


Figure 2.25 Portrait et texte de Raynaud apposés près de l'œuvre *Container Zéro*, Musée national d’art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, septembre 2015.

La démolition de *Dialogue avec l'histoire* et la vague de créations contestataires qui s'ensuit peuvent en effet être mises en parallèle avec le rapport que Raynaud entretient avec l'iconoclasme. Celui-ci transparait de manière éloquente dans la destruction de la pièce maîtresse de sa production, *Maison* (1970-1993), dont *Container Zéro* se veut l'extension (Bénichou 2010 : 75). Pendant près de vingt ans, Raynaud s'emploie à transformer sa demeure de La Celle-Saint-Cloud en Île-de-France en œuvre d'art totale. Il recouvre ainsi toutes les surfaces de cette maison devenue laboratoire de carrelage blanc, affirmant la radicalité de son dessein. Ouvert au public dès 1974, cet environnement immersif prend graduellement des allures de cloître, l'artiste se repliant dans cet espace qu'il élève au statut de testament artistique (Daval 1991 : 32-35). Le créateur conserve d'ailleurs des traces des remaniements effectués dans sa résidence, sélectionnant certains fragments afin de les exposer par la suite dans des œuvres qui prennent la forme de vitrines. Comme l'indique Gladys C. Fabre (1986 : 90),

Il faut souligner toute la valeur symbolique de l'acte de destruction, puisqu'il est récupéré par l'acte d'appropriation finale qui décide que la ruine sera exposée afin de lui décerner le statut d'œuvre d'art. Ici, la destruction est plus qu'une étape obligatoire, elle est revendiquée comme langage plastique; créant sens et matière.

Une fois le projet de *Maison* considéré comme achevé, l'artiste se questionne à savoir s'il transformera sa demeure en musée. Cette option ne le satisfaisant pas, il entreprend plutôt d'exécuter le stade ultime de sa métamorphose en 1993 : il la fait démolir.⁷² Les fragments sont ensuite répartis dans mille récipients chirurgicaux exposés dans la Grande nef du Centre d'arts plastiques contemporains de Bordeaux.⁷³ La *Maison* dispose alors d'une « seconde vie ». Si Raynaud reconnaît le potentiel créatif d'un acte d'une telle violence, il en trace en revanche les limites : « La destruction en art a du sens quand elle fait partie du projet, quand ce n'est pas du nihilisme mais quand elle est dynamique, positive, quand on en fait quelque chose » (Raynaud et Benayoun 2005 : 77). La démolition de *Dialogue avec l'histoire* ne faisait manifestement pas partie des plans de l'artiste, mais quoiqu'en pense Raynaud, ce geste iconoclaste n'en est pas moins productif. Bien que les motivations qui sous-tendent le démantèlement de l'œuvre – et surtout la mise en scène élaborée entourant cette opération – soient discutables, cette destruction n'est pas stérile; au contraire, elle est précisément le moteur d'un élan créatif inattendu à Québec.

⁷² Raynaud (2011 : 44) affirme pouvoir ainsi insuffler une vie nouvelle à son œuvre : « Vers 1991, je prends une décision très grave : lui donner un autre souffle, une seconde vie, une véritable renaissance en dehors de toute tradition conventionnelle, c'est-à-dire non pas en la transformant mais en la métamorphosant. Je décide de métamorphoser des vingt-trois années de recherche en l'emportant ».

⁷³ Renommé depuis CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux.

La sculpture s'inscrit de manière plus tangible encore dans la mémoire collective depuis sa disparition (Clitandre 2015 : 104). C'est dire que l'épisode du 17 juin 2015 fait partie intégrante de la vie l'œuvre : il est désormais impossible de faire référence à *Dialogue avec l'histoire* sans tenir compte de cet événement.

Après une accalmie à l'automne 2015, le lieu où trônait le Colosse de Québec est à nouveau investi par un performeur en janvier 2016. L'artiste conceptuel montréalais Steve Giasson y réalise une action issue d'un cycle de performances de longue haleine exécutées de manière furtive, en privé comme dans l'espace public, conçues comme des « "effets de parasitage"⁷⁴ micropolitiques » (Giasson cité par Le Saux 2016 : 56). Il s'agit en réalité de l'activation de l'un des énoncés performatifs imaginés par l'artiste,

c'est-à-dire des idées d'œuvres, consignées par écrit qui, bien qu'elles puissent se suffire à elles-mêmes, appellent et décrivent autant de gestes minimaux ou énigmatiques – souvent extraits du quotidien ou de l'Histoire de l'art – qui pourraient être posés dans l'espace public ou dans l'espace privé.⁷⁵

L'énoncé activé est en l'occurrence « Détruire une œuvre d'art (ou Abuser discrètement d'un pouvoir) » et, comme c'est le cas pour plusieurs des *Performances invisibles* de Giasson, il est inspiré d'une œuvre préexistante, soit ici *Dropping a Han Dynasty Urn* de Ai Weiwei (1995). Aujourd'hui documentée par un triptyque photographique du même titre, cette performance célèbre consiste en un acte radical : Ai, impassible, laisse tomber au sol un vase de céramique doublement millénaire, joyau du patrimoine culturel de la Chine. Cette œuvre subversive se présente à la fois comme un commentaire sur l'iconoclasme de la Révolution culturelle et celui qui est entraîné par la poursuite effrénée du développement économique – menant par exemple à la destruction de quartiers historiques – et comme un geste de défiance envers les autorités politiques chinoises, reconnues pour leur répression des artistes dissidents (Locke 2015 : 155).

L'intervention de Giasson est réalisée à la nuit tombée sur une Place de Paris complètement vide. Muni d'un marteau, l'artiste exécute son acte iconoclaste (fig. 2.26), s'appropriant ainsi le geste brutal de la Ville de Québec, mais aussi les destructions commises au nom du groupe armé État islamique qui se déroulent au même moment.⁷⁶ Cette fois ce n'est pas directement la sculpture de Raynaud qui est évoquée mais plutôt une autre œuvre d'Ai Weiwei, à savoir

⁷⁴ Expression empruntée à Paul Ardenne (2000).

⁷⁵ [En ligne] <http://performancesinvisibles.dare-dare.org/fr/a-propos>. Consulté le 20 août 2017.

⁷⁶ Information tirée d'un échange par courriel avec l'artiste en février 2017.

Sunflower Seeds, installation monumentale qui a été réalisée en 2010 pour le Turbine Hall de la Tate Modern à Londres. En apparence un *ready-made*, l'œuvre est composée de plusieurs millions de graines de tournesol couvrant le plancher de l'espace d'exposition. Un examen minutieux révèle que l'installation est en réalité constituée de répliques de porcelaine méticuleusement peintes à la main. Afin de mener à bien sa performance, Giasson s'est procuré ces menus objets, vendus en ligne comme des originaux, par l'entremise de la même usine chinoise qui a été mandatée par l'artiste pour la réalisation de *Sunflower Seeds*. Une fois fracassées, les pièces sont laissées sur la place publique, uniques preuves, ou presque, du geste destructeur. Aucun communiqué de presse n'est diffusé, aucun journaliste n'est convoqué, aucun badaud n'est rameuté : c'est comme si l'intervention n'avait jamais eu lieu. Giasson, qui se réclame d'une posture « antispectaculaire et contreperformative »⁷⁷, intervient de manière furtive, presque *invisible*, contrastant ainsi avec la mise en scène du démantèlement de la sculpture de Raynaud, qui avait pour objet précis de rendre *hypervisible* l'œuvre au moment de sa destruction. Si Labeaume a abusé de son pouvoir de manière guère discrète en supprimant impunément une œuvre, Giasson le fait quant à lui de façon résolument plus subtile. Plus qu'un simple *reenactment* de *Dropping a Han Dynasty Urn* et de la « performance » offerte aux médias le 15 juin 2015, l'œuvre subvertit les stratégies de visibilité prévalant à l'heure de l'omniprésence des médias sociaux et de la quête de l'image virale.



Figure 2.26 Steve Giasson, *Performance invisible No. 74 (Détruire une œuvre d'art (ou Abuser discrètement d'un pouvoir))*, Place de Paris, 4 janvier 2016.

⁷⁷ Citation tirée d'un entretien avec l'artiste réalisé en mai 2016.

La question de l'iconoclasme est également au centre de la réflexion proposée par Acapulco, collectif en arts visuels de Québec se spécialisant dans les interventions *in situ*, qui produit pour sa part deux œuvres en lien avec la controverse en 2016. Témoinnant d'un intérêt marqué envers la culture de masse dans sa pratique, le groupe formé par Pierre Brassard, Vincent Hinse et Marie-Pier Lebeau fait du canular et de la citation ses stratégies de prédilection.⁷⁸ C'est dans cette optique de détournement que s'inscrit *Monuments* (fig. 2.27), installation extérieure exposée dans le Victoria Park à l'occasion de la biennale d'art public Contemporary Art Forum Kitchener and Area (CAFKA), qui se décline en différents lieux de la ville de Kitchener en Ontario entre mai et juin 2016. *Monuments* interroge l'iconographie de la statuaire et du monument, de même que la notion de pérennité des œuvres d'art public, soumises aux aléas du temps et aux actions d'iconoclastes de tout acabit. L'installation est entendue comme une « ruine commémorative »⁷⁹, formée d'un « amoncellement de monuments désuets, brisés, vandalisés »⁸⁰. Sur un socle circulaire sont disposés pêle-mêle notamment un obélisque renversé, une colonne fracturée, des palettes de bois, une réplique miniature du *David* de Michel-Ange couverte de gommes à mâcher, un piédestal où il ne reste qu'un pied et la partie inférieure d'une jambe, des statues démembrées, ainsi que des vases et bibelots variés. En équilibre précaire, certains de ces vestiges sont maintenus en place au moyen de corde et de mousse expansive. Parmi ces éléments hétéroclites se trouve un « pastiche » de *Dialogue avec l'histoire*. La sculpture, dont les volumes caractéristiques sont aisément reconnaissables, troque ici ses carrés de marbre blanc pour des tuiles de céramique rectangulaires imitant le marbre italien de couleur vert émeraude. Reproduite de manière délibérément approximative et dans un format résolument moins imposant que l'œuvre originale, elle emprunte à ce que l'on pourrait nommer l'*esthétique de la banlieue*, à ce goût vernaculaire qui occupe une place de choix dans la production d'Acapulco. Le collectif propose ainsi d'envisager une vocation inattendue pour l'œuvre mal-aimée de la Place de Paris, à savoir celle de « monument domestique », lui accordant une place parmi les répliques bon marché des chefs-d'œuvre anciens qui trônent devant certains bungalows – ce qui constituerait en quelque sorte l'ultime rédemption du Colosse. Alors que les éléments qui entourent la version réduite de *Dialogue avec l'histoire* dans l'installation semblent sur le point de s'écrouler, la stèle apparaît au contraire parfaitement stable, solidement ancrée sur la base. Le passant attentif remarquera cependant la présence d'un sourire en peinture aérosol jaune sur la partie supérieure (fig. 2.28). Voilà qui pique la curiosité : est-ce l'œuvre de vandales ? Ce sympathique graffiti a plutôt été apposé en guise d'appât par les

⁷⁸ [En ligne] <http://acapulcoroyal.blogspot.ca/>. Consulté le 20 août 2017.

⁷⁹ [En ligne] <http://acapulcoroyal.blogspot.ca/>. Consulté le 20 août 2017.

⁸⁰ Sauf indication contraire, les citations se trouvant dans ce paragraphe et ceux qui suivent sont tirées de courriels qui nous ont été adressés en février 2017 par Vincent Hinse, membre du collectif.

artistes, souhaitant ainsi susciter d'éventuels véritables actes iconoclastes. L'œuvre n'est toutefois pas endommagée au cours de sa présentation à Kitchener. La réaction aurait-elle été différente si *Monuments* avait été disposée dans un espace public de Québec ? Nous nous permettons d'en douter.



Figures 2.27 et 2.28 Acapulco, *Monuments* et détail, Kitchener, Ontario, 2016.

Avec cette œuvre, Acapulco aborde également la notion de pérennité de l'art public au regard de sa propre production. Plusieurs des items placés sur le socle sont en réalité des fragments d'œuvres antérieures du collectif ayant été exposées lors de manifestations artistiques ponctuelles dans l'espace public, n'existant donc plus sous leur forme originale.⁸¹ Acapulco questionne ainsi l'existence de ses œuvres *in situ* une fois leur présentation terminée, établissant de ce fait un parallèle avec la destruction de *Dialogue avec l'histoire* :

Dans le contexte où la réalisation d'œuvres d'art public éphémère est un pan important de notre production artistique et que nous sommes tous trois basés à Québec, les réflexions sur l'art et les monuments publics, et particulièrement des histoires relatives à Québec directement, telle que [...] la destruction de l'œuvre de Raynaud, deviennent incontournables dans notre travail [...].⁸²

⁸¹ Aux dires des artistes, certaines de leurs installations peuvent être partiellement conservées, alors que d'autres sont carrément inutilisables à nouveau.

⁸² Tiré d'un courriel de Vincent Hinse daté de février 2017.

Parmi les fragments « récupérés » qui figurent dans *Monuments*, notons la présence d'éléments issus de deux œuvres portant elles-mêmes sur le rapport au patrimoine et à l'histoire. Il s'agit en l'occurrence de *Fait divers*, exposée sur la Place Jacques-Cartier dans le secteur de Saint-Roch dans le cadre du volet satellite de la Manif d'art 7 de Québec en mai 2014, et de *Culture matérielle*, créée pour l'édition 2015 des Passages Insolites. La première met en scène la chute funeste d'une statue, qui gît au sol auprès de son piédestal de marbre factice (pièce centrale de *Monuments*) (fig. 2.29). Le monument déchu, délimité par un périmètre de sécurité, anticipe ainsi – curieusement – d'un an le sort réservé à *Dialogue avec l'histoire*, entouré d'une clôture métallique similaire à la suite de l'évaluation préliminaire du Centre de conservation du Québec en novembre 2014. La seconde œuvre est quant à elle réalisée au moment où la controverse entourant le démantèlement de la sculpture de Raynaud bat son plein. *Culture matérielle*, intervention prenant place du 30 juin au 30 octobre 2015 sur le site historique de l'Îlot des Palais (qui se trouve dans le secteur du Vieux-Port de Québec), est conçue pour donner l'effet d'un chantier de fouilles archéologiques dans lequel sont disposés de faux artefacts, dont une colonne brisée qui connaîtra une seconde vie dans *Monuments* l'année suivante.⁸³ Ici encore, le passant est amené à questionner la véracité du patrimoine qui lui est présenté : « par ses étranges vestiges et ses artefacts anachroniques, l'installation questionne [...] nos racines identitaires et ébranle l'esprit critique [...] »⁸⁴. Si elle adopte la légèreté du canular, cette œuvre n'en est pas moins un commentaire habile sur la cohabitation de la réalité et de la fiction dans l'environnement bâti du Vieux-Québec, où des vestiges authentiques côtoient des éléments architecturaux inventés de toutes pièces. Bien que les œuvres d'Acapulco et de Raynaud soient démantelées pour des raisons résolument différentes, la réflexion proposée par le collectif demeure fort pertinente en ce qui a trait à la vie des œuvres d'art public. Suivant la posture antidéterministe du pragmatisme, elles doivent être conçues dans leur inachèvement.

Ainsi, ces œuvres sont ouvertes, elles se transforment et acquièrent de nouvelles significations au fil des médiations dont elles font l'objet, qu'elles soient l'action des artistes eux-mêmes ou d'intermédiaires extérieurs. La chercheuse Erika Doss (2016 : 412) insiste sur le caractère fluctuant de l'art public, le destin de ce type d'œuvre se nouant et se dénouant au gré des actions d'intermédiaires aux desseins variés : « As a catalyst for public dialogue, [...] public art is typically unfixed and unresolved : it is processual. It constitutes, and is constituted by, the ever-changing processes and dynamics of the public sphere, including vandalism ». Le cas des

⁸³ Situé à la jonction de la Haute-Ville et de la Basse-Ville, le site, où se trouvent notamment les vestiges du Palais de l'intendant, a fait l'objet de nombreuses campagnes de fouilles archéologiques depuis les années 1980. Le musée qui y logeait a été rouvert au public en 2014.

⁸⁴ [En ligne] <http://acapulcoroyal.blogspot.ca/>. Consulté le 20 août 2017.

installations d’Acapulco, de même que celui de *Dialogue avec l’histoire* apparaissent exemplaires à cet égard.⁸⁵



Figure 2.29 Acapulco, *Fait divers*, Place Jacques-Cartier, Québec, 2014.

Le collectif investit à nouveau le thème de la destruction du Colosse de la place de Paris quelques mois après sa participation au CAFKA avec une sculpture de plus petit format vouée cette fois à être présentée à l’intérieur. Intitulée « “*Une ville riche d’histoire qui ose en mariant l’art contemporain à un patrimoine imposant.*” tiré du document “*Vision de l’art public de la Ville de Québec 2013-2020*”⁸⁶ » (fig. 2.30) (édition variable de cinq exemplaires), elle est exposée lors de la Foire en art actuel de Québec tenue en novembre 2016 et commissariée par Emmanuel Galland, acteur jouant un rôle décisif dans le mouvement de contestation suivant la démolition de la sculpture de Raynaud en 2015 comme nous l’avons vu. L’œuvre donne à voir une stèle carrelée à moitié ensevelie sous un monticule de sable, lui-même posé sur une base de contreplaqué recouvert de stratifié imitant le marbre. Le titre emprunte une citation tirée de la

⁸⁵ Un constat analogue peut d’ailleurs être fait au sujet de *Dirty Corner* (2011-2015) d’Anish Kapoor, installation monumentale qui provoque un scandale lors de sa présentation au Château de Versailles au moment même où éclot la controverse autour de *Dialogue avec l’histoire*. Après avoir fait l’objet de commentaires négatifs de la part de politiciens et de journalistes avant même son dévoilement au public, l’œuvre est vandalisée à trois reprises au cours de l’été 2015. Certaines des inscriptions injurieuses apposées sur la sculpture sont préservées à la demande de l’artiste, jugeant qu’elles font dorénavant partie intégrante de sa création (Duponchelle 2015b). Se voyant dans l’obligation de cacher ces graffitis sous ordre du Tribunal administratif de la ville de Versailles (2015), Kapoor pousse ensuite l’audace jusqu’à faire recouvrir les incrustations de feuilles d’or, de manière à ce que les traces des gestes iconoclastes ne soient pas entièrement masquées, laissant ainsi la « blessure apparente » (Kapoor cité par Halioua 2015). Ce faisant, *Dirty Corner* porte les marques des réactions qu’elle a suscitées, qui sont dès lors indissociables de l’œuvre.

⁸⁶ Nous avons conservé la typographie originale du titre.

politique d'art public de la Ville de Québec publiée en 2013⁸⁷, soulevant de cette manière les paradoxes d'une administration municipale qui se targue de promouvoir l'art contemporain dans l'espace urbain tandis qu'elle n'hésite pas à détruire une œuvre sans le consentement de l'artiste qui en est à l'origine. La phrase choisie par les artistes pour nommer leur « pièce-maquette »⁸⁸ est de surcroît associée dans le document de la Ville, comble de l'ironie, à une photographie de *Les Deux Plateaux* de Daniel Buren (1986) (fig. 2.31). Cette œuvre célèbre créée pour la cour d'honneur du Palais Royal à Paris soulève une vive polémique lors de ses premières phases de conception, la Commission supérieure des Monuments historiques, de même que plusieurs élus et journalistes s'opposant fermement au projet.⁸⁹ Ce cas exemplaire de rejet de l'art contemporain entretient de nombreux parallèles avec celui *Dialogue avec l'histoire* : l'installation d'une œuvre au caractère formaliste sur un site historique précédemment utilisé comme stationnement; l'usage du marbre pour rappeler la nature patrimoniale du lieu; les arguments d'ordre purificateur (Heinich 2012a : 207) invoqués par les opposants des œuvres; des sobriquets simplistes (« les colonnes de Buren » et « le cube blanc ») et enfin un entretien déficient – les détériorations subies par *Les Deux Plateaux* sont d'ailleurs qualifiées de « vandalisme d'État » par Buren (cité dans Agence France-Presse 2007). En d'autres termes, l'exemple du Palais Royal comme référence en matière d'intégration de l'art public dans un secteur historique (l'œuvre apparaît dans la section intitulée « Nos sources d'inspiration ») ne pouvait être moins bien choisi par la Ville de Québec, qui avait fait preuve de négligence à la fois dans l'aménagement et dans l'entretien de *Dialogue avec l'histoire*. Le vandalisme officiel ne semble donc pas être l'apanage exclusif de la France.

⁸⁷ Le document peut être consulté en ligne au lien suivant : [En ligne] https://www.ville.quebec.qc.ca/culture_patrimoine/docs/vision/VIQ1301_BrochureComplete.pdf. Consulté le 20 août 2017.

⁸⁸ [En ligne] <http://www.action-art-actuel.org/fr/socles-commissaire-emmanuel-galland/>. Consulté le 20 août 2017.

⁸⁹ Heinich (1995) propose un constat détaillé de cette affaire.



Figure 2.30 Acapulco, « *Une ville riche d'histoire qui ose en mariant l'art contemporain à un patrimoine imposant.* » tiré du document *«Vision de l'art public de la Ville de Québec 2013-2020»*, 2016.



Figure 2.31 Image de *Les Deux Plateaux* de Daniel Buren reproduite dans le document *Vision du développement de l'art public de la ville de Québec 2013-2020* (capture d'écran).

La présence de sable dans *«Une ville riche d'histoire [...] se veut également un clin d'œil à l'univers archéologique exploré dans *Culture matérielle*, installation dévoilée deux semaines après la destruction de la sculpture de Raynaud. La position précaire de la réplique miniature témoigne du statut incertain de l'œuvre aux yeux du collectif. Est-elle mise au jour, enterrée ou*

encore « excavée » (Galland 2017) ? « Par cette posture “à moitié” ensevelie, nous cherchions à la placer dans une situation ambiguë : en train de disparaître tranquillement (de notre mémoire collective, de notre vue) ou en train de ressusciter d’entre les morts, de revenir nous hanter ! », affirment les artistes. S’il soulève avec finesse et humour les enjeux qui se rapportent à la préservation du patrimoine, le collectif participe lui-même au phénomène de « résurrection » de l’œuvre de Raynaud, s’ajoutant à la liste d’artistes ayant créé des productions dérivées ou inspirées de *Dialogue avec l’histoire*.

L’artiste en arts visuels Annie Descôteaux, originaire de Québec, s’approprie quant à elle le langage plastique caractéristique de Raynaud. Elle aussi éprise de la ligne pure, elle réactive le motif du carrelage dans des œuvres comme *Grille* (fig. 2.32) et *Opposition*, collages réalisés respectivement à l’été 2015 et à l’hiver 2016. Bien qu’elle dise avoir été profondément choquée par la démolition de la sculpture et qu’elle signe la pétition mise en circulation par le Collectif de défense du *Dialogue avec l’histoire*, Descôteaux ne s’inscrit pas dans une volonté contestataire, sa démarche relevant plutôt de l’hommage.⁹⁰ L’artiste souhaite ainsi contribuer à revaloriser l’esthétique postmoderniste de l’artiste français. La référence à *Dialogue avec l’histoire* est encore plus patente dans *Science molle* (fig. 2.33), où est opérée une forme de déconstruction de la sculpture de la Place de Paris. L’installation se décline autour de deux parallélépipèdes de bois, tels des « cubes blancs » écrasés, réduits en ampleur sous le poids de la critique, sur lesquels est peinte une grille rectiligne. Des cubes de marbre, autre allusion à la stèle de Raynaud, des éponges – référence possible à l’esthétique *aseptisée* de l’artiste ou encore aux soins que l’on n’a pas cru bon d’accorder à l’œuvre de Québec – sont disposés par-dessus ou autour du socle de plus petit format. Des éléments récurrents de la production de Descôteaux comme des bâtons et une pièce de toile complètent *Science molle*. Elle est présentée pour la première fois lors de l’exposition *Statuer. Les figures du socle (partie I)*, qui a lieu à l’hiver 2017 au centre d’artistes Action Art Actuel de Saint-Jean-sur-Richelieu, également signée par Emmanuel Galland, qui choisit d’intégrer aussi “*Une ville riche d’histoire [...]*” à son projet curatoriale. Le commissaire les dispose toutes deux dans les vitrines de la galerie : les œuvres de Descôteaux et d’Acapulco se répondent alors et semblent ouvrir un nouveau chapitre de la vie de *Dialogue avec l’histoire*. S’inscrivant dans la suite de la recherche formelle amorcée avec *Science molle*, l’installation *Grand ensemble* (2017) (fig. 2.34) se présente comme une évocation plus directe encore du travail de Raynaud. L’œuvre est composée de trois volumes carrelés auxquels répondent un nombre identique de « répliques » allongées de la sculpture de Raynaud. Il est par

⁹⁰ Tiré d’un courriel de Descôteaux. Les informations se trouvant dans ce paragraphe proviennent d’une rencontre avec l’artiste qui a eu lieu en mars 2017.

ailleurs tentant de voir dans le pot de fleurs placé sur l'un des socles une évocation supplémentaire de la production du plasticien, dans laquelle de tels récipients, détournés de leur fonction originale, tiennent une place de choix.



Figures 2.32 et 2.33 Annie Descôteaux, *Grille*, 2015 et *Science molle*, 2016
(vue d'exposition : Action Art Actuel, Saint-Jean-sur-Richelieu, 2017).



Figure 2.34 Annie Descôteaux, *Grand ensemble*, 2017
(vue d'exposition : Galerie Antoine Ertaskiran, Montréal, 2017).

Alors que le sort final du monolithe reste en suspens pendant plusieurs mois, le maire Labeaume confirme en avril 2016 que l'œuvre ne sera finalement pas reconstruite (Lavallée 2016), scellant a priori le dossier de *Dialogue avec l'histoire* pour de bon. Les acteurs impliqués dans cette polémique n'ont toutefois pas dit leur dernier mot. C'est ainsi que Després réalise une performance le 17 juin 2016 sur la Place de Paris afin de souligner l'anniversaire du démantèlement. Évoquant à nouveau la présence de l'œuvre sur son emplacement original, il

emploie cette fois un tissu blanc sur lequel a été peint un motif quadrillé (les pochoirs réalisés un an plus tôt à cet endroit sont alors encore très visibles) (fig. 2.35). Une lettre ouverte intitulée « Les talibans sont dans nos murs », paraît le même jour dans *Le Devoir*. Rédigé par Marcel Junius (2016), ancien président de la Commission des biens culturels du Québec, et cosigné par des artistes et architectes dont Luc Archambault – qui, rappelons-le, était déjà intervenu dans cette affaire – et Phyllis Lambert, architecte et philanthrope montréalaise, ce texte dénonce vertement et sans détour la décision de l’administration Labeaume. Junius lance un appel à la mobilisation afin de dénoncer ce qu’il considère être une attaque éhontée envers le patrimoine culturel, action qu’il conviendrait de ranger dans la catégorie de l’iconoclasme :

La violence utilisée pour se débarrasser d’une œuvre, quelle que soit son envergure, est un geste désobligeant et scandaleux. Il enfreint les règles élémentaires du savoir-vivre, il se situe aux confins de la démesure, sinon de la démesure caractérielle (Junius 2016).

Bien que la missive reste lettre morte du côté de l’hôtel de ville de Québec, c’est dire l’importance qu’a prise le public oppositionnel formé un an plus tôt lors de l’éclosion de la controverse. Or, Junius et ses pairs ne sont pas les seuls nouveaux alliés à se manifester à ce moment.

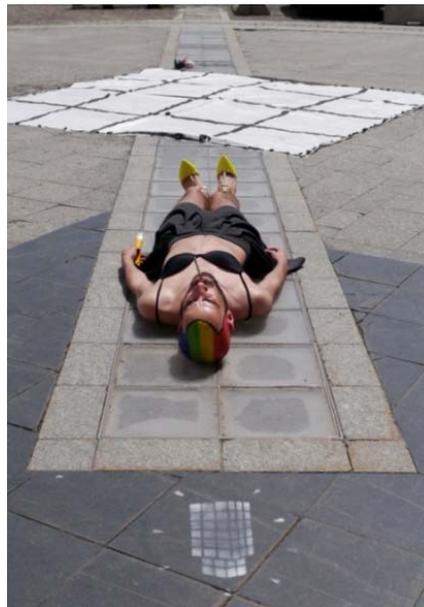


Figure 2.35 Philip Després, Sans titre, Place de Paris, Québec, 17 juin 2016.

Les diverses réapparitions de la sculpture, lesquelles prennent la forme de photographies virales, de répliques miniatures ou de micro-interventions, contribuent à préserver l'œuvre au-delà de sa destruction. Ces interventions transforment ses modalités d'existence, *Dialogue avec l'histoire* se déployant désormais à travers différents régimes de visibilité par l'entremise de tenants-lieux de nature variée. Outre ces incarnations périphériques se dessine aussi la possibilité de voir *Dialogue avec l'histoire* renaître de ses cendres de manière plus tangible. Le 21 juin 2016, François Leduc, avocat de Québec féru d'art contemporain, rend publique sa proposition de « réhabilitation » (Provencher 2016a) de l'œuvre, lançant du même coup une campagne de financement à l'intention des gens d'affaires, des mécènes et des artistes de Québec. L'objectif poursuivi par Leduc est d'amasser 125 000 \$ afin de faire construire une seconde version de la stèle ailleurs sur le territoire de Québec, palliant ainsi la destruction de l'œuvre, acte qu'il juge indigne d'une ville de cette envergure. Le nouveau site d'accueil n'a toutefois pas encore été déterminé. Bien que l'instigateur du projet ait évoqué le terrain du Musée national des beaux-arts du Québec – qui possède déjà un jardin de sculptures extérieur – comme un choix potentiel, rien n'est assuré de ce côté. La direction de l'institution affirme en effet qu'une telle acquisition ne relève pas de sa mission, le musée ayant pour mandat principal de promouvoir l'art québécois (Provencher 2016b). Quoi qu'il en soit, Raynaud joint ses efforts à ceux de l'avocat en acceptant de renoncer à ses droits moraux afin de réduire les coûts de réalisation lorsque le site sera déterminé. Il est donc possible que les volontés du Collectif de défense du *Dialogue avec l'histoire* soient finalement exaucées à moyen terme, contre toute attente.⁹¹

* * *

⁹¹ Raynaud était de passage à Québec en septembre 2017 afin d'annoncer que son œuvre disparue allait connaître un seconde vie dans un avenir proche. Constatant que le projet de Leduc ne soulève pas l'appui escompté, Marc Bellemare, célèbre avocat et collectionneur, choisit de déboursier lui-même les fonds nécessaires à la construction d'une nouvelle sculpture pour remédier à l'erreur de 2015. Les plans qui ont été rendus publics révèlent que l'œuvre (qui s'intitulera *Autoportrait*) respectera les proportions de l'originale, mais elle sera plus haute et plus volumineuse que la version précédente, s'élevant à sept mètres et demi de hauteur, soit un mètre de plus que sa prédécesseuse. De plus, les plaques de marbre qui recouvraient la structure de béton seront remplacées par des carrés de Corian, matériau composite facilitant l'entretien, et l'ensemble sera supporté par une structure métallique. Le site d'accueil n'a toutefois pas encore été déterminé. C'est bien sûr à Québec que Raynaud et Bellemare souhaitent voir l'œuvre renaître, mais ils affirment qu'elle pourrait aussi être installée ailleurs en Amérique du Nord (Delgado 2017).

Comme nous l'avons montré au fil de la description des œuvres nées à la suite de la démolition de la sculpture de la Place de Paris, l'acte violent qui met fin à l'existence de *Dialogue avec l'histoire* dans sa forme originale peut être considéré comme un geste à la fois destructif et constructif. La controverse entourant cette œuvre offre à cet égard un exemple patent d'*iconoclash* (Latour 2002a), mettant en tension ce que l'on peut envisager comme le « vandalisme municipal » de l'administration Labeaume et un phénomène de fabrication de reproductions et d'œuvres citationnelles inattendu. La destruction hautement médiatisée d'une œuvre que certains considéraient comme indésirable provoque ainsi l'apparition de nouvelles images et de nouveaux objets se déployant, simultanément parfois, dans le web et dans l'espace urbain. La communauté hétérogène formée d'internautes, d'artistes et de citoyens qui s'assemble en public le temps de la polémique, galvanisée par divers « dispositifs de mobilisation » (Cefaï et Pasquier 2003 : 25) (pétition, événement Facebook, rassemblement sur la Place de Paris), exerce ainsi une influence notable sur la trajectoire de l'œuvre de Raynaud.

Nous remarquons par ailleurs que la controverse a pu avoir pour effet de dynamiser la carrière artistique de l'un de ses protagonistes. En effet, la visibilité médiatique accordée aux pochoirs à l'effigie de la sculpture de Raynaud de même qu'à sa réincarnation à l'Îlot Fleurie à l'été 2015 semble marquer un tournant dans la production de celui qui en est à l'origine. Alors qu'au moment de la controverse il œuvrait de manière complètement anonyme, l'artiste – que d'aucuns surnomment aujourd'hui le « Banksy de Saint-Roch »⁹² – consent désormais à ce qu'on le désigne sous son pseudonyme, Wartin Pantois. Passant de la clandestinité à une posture auctoriale plus affirmée (il signe sa première exposition individuelle en mars 2017), il multiplie, depuis, les interventions contestataires dans le quartier Saint-Roch. Ses œuvres, qu'il décrit comme du « *street art* engagé »⁹³, ont d'ailleurs bénéficié d'une excellente couverture dans les médias québécois. Déclinées pour la majorité sous forme de collage, elles s'ancrent dans des enjeux sociaux et politiques propres au secteur de la Basse-Ville : itinérance, embourgeoisement, bavures policières, toxicomanie. Les figures humaines auxquelles il donne forme défient ainsi le contrôle du visible exercé dans l'espace public, qu'il soit médiatique ou situé. À l'instar de *Dialogue avec l'histoire*, elles refusent de disparaître.

Devant la diversité des réponses artistiques offertes au lendemain de la démolition de la sculpture, il est intéressant de remarquer une correspondance entre la manière dont l'œuvre a été détruite et le type de productions qui sont réalisées. Ce n'est certainement pas un hasard si la

⁹² [En ligne] <http://www.revengeanceduchesses.com/wartin-pantois/>. Consulté le 20 août 2017.

⁹³ Les pochoirs sont documentés sur son site web qui a été mis en ligne à l'automne 2016. [En ligne] <http://wartinpantois.blogspot.ca/>. Consulté le 20 août 2017.

performance tient une place de choix dans le répertoire d'actions des intervenants : le spectaculaire est mobilisé par les uns (Després, qui affirme rechercher délibérément l'attention médiatique) et questionné par les autres (Girard et Giasson). De son côté, le collectif Acapulco fait de la figure du monument le moteur d'une réflexion nuancée sur le patrimoine, revisitant au passage les codes de l'art public. Notons aussi les images rappelant l'esthétique des mèmes Internet, illustrations et autres productions qui n'existent que sous forme numérique (Mercader, Bernatchez, Fortin Boudreau, Rémillard), faisant ainsi écho à la propagation virale des images de la destruction de l'œuvre dans le web. À ces catégories s'ajoute la micro-intervention, entendue par Luc Lévesque et Patrice Loubier (2015 : 3) comme une « intervention légère, opérée ou mise en branle en divers milieux, pouvant potentiellement donner lieu à des visions ou à des usages alternatifs des territoires et des contextes où elle s'effectue ». Ces pratiques infiltrantes, voire clandestines, sont particulièrement aptes à répondre aux enjeux soulevés par la censure de la sculpture de Raynaud, comme le signale le critique d'art Jérôme Delgado (2015b). En effet, les pochoirs de Pantois et les diverses réapparitions de l'œuvre remettent en question les rapports de pouvoir liés à la présence de l'art dans l'espace public. Ils permettent notamment de percevoir avec un œil critique certains sites urbains marqués par de profondes transformations au cours des dernières décennies, soit le secteur de Place-Royale et l'Îlot Fleurie, qui s'imposent tous les deux comme des lieux majeurs pour le développement de la controverse. Cette *mise à l'épreuve* par l'art vient ainsi moduler le regard qui est porté sur l'environnement.

L'emplacement de la sculpture disparue fait par ailleurs l'objet d'une attention sans précédent à la suite du démantèlement de *Dialogue avec l'histoire*. La Place de Paris est investie de manière répétée au cours des mois suivants, faisant de cet endroit normalement fréquenté surtout par des touristes un lieu de contestation à part entière. Il s'agirait peut-être du moment où cet espace est devenu véritablement *public*, c'est-à-dire que les tensions et les conflits, essentiels à la démocratie (Deutsche 1996 : xiii), y sont rendus visibles, et ce, par l'entremise de créations artistiques contestataires. En ce sens, Deutsche (1996 : 288) insiste sur le fait que le caractère public d'un lieu n'est pas une propriété immuable, il s'agirait plutôt d'une potentialité qui se révèle au fil des usages qui en sont faits :

Since any site has the potential to be transformed into a public or, for that matter, a private space, public art can be viewed as an instrument that either helps produce a public space or questions a dominated space that has been officially ordained as public.

Dans le prolongement de cette idée, Thomas Poell et José Van Dijck (2016 : 232) proposent de considérer l'espace public, qu'il se déploie dans les médias sociaux comme dans des sites physiques, en fonction de la notion de « trajectoires de publicité ». Cette dernière implique une dimension transitoire, la publicité advenant par moments, par vagues. Elle n'est pas un état permanent. Selon les auteurs, les espaces d'expression et de contestation publique (à l'exemple de pages Facebook créées lors de controverses artistiques ou encore des lieux publics investis par des artistes et des activistes le temps d'une performance contestataire) se font et se défont au gré de mesures de contrôle mises en place par des instances de pouvoir (États, corporations) : « The development of ubiquitous surveillance, zoning laws, restricted protest zones, and other preemptive security measures means that publicness, as a space of public contestation, needs to be conquered and occupied » (Poell et Van Dijck 2016 : 232). De cette manière, le site de la Place de Paris est conquis, occupé, ouvertement ou furtivement, par des individus qui modifient ainsi sa nature *publique*. Ajoutons qu'en matière d'occupation et de résistance artistique dans l'espace urbain, le cas de l'Îlot Fleurie est également remarquable, incarnant à lui seul les conflits qui ont opposé la municipalité et les artistes militants de la capitale au cours des dernières décennies. Quant à la Place de Paris, qu'importe l'aménagement final qui sera choisi d'ici 2019 pour sa ré-inauguration et l'œuvre qui viendra peut-être l'*animer* éventuellement (car c'est de toute évidence l'effet qui sera recherché), une chose est certaine : ce site demeurera emblématique de la lutte livrée par la communauté artistique au lendemain d'un épisode charnière dans l'histoire de l'art public au Québec.

Malgré les efforts déployés par les autorités municipales, le dialogue amorcé en 1987 ne se révèle tout compte fait pas si aisé à faire oublier. Si toute œuvre d'art est « un îlot de résistance » pour Raynaud (cité par Delgado 2015), cette notion semble prendre tout son sens avec la vive polémique suscitée par le démantèlement de la sculpture. La destruction d'une œuvre qui devait originalement être pérenne entraîne un fort élan de mobilisation couplé à une circulation sans précédent de reproductions. Mais qu'en est-il des pratiques artistiques précisément conçues pour être éphémères ? La censure d'une œuvre de *street art*, mouvance artistique intrinsèquement associée à l'illégalité, peut-elle soulever un pareil mouvement de protestation ?

CHAPITRE 3. STUPEUR ET BLANCHIMENT. LA CENSURE DE BLU AU MOCA

The problem with vandalism is that it eventually attracts unwanted museum exhibitions.

Eddie Colla, San Francisco, 2011.

La situation des œuvres de *street art*, appellation recouvrant diverses déclinaisons dont le graffiti, le pochoir, la murale ou encore l'autocollant (Wakclawek 2011)¹, est plus précaire encore que celle de l'art public : largement méprisées, elles sont d'emblée considérées comme le fruit d'actes de vandalisme. Paradoxalement, on assiste aujourd'hui à une institutionnalisation de ces pratiques encore considérées par les autorités policières comme une nuisance urbaine. Depuis que le *street art* est entré, non sans heurts, au musée il y a une décennie, des créations qui prenaient jadis exclusivement place dans l'espace urbain se trouvent dans une curieuse position. Alors que bon nombre d'artistes pratiquent dans l'illégalité, d'autres jouissent au contraire de la faveur des conservateurs et des galeristes, leurs œuvres étant même à l'occasion arrachées à leur emplacement original pour être exposées ou vendues par la suite.

Qu'elles soient militantes ou consensuelles, furtives ou sanctionnées par des institutions artistiques, les interventions variées regroupées sous l'appellation informelle de *street art* soulèvent des questions majeures relativement au devenir de l'art dans l'espace public. À qui s'adressent ces œuvres ? Quels desseins leur création sert-elle ? Dans quelle mesure doivent-

¹ Nous décrivons ces variantes à la p. 124.

elles être appréciées pour qu'elles *méritent* d'être entretenues et préservées ? Devant la privatisation croissante de l'espace urbain, créer dans la ville sans obtenir une quelconque autorisation préalable devient automatiquement un geste politique, voire une forme de subversion (Young 2014 : 129). Le *street art* et les interventions furtives procèderaient par conséquent d'une réappropriation de l'espace public (Waclawek 2011 : 70). Selon Patrice Loubier (2012 : 47-48), cette intrusion peut être envisagée,

comme un moyen, voire une visée de l'art dans la cité, [car] c'est entrer en zone délicate en se plaçant (courageusement, imprudemment, audacieusement, c'est selon) du mauvais côté d'une certaine rectitude politique, en revendiquant une part d'inconvenance ou de délinquance pour la pratique artistique.

Bien que les cas de destruction ou de démantèlement d'œuvres d'art public conçues pour être pérennes abondent, les œuvres de *street art* sont quant à elles considérablement plus vulnérables aux effets du temps ainsi qu'à l'intervention humaine. Nous traitons dans ce chapitre des enjeux relatifs à la pérennisation et à l'institutionnalisation récente de ces pratiques, qui évoluaient jusqu'à récemment sur des scènes alternatives. De cette manière, des grands musées organisent désormais des expositions dédiées aux arts urbains, commandant au passage des œuvres à des créateurs qui œuvrent normalement dans l'illégalité et sans contraintes liées à des commandes institutionnelles, avec toutes les contradictions que cela peut comprendre. Nous nous penchons plus particulièrement sur la controverse suscitée par la censure d'une murale commandée en 2010 à l'artiste italien Blu par le Museum of Contemporary Art, Los Angeles en prévision de l'exposition *Art in the Streets*. Les circonstances entourant le blanchiment de l'œuvre au message antimilitariste, effectué hâtivement à la demande du directeur du musée par crainte d'éventuelles plaintes de la communauté locale, seront décrites en détail, de même que l'apparition de créations contestataires dans le secteur au cours des mois qui suivent. Une attention particulière est portée aux moyens employés par les acteurs pour faire valoir leurs revendications, de même qu'aux lieux où se déploie la controverse, dans l'espace urbain comme en ligne.

3.1 Le *street art* et ses paradoxes

L'exposition *Art in the streets* se présente comme symptomatique de l'intérêt marqué qui s'est développé pour le *street art* au cours des dix dernières années, tant dans la culturelle visuelle

que dans les cercles universitaires. Ce n'est en effet qu'à partir de la fin de la décennie 2000 que les chercheurs ont commencé à étudier ce phénomène de manière approfondie.² Les pratiques artistiques dites urbaines font maintenant l'objet d'une attention croissante dans plusieurs champs d'études, dont l'histoire et la sociologie de l'art (Waclawek 2008 et 2011; Riggle 2010; Ardenne 2011; Loubier 2012; Genin 2013; Bengtsen 2014), les études visuelles (Irvine 2012), la muséologie (Vergnaud 2008), le droit (Bengtsen et Arvidsson 2014; Gré 2014), la criminologie (Young 2014) ainsi que les études urbaines (Brighenti 2016; 2017), pour ne nommer que ceux-ci. À la fois *in situ* et reproductible, éphémère et scrupuleusement archivé dans le web, controversé et consensuel, illégal et célébré par les institutions artistiques, le *street art* est traversé par de nombreux paradoxes.

Bien que le terme *street art* fasse désormais partie du langage courant, ce vocable demeure régulièrement employé de manière arbitraire, que ce soit dans les publications s'adressant au grand public ou dans les écrits spécialisés. Afin de clarifier d'entrée de jeu toute confusion d'ordre terminologique, nous proposons quelques précisions relativement aux pratiques évoluant dans un cadre urbain (ou inspirées par celui-ci³) et qui sont souvent regroupées sous l'appellation générique de *street art*. En l'absence de consensus en ce qui concerne la signification exacte de ces termes, nous pouvons dégager ici quelques définitions sommaires qui permettent de mieux situer le contexte dans lequel *Art in the Streets* s'inscrit. Première forme de *street art* à voir le jour, le graffiti est considéré comme une pratique intrinsèquement oppositionnelle⁴, qui consiste à apposer une signature visuelle dans l'environnement urbain. Généralement non figuratif, le graffiti représente le nom de son auteur de manière stylisée. Se distinguant par la rapidité de son exécution et par l'usage d'une seule couleur de peinture aérosol, le *tag* est entendu comme la forme la plus élémentaire de graffiti (Waclawek 2011 : 14). À ces catégories générales s'ajoutent plusieurs subdivisions : murales, pochoirs, *wheatpastes* ou *paste-ups*⁵, *yarnbombing* (ou tricot-graffiti), autocollants, etc. Des définitions alternatives ont également été proposées par les experts au cours des dernières années. Par exemple, la criminologue Allison Young (2014 : 8), qualifie de « situationnelles » les œuvres réalisées dans l'espace public et qui jouent sur la notion d'illégalité :

² La pratique du graffiti est de son côté documentée dès les années 1970 (Kurlansky, Meiler et Naar 1974; Castleman 1982; Lachmann 1988).

³ Car « [l]a rue n'est pas un lieu, mais un style, un motif, une source d'inspiration et une contrainte, un risque et une éthique » (Genin 2013 : 25).

⁴ Du moins au moment de son émergence dans les années 1970 à Philadelphie et à New York (Warner 2002 : 183).

⁵ Ces termes désignent tous deux une technique d'affichage utilisée dans l'espace urbain employée autant dans le domaine artistique que publicitaire. Le mot *wheatpaste* se réfère à la préparation de farine généralement utilisée pour fabriquer la colle qui sert à faire adhérer le papier ou le carton à la paroi.

[A]s to frame the street artwork in a way that is both inclusive and particularised, I will be emphasising the following qualities : first, its placement in public space such that this placement becomes an integral aspect of the work and of the viewing of the work ; second, the aims of the artist as primarily being the creation of an image such that commercial or informational are secondary or absent; and third, the illegality of the work existing either as a result of its placement without permission or through the assumptions about the work brought by the spectator. Such characteristics can be encapsulated in the term *situational* [...].⁶

Si cette définition peut être considérée comme trop étroite dans la mesure où elle exclut des œuvres dont la dimension textuelle est centrale à la démarche de l'artiste⁷, elle apporte une nuance intéressante quant à l'aspect légal des créations assimilées au *street art*. Selon Young, l'œuvre n'a pas nécessairement à être illégale pour être perçue comme telle : le passant ne sait bien souvent pas s'il a affaire à une œuvre qui a été réalisée avec le consentement du propriétaire du bâtiment ou du mobilier urbain sur laquelle elle est exécutée. Il n'y a toutefois pas de discrimination au regard de la loi, des artistes salués par les institutions artistiques étant d'ailleurs régulièrement appréhendés par les autorités policières. Notons par exemple l'arrestation de Shepard Fairey, *street artist* américain de renommée internationale, à Détroit en juin 2015 (Ng 2015). L'auteur de la célèbre affiche *OBAMA HOPE* (fig. 3.1), réalisée lors de la campagne présidentielle de Barack Obama en 2008, n'échappe donc pas aux règlements relatifs au vandalisme malgré son statut privilégié dans le monde de l'art. L'anthropologue et spécialiste du *street art* Rafael Schacter (2013 : 9) emploie de son côté l'expression « art public indépendant » pour désigner toutes les formes d'art produites dans l'espace public de manière autonome (qui ne sont donc pas le fruit de commandes ou liées d'une quelconque manière à des galeries privées, ni destinées au marché de l'art), incluant les graffitis. Malgré leurs différences, ces deux définitions établissent une distinction nette entre les pratiques qui se déploient dans l'espace urbain et les œuvres qui se retrouvent en galerie ou dans un cadre muséal. Nous utiliserons néanmoins ici l'expression *street art* car c'est celle qui nous apparaît refléter de manière plus juste les multiples facettes de ce type d'art, tant du côté de la production que de celui de la réception.

⁶ L'auteure souligne.

⁷ Telles que des interventions militantes de type guérilla comme les *wheatpastes* de Tatyana Fazlalizadeh, activiste féministe américaine derrière le projet *Stop Telling Women to Smile*, en cours depuis 2012. [En ligne] <http://stoptellingwomentosmile.com/>. Consulté le 20 août 2017.



Figure 3.1 Shepard Fairey, *OBAMA HOPE*, 2008.

Fairey, dont les œuvres se retrouvent dans les collections de musées aussi prestigieux que le Museum of Modern Art de New York et l'Institute of Contemporary Art de Boston, est un exemple type d'artiste ayant su traverser les cercles de légitimation. Les transformations qui marquent l'art urbain semblent avoir sensiblement érodé le caractère contestataire du *street art*, qui entretient désormais des liens étroits avec le monde de la publicité (Droney 2010; Borghini, Visconti, Anderson et Sherry 2010). Plusieurs artistes dénoncent d'ailleurs la commercialisation de ce type de production, qui serait devenu un bien de consommation rapide, une version édulcorée de ce qu'il avait pu être par le passé (CHD 2013). S'il l'on peut difficilement réduire l'ensemble des pratiques urbaines à cette seule facette, il est certain que ces œuvres peuvent être instrumentalisées à différentes fins, pouvant notamment servir des intérêts financiers, la pacification sociale (Costa et Lopes 2015) ou encore la revitalisation urbaine (McAuliffe 2012), comme l'illustre le cas du très populaire festival MURAL, tenu annuellement à Montréal depuis 2013.⁸ Organisé par l'agence de marketing LNDMRK en partenariat avec la Société de développement commercial du boulevard Saint-Laurent, l'événement a pour objectif de stimuler la fréquentation de cette artère jadis florissante, en déclin depuis maintenant plusieurs années. Fait notable, MURAL est désigné par ses initiateurs comme un festival d'art public et non comme un festival de *street art*, ce qui révèle probablement une volonté de rendre plus acceptable la culture de l'art urbain aux yeux des commerçants et décideurs municipaux montréalais en esquivant la connotation négative du vandalisme. Après tout, les « villes créatives » (Landry 2000) se doivent d'innover, mais pas au détriment de l'harmonie sociale

⁸ Pour une analyse historique du phénomène du *street art* à Montréal, voir Waclawek (2016).

(Liefoghe 2010). Des *street artists* montréalaises ont par ailleurs créé le collectif militant OFFmuralEs⁹ en réponse à la première édition du festival en 2013. Le groupe dénonçait notamment les liens étroits entretenus par MURAL avec le milieu entrepreneurial, de même que la très faible proportion de femmes ou de personnes issues de communautés racisées parmi les artistes invités.

Comme l'explique Katja Glaser (2015), la mise sur pied d'un circuit international de festivals de *street art* – réseau qui n'a cessé de croître depuis les dernières années – tend à uniformiser les pratiques artistiques et à établir un canon plus ou moins rigide. Des centaines de murales de grandes dimensions essentiellement décoratives et souvent déconnectées des réalités locales (histoire nationale, politiques urbaines) sont ainsi commandées à travers le monde chaque année à des artistes qui peignent parfois à répondre à la demande. Glaser y voit une forme de *art washing*, soit une manière pour les administrateurs municipaux et les promoteurs immobiliers de gommer d'éventuelles tensions au sein de la ville (entraînées par exemple par des mesures agressives de redéveloppement urbain) grâce à des œuvres-écrans séduisantes mais sans véritable substance. Schacter (2015), pour sa part, conçoit cette tendance comme relevant ni plus ni moins d'une « colonisation urbaine », s'effectuant le plus souvent aux dépens de populations marginalisées.¹⁰ Car les transformations observées dans le milieu du *street art* vont aussi de pair avec le phénomène d'embourgeoisement, qui, selon plusieurs artistes comme Blu, mettrait en évidence les limites du pouvoir contestataire de cette mouvance :

Certainly, several artists belonging to the big wave of street art of the early 2000s have sound idealistic, if not ideological reasons to be disappointed today. To them, as well as to several cultural critics, street art has, in the meantime, turned into the veritable mark of urban gentrification, the proof that capitalist dynamics have entirely recuperated the spontaneous creativity from below that characterized the early 2000s explosion of global street art (Brighenti 2017 : 119).

Alors que se multiplient les événements comme MURAL et que le graffiti et ses pratiques parentes deviennent graduellement acceptés comme des formes d'art public à part entière dans plusieurs villes, la notion de pérennité se pose néanmoins très différemment dans le cas du *street art*. En effet, les créations de ce type produites dans l'espace urbain ne restent parfois en place que quelques jours, voire quelques minutes, particulièrement lorsqu'elles ne sont pas le

⁹ [En ligne] <http://offmurales.tumblr.com>. Consulté le 20 août 2017.

¹⁰ Schacter se réfère au cas de Wynwood Walls à Miami, qui s'est imposé depuis sa fondation en 2009 comme modèle pour la création de festivals de *street art* à travers le monde. La revitalisation du quartier populaire de Wyndwood, entraînée principalement par la présence de *street artists* et de galeristes, a aussi eu pour conséquence la délocalisation d'une partie de la communauté portoricaine qui y était établie.

fruit de commandes. Elles sont précisément *précaires*, étant altérées, usées, dissimulées ou récupérées, du moment qu'elles apparaissent dans la ville, n'appartenant pour ainsi dire plus à leur créateur. Leur durée de vie est de ce fait extrêmement variable. Non seulement ces œuvres sont-elles exposées aux éléments et à la merci des escouades de nettoyage municipales, mais elles peuvent également être arrachées par des amateurs qui souhaitent se les approprier (dans le cas de *wheatpastes* ou de pièces de *yarnbombing* par exemple). Il arrive aussi que des graffiteurs ou des artistes apposent des inscriptions à proximité voire par-dessus des créations préexistantes, tentant ainsi de profiter de la notoriété et de la visibilité de leurs pairs – pratique communément appelée *spot jocking* (Ferrell et Weide 2010 : 55). Elles peuvent également être détruites lorsque les constructions où elles se trouvent sont rasées. Mentionnons à cet égard la démolition contestée de 5Pointz, un complexe industriel new-yorkais désaffecté qui est devenu un haut lieu du *street art* dans les années 1990. L'édifice du Queens est détruit en 2014 pour faire place à des condominiums de luxe – voués à porter la marque de commerce 5Pointz et décorés suivant une thématique inspirée du *street art*¹¹ –, soulevant ainsi l'indignation du milieu de l'art urbain. Ce geste apparaît d'autant plus choquant aux yeux des partisans de 5Pointz que les murs extérieurs avaient été entièrement recouverts de peinture blanche quelques mois plus tôt dans le but de faire perdre toute valeur aux œuvres qui garnissaient le bâtiment (fig. 3.2). En dépit du fait que la notion de censure s'applique difficilement dans le contexte de pratiques considérées comme illégales, il est tout de même possible de voir en un pareil acte de blanchiment une forme d'iconoclasme.¹²

¹¹ Des rendus architecturaux sont disponibles sur le site du promoteur immobilier. [En ligne]

<http://mojostumer.com/projects/in-progress-contemporary-design-projects/5-pointz/>. Consulté le 20 août 2017.

¹² Pour un compte rendu exhaustif de cette affaire, voir Fischer (2015) et Chaubal et Taylor (2015). On apprend en avril 2017 que la plainte déposée par vingt-trois artistes contre le propriétaire de l'édifice en vertu du Visual Artists Rights Act fera l'objet d'un procès. Cette affaire pourrait ainsi créer un précédent légal en matière de protection des œuvres de *street art* (Kilgannon 2017).

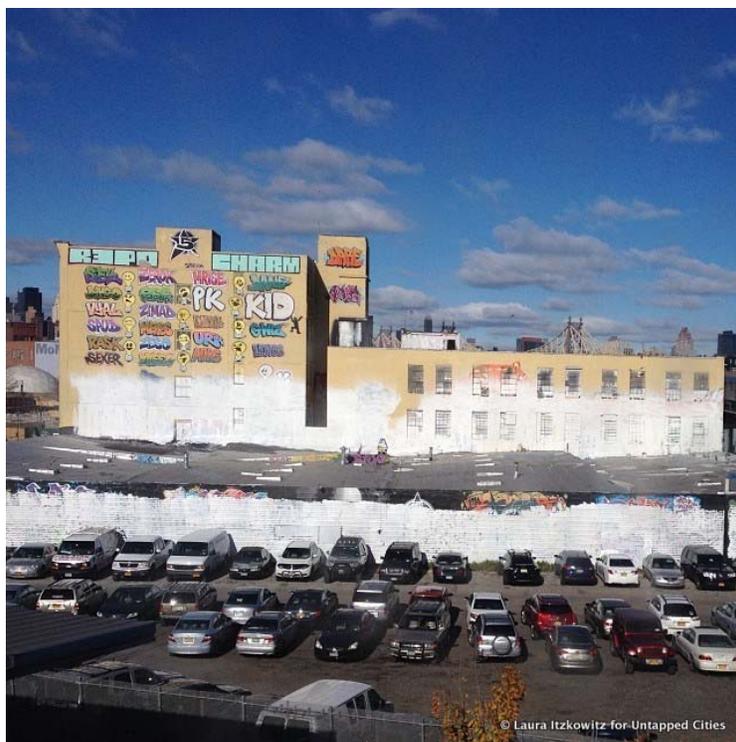


Figure 3.2 5Pointz, New York, novembre 2013.

Au moment où les autorités municipales et les promoteurs immobiliers ne ménagent pas leurs efforts pour faire disparaître les interventions de *street artists* du paysage urbain, certains spécialistes comme le commissaire français Jérôme Catz proposent de leur côté de promouvoir leur mise en valeur, considérant qu'elles font partie intégrante du patrimoine (Poiret 2014). La naissance d'organismes dédiés à la conservation et à la restauration d'œuvres de *street art* témoigne d'ailleurs du processus de patrimonialisation qui se développe à travers le monde.¹³

Alors que la protection physique des œuvres de *street art* est envisagée, leur pérennisation passe avant tout par leurs médiations. Très tôt la photographie a joué un rôle pivot dans la diffusion de ces pratiques artistiques, devenant essentielle à la diffusion d'un art de l'éphémère, méprisé par les forces de l'ordre et inexorablement soumis à la dégradation urbaine (Diedrichsen 2011 : 285-286). Le glissement de régime de visibilité qui s'opère permet en quelque sorte aux œuvres de s'émanciper de leur support matériel, leur procurant par le fait même une durée de vie beaucoup plus longue. S'il était initialement le fait d'une contre-culture évoluant à l'échelle locale, le mouvement du *street art* prend des proportions inégalées avec la popularisation d'Internet. La

¹³ On peut penser à Street art conservators (St.a.co), équipe de spécialistes basée à Athènes (Chatzidakis 2016), ou à l'organisme Mural Conservancy of Los Angeles. [En ligne] <http://www.muralconservancy.org/>. Consulté le 20 août 2017.

prolifération du *street art* en ligne est en effet observée dès le milieu des années 2000 (Young 2014 : 159) et cette tendance s'est exacerbée avec les avancées du web participatif. La réputation des artistes s'établirait désormais dans le web (Bengtson 2014 : 72; Glaser 2015), les images faites à partir de leurs créations pouvant circuler instantanément dans les blogs et dans les médias sociaux comme Tumblr, Facebook et Instagram. Il s'agirait ainsi de l'art « viral » (Rushmore 2013) par excellence, sa promotion et sa consommation s'effectuant principalement par l'entremise de blogs, de réseaux sociaux numériques et de plateformes de partage d'images comme Flickr. Le théoricien Martin Irvine souligne à juste titre le caractère décisif de la migration (ou plus précisément de l'extension) du *street art* dans le web, transformant durablement la perception générale de ces pratiques jadis méprisées, en faisant un phénomène incontournable de la culture visuelle d'aujourd'hui : « It's a form at once local and global, post-photographic, post-Internet and post-medium, intentionally ephemeral but now documented almost obsessively with digital photography for the Web [...] » (Irvine 2012 : 235). Le portail de *street art* du Google Art Project, lancé en 2014, peut par exemple être considéré comme une avancée majeure en ce qui concerne l'accessibilité au *street art* en ligne. Il s'agit d'une archive où sont répertoriées des dizaines de milliers d'œuvres (pour la majorité des murales) réalisées à travers le globe.¹⁴ Des visites guidées accompagnées de commentaires audio sont également mises à la disposition des internautes. Ce projet permet en somme de documenter des œuvres susceptibles de disparaître de l'espace public sans préavis tout en valorisant les pratiques artistiques urbaines, participant de ce fait au processus de patrimonialisation du *street art*.

Le travail de Banksy, artiste originaire de Bristol dont la notoriété n'a d'égal que la volonté d'anonymat, exemplifie à lui seul les enjeux relatifs à la protection et à la médiation du *street art*, tout en mettant en relief les excès auxquels peut mener sa réappropriation. La place des œuvres urbaines est-elle dans la rue, dans le web, ou encore dans les galeries ? C'est à cette question que semble vouloir répondre la « résidence » – judicieusement intitulée *Better Out Than In* – que Banksy réalise dans les rues de New York au cours du mois d'octobre 2013, et ce, sans la moindre autorisation de la ville. La stratégie adoptée par l'artiste est simple, mais d'une efficacité redoutable : Banksy (ou la firme de communication qu'il emploie, cela reste à déterminer) dévoile chaque jour du mois une nouvelle œuvre sur Instagram, ne mentionnant

¹⁴ Le site comporte aujourd'hui plus de dix mille images accessibles en haute résolution. En 2015, cent cinquante murales montréalaises ont été mises en ligne. [En ligne] <https://streetart.withgoogle.com/en/>. Consulté le 20 août 2017.

que le quartier où elle est située.¹⁵ Il s'ensuit inmanquablement une course effrénée pour trouver sa localisation exacte, les individus qui participent à ce rallye urbain de type nouveau ayant pour but premier de photographier l'œuvre, coûte que coûte, pour ensuite publier l'image en ligne. Tel qu'indiqué plus haut, il semble que les transformations qui ne sont opérées dans la diffusion du *street art* depuis le tournant participatif du web relèvent davantage de l'extension que de la migration à proprement parler. Comme le montre l'exemple de *Better Out Than In*, la circulation des œuvres en ligne induit des va-et-vient entre les plateformes comme Instagram et l'espace urbain, amateurs et internautes se déplaçant volontiers vers des lieux tangibles afin d'entrer en contact direct avec les créations qu'ils ont vues en ligne.

Si toutes les interventions de Banksy réalisées lors de sa résidence clandestine suscitent un vif intérêt, une en particulier connaît un destin singulier. Il s'agit d'une peinture aérosol représentant un ballon rouge en forme de cœur couvert de bandages qui fait son apparition le 7 octobre dans le secteur de Red Hook à Brooklyn (fig. 3.3). Aussitôt apparue sur le mur extérieur d'un commerce, l'œuvre est assaillie par des graffiteurs qui profitent de l'occasion pour apposer leur signature ou des inscriptions diverses par-dessus encore ou autour de la peinture, au grand dam des admirateurs de Banksy qui tentent en vain de la protéger. Flairant la bonne affaire, le propriétaire de l'édifice, qui avait d'ailleurs repeint le mur à plusieurs reprises par le passé afin de faire disparaître des tags, fait recouvrir une partie du mur d'une feuille de Plexiglas afin d'éviter que l'œuvre ne subisse d'autres dégradations (fig. 3.4), avant de masquer complètement la zone au moyen d'une plaque de métal (Vartanian 2013). La paroi sur laquelle a été peinte l'œuvre est finalement découpée pour être vendue au marchand d'art Stephan Keszler, qui à son tour la met aux enchères en février 2014, et ce, toujours sans l'autorisation de Banksy (Melouney 2014).¹⁶ S'agit-il d'un vol, d'un acte de vandalisme ou tout simplement d'un geste opportuniste sans véritable conséquence ? Les avis sur la question divergent, mais toujours est-il que le cas de *Better Out Than In* condense les paradoxes inhérents à la pérennisation et à l'institutionnalisation du *street art*.

¹⁵ Pour un compte rendu détaillé des trente œuvres réalisées lors de *Better Out Than In* et de leurs réappropriations ultérieures, voir Donayre et Sen (2013) et Mock (2014).

¹⁶ L'œuvre, dont la valeur est estimée entre 400 000 et 600 000 dollars américains, n'a toujours pas trouvé preneur. [En ligne] <http://www.keszlergallery.com/index.html?page=inventory>. Consulté le 20 août 2017. Un an après leur création, la vaste majorité des œuvres de Banksy étaient disparues de l'espace urbain (Young 2016 : 180). Voir également le documentaire de Colin Day, *Saving Banksy* (2017), qui porte sur le phénomène de revente non autorisée des œuvres du *street artist*. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=C1QcjQIT6Uo>. Consulté le 20 août 2017.



Figures 3.3 et 3.4 Banksy, œuvre sans titre réalisée à l'occasion de *Better Out Than In*, Brooklyn, octobre 2013 (avant et après vandalisme).

Après la consécration de l'art urbain sur le marché de l'art¹⁷, c'est au tour des musées de se tourner vers l'art de la rue. L'exposition *Street Art* organisée à la Tate Modern en 2008 marque un moment charnière en ce qui a trait à la reconnaissance institutionnelle des pratiques artistiques urbaines. Bien que les œuvres ne soient pas à proprement parler entrées au musée (l'exposition était formée de six murales réalisées sur la façade de l'établissement), il est significatif qu'un musée de l'envergure de la Tate soutienne des *street artists*. Ce processus de légitimation observé dans les grands musées témoigne des profondes mutations qui s'opèrent à l'heure actuelle dans le domaine du *street art*. Selon Schacter (2016), ces transformations signeraient même l'émergence d'une nouvelle période artistique, qu'il désigne sous l'expression de *Intermural art* – extension inévitable de « l'art public indépendant » d'après l'anthropologue. Il est toutefois impossible de déterminer si l'intérêt récent pour les pratiques urbaines aura une influence durable sur les politiques de collectionnement des musées¹⁸ et encore moins quelle place sera attribuée au *street art* dans les recherches en histoire de l'art au cours des décennies à venir.

¹⁷ L'entrée du *street art* sur le marché de l'art a notamment été documentée par Weil (2014), Wells (2016) et Young (2016). Le graffiti a quant à lui connu une première vague de popularité en galerie dans la première moitié des années 1980 (Wells 2016 : 468).

¹⁸ Des initiatives comme le Mana Urban Arts Project, espace d'exposition dédié à la présentation de murales de grand format fondé en 2014 à Jersey City, le Street Art Museum de Saint-Pétersbourg, qui ouvre ses portes également en 2014, et le Street Art Museum d'Amsterdam, dont l'ouverture est prévue pour l'été 2018, permettent cependant de penser qu'il s'agit d'une tendance de fond.

3.2 *Art in the Streets* : de la rue au musée

L'exposition *Art in the Streets*, s'échelonnant entre le 17 avril et le 8 août 2011 au Museum of Contemporary Art, Los Angeles (MOCA), relève d'un projet pour le moins ambitieux : monter la plus grande exposition de *street art* jamais organisée aux États-Unis tout en proposant un *blockbuster* assuré de renflouer les coffres de l'institution. L'enjeu est de taille si l'on considère le fait que le musée est à ce moment en proie à d'importants problèmes financiers, ayant notamment frôlé la faillite en 2008. Le MOCA parvient alors à rester en activité grâce à l'appui monétaire du milliardaire philanthrope Eli Broad.¹⁹ Il s'agit par ailleurs du premier projet curatorial de Jeffrey Deitch en tant que directeur de l'établissement californien. Arrivé en poste en juin 2010, le marchand d'art était précédemment à la tête de la galerie Deitch Projects, ouverte à SoHo en 1996. Figure clé du milieu de l'art contemporain, il est considéré comme un acteur de premier plan dans la valorisation du *street art* sur la scène étasunienne, ayant par exemple exercé une influence importante dans le démarrage de la carrière de Jean-Michel Basquiat (Tomkins 2007). Le MOCA confie à Deitch, qui n'a du reste aucune expérience dans le domaine muséal, la mission de revitaliser un établissement qui souffre d'un taux de fréquentation anémique et d'une forte concurrence de la part du Los Angeles County Art Museum et du Hammer Museum, où sont également tenues des expositions d'art contemporain (Smith 2010a).

Rassemblant une cinquantaine d'artistes et de collectifs parmi les plus influents du milieu du *street art* international (dont le Britannique Banksy, la Française Miss Van, l'Étasunien Shepard Fairey et les Brésiliens Os Gemeos), l'exposition a pour objectif de tracer les origines du graffiti et des pratiques artistiques urbaines à partir des années 1970. Un accent est également placé sur la culture du *skateboard* de Los Angeles, déterminante dans le développement du graffiti (MOCA 2011). Présentée comme une exposition charnière, elle a également pour but de marquer la légitimité de l'art urbain dans le cadre institutionnel. Le directeur et co-commissaire, qui décrit cette mouvance artistique comme la plus influente depuis le Pop art dans un essai publié dans le catalogue de l'exposition (Deitch 2011 : 10), souhaite créer un précédent en exposant le travail d'artistes qui sont à son sens injustement mis à l'écart de l'histoire de l'art. *Art in the Streets* revêt de surcroît un caractère personnel pour Deitch, se targuant de soutenir des artistes hors la loi et de proposer un projet résolument novateur :

¹⁹ Président fondateur du musée en poste de 1979 à 1984, Broad fait un don à hauteur de trente millions de dollars par l'entremise de sa fondation en décembre 2008. [En ligne] <http://broadfoundation.org/moca-board-of-trustees-votes-to-accept-broad-foundation-challenge-grant/>. Consulté le 20 août 2017. Le mécène ouvre par ailleurs son propre musée en 2016 à Los Angeles, The Broad, situé à un coin de rue du MOCA.

This show is my life's work. [...] I have a mission. I believe in the artists coming from this circle. They've been excluded from museums for thirty-five years. They're not really let into art history as first-class citizens. It's one of my missions: to present a case for this work. I'm bringing to Los Angeles one of the most radical shows ever presented in a museum. With outlaws. Every major street artist that I've worked with I've had to bail out of jail (Deitch cité par Harvey 2011 : 26).

L'exposition se veut en ce sens un prolongement de l'entreprise de valorisation du *street art* – encore boudé en grande partie des milieux universitaire et muséal au moment de la tenue de *Art in the Streets* au MOCA – que poursuit Deitch depuis des décennies au sein du marché de l'art. Sur le plan de la fréquentation, on prévoit qu'*Art in the Streets* attirera une clientèle plus diversifiée qu'à l'habitude au musée de Los Angeles, les communautés afro-américaine et latino-américaine de Los Angeles (une section entière est d'ailleurs dédiée au graffiti *cholo*²⁰) de même que les jeunes publics étant courtisés (Finkel 2010a). Précisons enfin que les trois commissaires ne proviennent pas du milieu muséal, l'exposition étant pilotée par des *outsiders*, Roger Gastman, expert de la question du graffiti et du *street art* et Aaron Rose, réalisateur associé au milieu du skateboard, se joignant à l'ancien marchand d'art new-yorkais. Ce projet risqué témoigne en somme d'une volonté d'injecter du sang neuf dans une institution dont l'avenir est précaire, offrant au passage l'image d'un musée démocratique et ouvert aux nouvelles tendances.

Comme il est souvent de mise pour des expositions de *street art*, les commissaires invitent plusieurs artistes à créer des œuvres sur place. Parmi eux se trouve un muraliste connu sous le pseudonyme de Blu. Débutant sa carrière à la fin des années 1990 à Bologne, ville considérée comme le berceau du *street art* italien, il réalise par la suite des œuvres dans une quinzaine de pays, se taillant une place parmi les plus influents représentants de l'art urbain européen dans la seconde moitié des années 2000 (Deitch 2011 : 304). L'artiste se fait notamment remarquer lors de l'exposition inaugurale *Street Art*, qui a lieu à la Tate Modern en 2008. Il se spécialise dans la création d'œuvres figuratives aux proportions monumentales réalisées au rouleau ou au pinceau (Danysz et Dana 2010 : 364), plusieurs d'entre elles adoptant d'ailleurs un caractère engagé : thématiques anticapitalistes, liées à la solidarité avec les travailleurs ou encore aux inégalités socio-économiques.²¹ Blu bénéficie par ailleurs d'une importante notoriété en ligne, laquelle est en partie attribuable aux films d'animation en *stop motion* qu'il a réalisés à partir de ses

²⁰ Style associé aux gangs de rue latino-américains.

²¹ Sa murale surnommée « Homme Banano » (« homme banane » en français) (2005), réalisée en collaboration avec l'artiste italien Erica Ilcane à Managua, au Nicaragua, illustre par exemple les désastres provoqués par la production bananière dans ce pays, tant en matière d'exploitation humaine qu'en conséquences environnementales.

interventions picturales *in situ*. À titre d'exemple, le plus célèbre d'entre eux, *Muto* (2008), sous licence Creative Commons, a été visionné à près de douze millions de reprises sur YouTube et quatre millions de fois sur Vimeo, autre plateforme de partage de vidéos très populaire.²² Ce court métrage muet également récompensé dans des festivals de cinéma internationaux²³ met en scène des figures humanoïdes et géométriques variées changeant de forme au fil de leur progression dans les villes de Baden (Suisse) et de Buenos Aires, mutant pour ainsi dire sous les multiples coups de pinceau de l'artiste (fig. 3.5). Pour ce faire, les interventions sont effacées systématiquement après chaque prise de vue photographique afin de produire une séquence continue. Seule une longue tracée de peinture blanche à grisâtre subsiste sur les lieux après le passage de Blu. L'espace urbain porte de cette manière les stigmates de la présence du muraliste (en plus de fantômes grisâtres plus visibles à certains endroits qu'à d'autres), mais *Muto* ne prend véritablement vie qu'une fois qu'il apparaît dans le cyberspace, la vie de l'œuvre se forgeant plutôt dans le web :

Painstakingly painted and photographed in urban space and assembled as film, Muto inhabits public and virtual space. Here, the virtual bodies of animated being do not merely overlay the city as backdrop; rather their movements, generated in the virtual space constituted onscreen, erupt from their encounters with the built environment (Chang 2013 : 216).

Chevauchant les médiums de la peinture et de la vidéo, cette œuvre remet ainsi en question les limites physiques du *street art* (Waclawek 2011 : 170).

²² Nombre de visionnements datant d'août 2017.

[En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=uuGaqLT-gO4> <https://vimeo.com/993998>. Consulté le 20 août 2017.

²³ Il est primé 2009 au festival du court métrage de Clermont-Ferrand et au festival de film d'animation de Stuttgart.

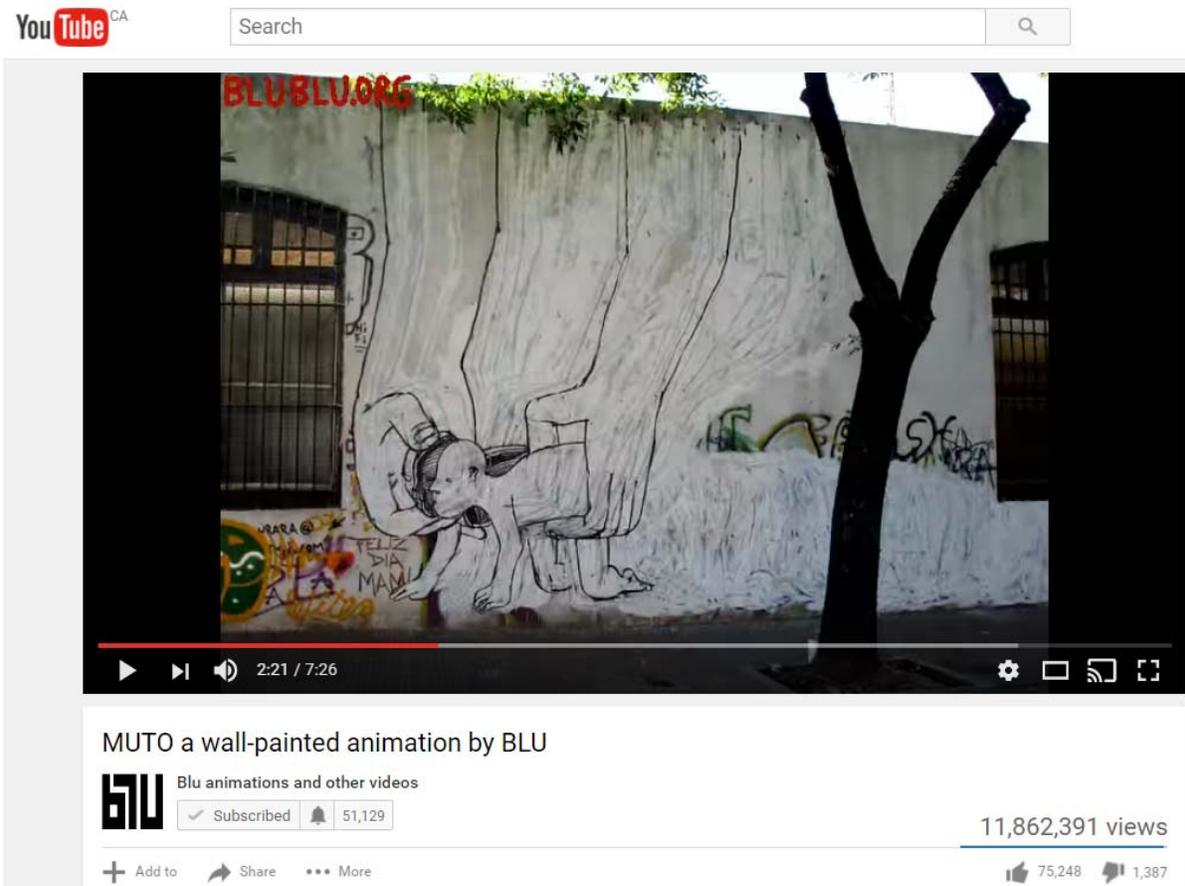


Figure 3.5 Blu, *Muto*, 2008, film muet, 7 : 26, (capture d'écran de YouTube).

Voulant mettre à profit la notoriété de Blu et son expertise en matière de format monumental pour promouvoir *Art in the Streets*, Deitch invite l'artiste à créer une murale sur le mur extérieur nord de la Geffen Contemporary, aile du MOCA située dans le quartier historique de Litta Tokyo. Inauguré en 1983, cet ancien entrepôt de voitures de police, dont la conversion a été assurée par l'architecte Frank Gehry, se trouve à plus d'un kilomètre du bâtiment principal du musée, qui est sur Grand Avenue.²⁴ Selon Deitch (2015), Blu insiste pour se rendre sur place pour réaliser son œuvre au début du mois de décembre 2010 car il n'est pas disponible à un autre moment avant l'ouverture de l'exposition quatre mois plus tard, et ce, malgré le fait que le directeur et commissaire serait alors absent afin d'assister à la foire Art Basel Miami Beach. L'artiste entame la création de ce qui devait être une murale semi-permanente le 2 décembre 2010. Réalisée sur le mur d'une hauteur de trois étages et d'une longueur de soixante-six mètres, l'œuvre représente des rangées de cercueils de bois semblant s'étendre à l'infini. À l'endroit où est habituellement placé un drapeau lorsque des militaires sont tombés au combat se trouvent

²⁴ [En ligne] <http://www.moca.org/visit/geffen-contemporary>. Consulté le 20 août 2017.

plutôt des billets d'un dollar (fig. 3.6). Le message proposé, à la fois antimilitariste et anticapitaliste, apparaît sans équivoque : la guerre est une entreprise profitable – en l'occurrence pour le complexe militaro-industriel²⁵ – et des milliers de personnes payent cet investissement de leur vie, civils et militaires inclus. Bien que l'artiste demeure avare de commentaires en ce qui concerne la signification de sa murale, il est possible d'y voir une critique percutante de la présidence de George W. Bush, teintée par des opérations hautement controversées (et lucratives pour certaines corporations spécialisées en armement et en services de sécurité) de l'armée américaine en Afghanistan et en Irak (Lampert 2011). Nicolas Lampert (2011), spécialiste de l'art militant, avance que la murale peut également être interprétée comme un commentaire sur l'exposition elle-même, perçue comme un emblème de la commercialisation des pratiques artistiques urbaines. L'entrée du *street art* sur le marché (et au musée) signerait-il sa mort ? Il va sans dire que revendiquer ouvertement une telle approche serait passablement contradictoire de la part de Blu. Celui-ci est après tout rémunéré précisément pour créer une œuvre faisant la promotion d'une exposition à grand déploiement sur le *street art* et de surcroît organisée par un ancien marchand d'art entretenant des liens étroits avec les cercles de collectionneurs et le milieu des ventes aux enchères. Les acteurs impliqués dans cette affaire n'en sont toutefois pas à une contradiction près.



Figure 3.6 Blu, Sans titre, Geffen Contemporary, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, décembre 2010.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre, restée sans titre comme la vaste majorité des travaux du muraliste italien, n'atteint jamais la forme finale souhaitée par l'artiste. Le 8 décembre, Deitch, de retour à Los Angeles, informe Blu, qui vient de passer les six jours précédents à peindre accompagné d'un assistant, que le sujet représenté ne convient pas avant même que l'artiste ne puisse achever sa murale. Il avait pourtant reçu carte blanche en ce qui concerne le choix du thème, les responsables de l'exposition ne demandant pas à voir de croquis préliminaires avant de

²⁵ Initié par le président Dwight Eisenhower en 1961, ce terme désigne l'ensemble des réseaux d'alliances économiques et législatives profitant de l'implication des États-Unis dans des conflits armés (Higgs 1995).

l'autoriser à peindre (Vartanian 2010b).²⁶ Après avoir informé Blu que l'œuvre ne peut être conservée, le directeur suggère à l'artiste de terminer la murale afin qu'elle puisse être photographiée en vue de l'inclure dans le catalogue de *Art in the Streets*.²⁷ En guise de compensation pour son travail, il lui propose également de revenir avant l'ouverture de l'exposition au printemps suivant pour exécuter une nouvelle œuvre au même endroit, qui cette fois-ci « inviterait les gens à entrer au musée »²⁸ (Vartanian 2010b). Sachant ce qui allait inévitablement se produire, Blu décline l'offre et choisit de laisser la murale telle quelle, l'abandonnant à son sort, plutôt que de compléter l'exécution de l'œuvre qu'il sait vouée à disparaître sous les coups de rouleau.²⁹

Diverses raisons peuvent être à l'origine de la décision précipitée du directeur du MOCA. En tête de liste figure la connotation antipatriotique du « champ de cercueils »³⁰ (Deitch 2015) monumental proposé par Blu, dont la présence avait pu sembler inopportune dans le secteur de Little Tokyo. La Geffen Contemporary est en effet située dans un quartier où les questions d'engagement militaire, d'identité américaine et de révérence envers la nation ont une résonance historique bien particulière. Le mur nord du bâtiment fait directement face au Los Angeles Ambulatory Care Center, un centre de soins médicaux pour vétérans situé de l'autre côté de la East Temple Street, artère bordant le stationnement dont est flanqué le pavillon. Ce dernier se trouve également à quelques mètres à peine du monument Go For Broke (fig. 3.7), commémorant l'implication des 33 000 Nippo-Américains qui ont combattu dans l'armée étasunienne lors de la Seconde Guerre mondiale.³¹ Le pavillon du MOCA est de surcroît voisin du site de l'ancien temple bouddhiste Nishi Hongwanji, l'un des lieux où des milliers d'Américains de descendance japonaise furent rassemblés dès l'hiver 1942 pour être déportés dans des camps d'internement répartis à travers le pays (ce site est aujourd'hui occupé par le Japanese American National Museum).³² Prenant effet à la suite d'un décret présidentiel promulgué en réponse à l'attaque de la base navale de Pearl Harbor à Hawaï quelques mois plus

²⁶ Une partie de l'équipe curatoriale du musée se trouve aussi à la foire de Miami lors de son arrivée.

²⁷ L'œuvre est effectivement reproduite en double page couleur dans la section portant sur Blu dans le catalogue d'exposition, qui est davantage un ouvrage de référence qu'un catalogue à proprement parler (Deitch 2011 : 272-273). Aucune mention de son blanchiment prématuré n'apparaît.

²⁸ Nous traduisons.

²⁹ Les versions des faits de Blu et de Deitch diffèrent sur ce point. L'artiste affirme avoir catégoriquement refusé l'offre, tandis que le directeur prétend plutôt qu'ils étaient initialement arrivés à un terrain d'entente et que le muraliste s'est rétracté par la suite (Deitch 2015).

³⁰ Nous traduisons (« field of coffins »).

³¹ Inauguré en 1999, le monument porte le nom de la devise associée à la 442^e unité d'infanterie, composée de Nippo-Américains qui tentaient ainsi de prouver leur loyauté aux États-Unis au moment où eux et leur famille étaient victimes des politiques ségrégationnistes du gouvernement de Franklin D. Roosevelt (l'expression *go for broke* se traduirait en français par « risquer le tout pour le tout »). [En ligne]

http://www.goforbroke.org/learn/history/military_units/442nd.php. Consulté le 20 août 2017.

³² [En ligne] <http://www.janm.org/exhibits/instructions-to-all/>. Consulté le 20 août 2017.

tôt, cette mesure de guerre visait tous les individus ayant des origines japonaises se trouvant sur le territoire américain, dès lors qualifiés « d'étrangers ennemis ». Ceux-ci posaient prétendument une menace pour la sécurité nationale, étant suspectés de collaborer, voire même d'espionner pour le compte de l'empire japonais. La majorité des quelque 110 000 Nippo-Américains qui ont été incarcérés pendant des années dans ces camps de « relocalisation » sans accusation ni quelque forme de procès, incluant des femmes, des enfants et des personnes âgées, détenaient la citoyenneté américaine (Wyatt 2012 : 3). Le patriotisme des détenus était mis à l'épreuve quotidiennement, alors que des gardes armés les forçaient à exécuter la cérémonie du lever du drapeau et à réciter le serment d'allégeance. De plus, les hommes en âge d'effectuer leur service militaire étaient soumis à des tests de loyauté qui visaient à éprouver leur obéissance et leur capacité à servir les États-Unis (leur implication est notamment soulignée par le monument Go For Broke, où des vétérans assurent une présence régulière). La petite enclave de Little Tokyo, aujourd'hui réduite à un quadrilatère formé de quelques rues, constitue en somme un lieu de mémoire et un vecteur identitaire de la plus haute importance pour la communauté nippo-américaine (Jenks 2008; Smith 2010b). L'endroit où se trouve la Geffen Contemporary est donc intrinsèquement associé à la répression et aux sacrifices subis par les immigrants japonais et leurs descendants au cours du XX^e siècle – se traduisant notamment par des démonstrations de loyauté imposées sous la contrainte – de même qu'à l'engagement des militaires américains de toutes origines. Il va sans dire que l'évocation de thèmes comme celui de l'aveuglement patriotique, mis en valeur dans la murale de Blu, s'avère délicate dans un pareil contexte géographico-historique.



Figure 3.7 Le monument Go For Broke et la murale de Blu en cours de blanchiment, Los Angeles, 9 décembre 2010.

Même si la porte-parole du National Go For Broke Education Center affirme que certains vétérans ont effectivement fait entendre qu'ils trouvaient la murale de mauvais goût, aucune plainte formelle n'est cependant déposée envers le musée (Vaillancourt 2010). Deitch assure d'ailleurs que la décision de couvrir la murale est d'ordre purement préventif, disant ainsi faire preuve de considération envers la communauté locale : « This is 100% about my effort to be a good, responsible, respectful neighbor in this historic community. [...] Out of respect for someone who is suffering from lung cancer, you don't sit in front of them and start chain smoking » (Deitch cité par Finkel 2010b). La direction du MOCA craignait que l'œuvre puisse raviver des blessures chez les individus qui fréquentent le secteur, qu'il s'agisse de Nippo-Américains ou de vétérans, tous groupes ethniques confondus. Il est en effet probable que les cercueils drapés de billets de banque peints par le muraliste italien aient pu être interprétés comme un monumental pied de nez au drapeau hissé au-dessus du monument Go For Broke. Ce mémorial rend après tout hommage à des citoyens qui avaient été forcés de prouver leur patriotisme au péril de leur vie. Mais est-ce là un motif valable pour détruire une œuvre de commande, et ce, sans l'approbation de l'artiste ni même un quelconque processus de médiation avec la communauté locale ? D'autant plus que, comme l'affirme Blu, certains vétérans ont même montré leur appréciation pour l'œuvre : « during my short experience painting that piece I talked to many people, including some war veterans, who understood the piece in a completely opposite way. With my big surprise they liked the mural, founding [sic] it truthful » (Blu cité par Vartanian 2010b). L'objectif poursuivi par Deitch est, semble-t-il,

d'éviter à tout prix la controverse, avant même que n'éclate quelque forme de débat public autour de l'œuvre. Une chose est certaine, en n'effectuant pas de consultation publique afin d'établir un dialogue avec la communauté locale, le MOCA faillit à ses obligations en tant que musée (Mintcheva 2016 : 210), lieu qu'il convient à juste titre de considérer comme un espace public, constituant une arène privilégiée pour l'exercice de la démocratie (Barrett 2011 : 9). S'ils sont le théâtre d'échanges constructifs comme de conflits acrimonieux, c'est qu'en tant qu'établissements à vocation publique, les musées offrent la reconnaissance sociale si convoitée par divers acteurs, qu'ils soient marginaux ou déjà bien établis dans un domaine donné. Il est ici question d'artistes et de collectifs cherchant à mettre en valeur leur production et qui, par leurs actions, offrent aussi la visibilité à des minorités ou des segments du monde de l'art traditionnellement mis à l'écart de l'institution. Par son autorité, le musée légitime, il rend visible.³³

D'un point de vue plus pragmatique, l'empressement avec lequel la murale est blanchie peut aussi être motivé par la tenue le 10 décembre d'un événement médiatique à la Geffen Contemporary. Il s'agit de l'avant-première de l'exposition *Supersensorial : Experiments in Light, Color, and Space* (Vaillancourt 2010). La présence de la murale au message contestataire aurait sans doute attiré l'attention des journalistes et des photographes à ce moment – son objectif premier n'était-il pas de faire la promotion du musée et de sa future exposition vedette ? Une telle visibilité médiatique aurait, suivant la logique de Deitch, augmenté les chances qu'une controverse éclate. Par ailleurs, le fait que ces événements surviennent à peine une semaine après le retrait de *A Fire in My Belly* (1986-1987) de David Wojnarowicz de la National Portrait Gallery (NPG) de Washington, D.C. n'est pas à ignorer. La direction du Smithsonian se trouve alors dans une situation délicate, menacée de coupures de financement par des politiciens républicains et pointée du doigt par des groupes d'intérêts religieux, tandis que la gronde du milieu de l'art commence à se faire sentir. Même si Deitch nie toute correspondance entre les deux affaires, mentionnant que la décision d'inclure ou non une œuvre dans l'exposition relève de sa prérogative en tant que commissaire (Finkel 2010b), l'onde de choc suscitée par la polémique retentissante entourant l'œuvre de Wojnarowicz semble vraisemblablement s'être fait sentir jusque sur la côte ouest américaine. Le caractère antipatriotique de la murale pouvait

³³ La démocratisation des musées est un processus qui s'est accompli sur une très longue période, mais ce n'est véritablement qu'à partir des dernières décennies du XX^e siècle que les institutions s'ouvrent de manière plus concrète à la collectivité. Cette transformation est rendue possible notamment grâce aux revendications de certaines minorités qui y étaient jusque-là peu représentées. L'établissement de type « temple », aux visées hégémoniques et élitistes, est graduellement remplacé par une autre formule; le modèle du « musée-forum », où l'échange est favorisé, s'impose comme l'alternative privilégiée (Cameron 1971). Les dissensions et les débats au sujet du contenu exposé deviennent dès lors inévitables. Au sujet des controverses muséales, voir Luke (2002) et Dubin (2000).

certainement rendre le musée vulnérable à des attaques provenant de figures politiques ou encore de groupes de vétérans. Rappelons aussi que le MOCA, pourtant une institution privée contrairement à la NPG, émerge tout juste d'une importante crise financière, le succès commercial des prochaines expositions présentées étant de ce fait garant du destin du musée à moyen terme. Redoutant une controverse qui pourrait compromettre le financement futur du MOCA, sauvé de la fermeture par le mécène Eli Broad deux ans auparavant, le directeur affirme agir ainsi pour protéger *Art in the Streets*. Un mouvement d'opposition à la murale aurait selon lui provoqué le retrait de commanditaires majeurs comme Nike et Levi Strauss & Co., mettant en péril la tenue même de l'exposition (Deitch 2015). La question du financement apparaît donc plus déterminante encore que la simple volonté de ne pas vexer la communauté locale. Le directeur rejette toutefois les accusations de censure en présentant le blanchiment de la murale comme un compromis nécessaire, comme une manière de protéger l'exposition et, de manière plus générale, de favoriser une réception positive du *street art* dans le monde de l'art contemporain. Cet argument de « censure bénéfique » rappelle les propos tenus par Christina Orr-Cahall, directrice de la Corcoran Gallery of Art, qui prend la décision d'annuler l'exposition *Robert Mapplethorpe : The Perfect Moment* en juin 1989 au moment où le débat sur le financement public des arts faisait rage au Congrès américain, lançant ainsi l'un des chapitres les plus marquants des *culture wars* (Kastor 1989).³⁴ La directrice affirme éviter de cette manière que le travail de l'artiste ne soit instrumentalisé, bien qu'il soit évident qu'elle craigne plutôt que la Corcoran ne devienne la cible d'attaques provenant de la droite religieuse. La destruction d'une œuvre *in situ* est cependant à distinguer de l'annulation d'une exposition, aussi lourd de sens ce choix puisse-t-il être : l'une met fin à l'existence matérielle de l'œuvre, tandis que l'autre empêche sa mise en visibilité.

La démarche de Blu et la signification de l'œuvre sont des aspects qui ont complètement été écartés par Deitch au moment de justifier sa décision, affirmant seulement que l'artiste ignorait les particularités historiques du secteur. Qu'en est-il des intentions réelles de Blu en ce qui a trait à la création de la murale ? Même si la concordance entre le thème de l'œuvre et le monument militaire qui se trouve juste à côté – bien en vue lorsqu'il exécute la murale – soit présentée comme le fruit d'un malheureux hasard, il serait fort étonnant que cette parenté soit fortuite. Sans compter que Blu a l'habitude de rappeler dans ses œuvres les spécificités des lieux qu'il investit, qu'elles soient d'ordre architectural ou politico-historique. Le potentiel subversif

³⁴ Orr-Cahall affirme : « We decided to err on the side of the artist who had the right to have his work presented in a non-sensationalized, nonpolitical environment, and who deserves not to be the hostage for larger issues of relevance to us all. If you think about this for a long time, as we did, this is not censorship; in fact, this is the full artistic freedom which we all support » (Kastor 1989), position qui a été fortement critiquée par la communauté artistique.

de son travail se situe ainsi dans sa capacité à mettre au jour des points de vue qui ne sont normalement pas rendus visibles dans l'espace public, comme l'explique Vanessa Chang (2013 : 219) :

Blu's aesthetic engagement with the built environment underwrites his transgressive conception of urban place, as he incarnates surprising ways to interact with these spaces. Blu's travels have taken him to a variety of international urban contexts; his work has appeared in such diverse locales as Serbia, Mexico, Brazil, Spain and the West Bank, among others. Through his art practice, Blu constitutes these sites as conversational spaces, in which prevailing discourses of place can be contested. On several occasions, his art has taken up the political histories of these places in ways that undercut the neat homogeneity of sanctioned histories.

À titre d'exemple, il peint à Sao Paulo une représentation de la célèbre statue du Christ Rédempteur émergeant d'un amoncellement d'armes à feu (Sans titre, 2007). Invité à exécuter une murale à Mexico en 2015, il réalise une autre œuvre empreinte d'un message politique intitulée *Estado Asesino* (« État assassin »). Elle représente un drapeau mexicain dont les bandes de couleurs sont formées par une liasse de billets verts américains, des lignes de cocaïne d'un blanc immaculé et une mare de sang rouge vif. Les bordures sont gardées par des soldats féroce­ment armés, évoquant de cette manière la frontière séparant les deux pays nord-américains.

La surprise de Deitch face à l'œuvre exécutée à la Geffen Contemporary s'explique difficilement si l'on considère que l'imagerie militaire, les cercueils, l'iconographie liée à la mort et à l'argent sont des éléments récurrents du répertoire pictural de Blu. L'œuvre n'a donc en elle-même rien d'étonnant pour ceux qui sont familiers avec sa production. Cette méprise quant à la nature du travail de l'artiste surprend, d'autant plus que le directeur connaît personnellement Blu, qui logeait chez lui lors de son passage à Los Angeles (Deitch 2015). Par ailleurs, le muraliste avait déjà réalisé une commande pour l'ancien marchand d'art à peine un an plus tôt aux Deitch Studios, satellite de Deitch Projects à Long Island City. La murale, sa première aux États-Unis, mettait en scène une machine aux rouages complexes de laquelle émergent des billets de banque (fig. 3.8), commentaire sur la crise économique qui sévit alors (Deitch 2015). Une rumeur circule aussi à l'effet que ce soit un clin d'œil au commanditaire lui-même, personnage dont le goût pour le luxe et les excentricités sont bien connus dans le milieu de l'art (Brooklyn Street Art 2010). Qui plus est, une murale au thème antimilitariste signée par l'artiste italien voit le jour à

Varsovie à peine six mois avant l'épisode du MOCA.³⁵ Réalisée sur l'un des rares édifices du centre-ville de la capitale polonaise à avoir échappé aux bombardements lors de la Seconde Guerre mondiale, elle montre des soldats-pantins articulés au moyen de longs fils qui sont vêtus d'uniformes ornés de symboles de devises (fig. 3.9) (Sural 2015). Blu n'en est donc pas à sa première exploration des thèmes de la cupidité et de l'enrôlement militaire, l'œuvre créée pour *Art in the Streets* entretenant d'évidentes similitudes avec ses travaux récents.



Figure 3.8 Blu, Sans titre, Deitch Studios, Long Island City, New York, 2009.



Figure 3.9 Blu, Sans titre, Varsovie, 2010.

³⁵ L'œuvre fait l'objet d'un débat public enflammé en 2015, alors que le bâtiment où elle se trouve est convoité par un institut de théâtre pour un nouveau projet de murale. La pression des internautes et de la communauté de *street art* locale, qui mettent notamment sur pied une pétition et une campagne d'opposition élaborée, a finalement raison de la nouvelle commande, l'œuvre de Blu étant préservée (Sural 2015).

Les éventuelles frictions avec la communauté de Little Tokyo, de même que la proximité temporelle avec le déclenchement de la polémique entourant l'exposition *Hide/Seek* – couplés à l'inexpérience de Deitch – expliquent en partie la destruction de l'œuvre de Blu, bien que ces éléments constituent en eux-mêmes des prétextes plutôt minces pour justifier la censure de la murale. Les véritables raisons à l'origine du blanchiment inopiné semblent plutôt loger, d'une part, dans l'histoire de la Geffen Contemporary en matière de commande d'art public et, d'autre part, dans le rapport complexe à l'utilisation du drapeau américain dans l'histoire de l'art contemporain aux États-Unis. En effet, un projet d'œuvre destinée au même site, qui, incidemment, portait sur des enjeux comparables et avait été réalisé par l'artiste vedette d'une exposition collective organisée au MOCA, avait provoqué un débat houleux une vingtaine d'années auparavant. C'est à l'occasion de la présentation de *A Forest of Signs : Art in the Crisis of Representation*, exposition portant sur l'influence des médias et de la société de consommation sur l'art produit dans les années 1980 (Gudis 1989 : 11), que l'artiste américaine Barbara Kruger est invitée à concevoir une murale pour le mur sud de la Geffen Contemporary (alors appelée Temporary Contemporary), attendant à l'entrée principale. Reconnue pour ses montages photographiques inspirés de l'univers publicitaire et médiatique où des éléments textuels se marient à un discours politique, elle propose initialement de créer une version monumentale de son œuvre *Untitled (Pledge)* (1989). Il s'agit d'un *bumper sticker*³⁶ où est inscrit le serment d'allégeance au drapeau des États-Unis en lettres majuscules blanches sur fond rouge (« I PLEDGE ALLEGIANCE TO THE FLAG OF THE UNITED STATES OF AMERICA AND TO THE REPUBLIC FOR WHICH IT STANDS, ONE NATION UNDER GOD, INDIVISIBLE, WITH LIBERTY AND JUSTICE FOR ALL »), les couleurs employées et la disposition des mots rappelant la bannière étoilée. Des questions rhétoriques qui évoquent les rapports de pouvoir et le patriotisme viennent border la composition rectangulaire : « Who is bought and sold? Who is beyond the law? Who is free to choose? Who follows orders? Who salutes longest? Who prays loudest? Who dies first? Who laughs last? Who does time? Who is beyond the law? Who is bought and sold? ». Des reproductions de l'autocollant sont apposées massivement à l'intérieur du musée, les rendant de cette façon presque indiscernables d'une campagne de guérilla marketing. En plus d'offrir une signalétique à la Temporary Contemporary, bâtiment industriel anonyme, la version agrandie de *Untitled (Pledge)* devait pour sa part revêtir l'apparence d'un immense panneau d'affichage surplombant le stationnement public adjacent au musée (fig. 3.10) (Doss 1995 : 1-2).

³⁶ Autocollant de format rectangulaire fait pour être apposé sur le pare-chocs d'une voiture.

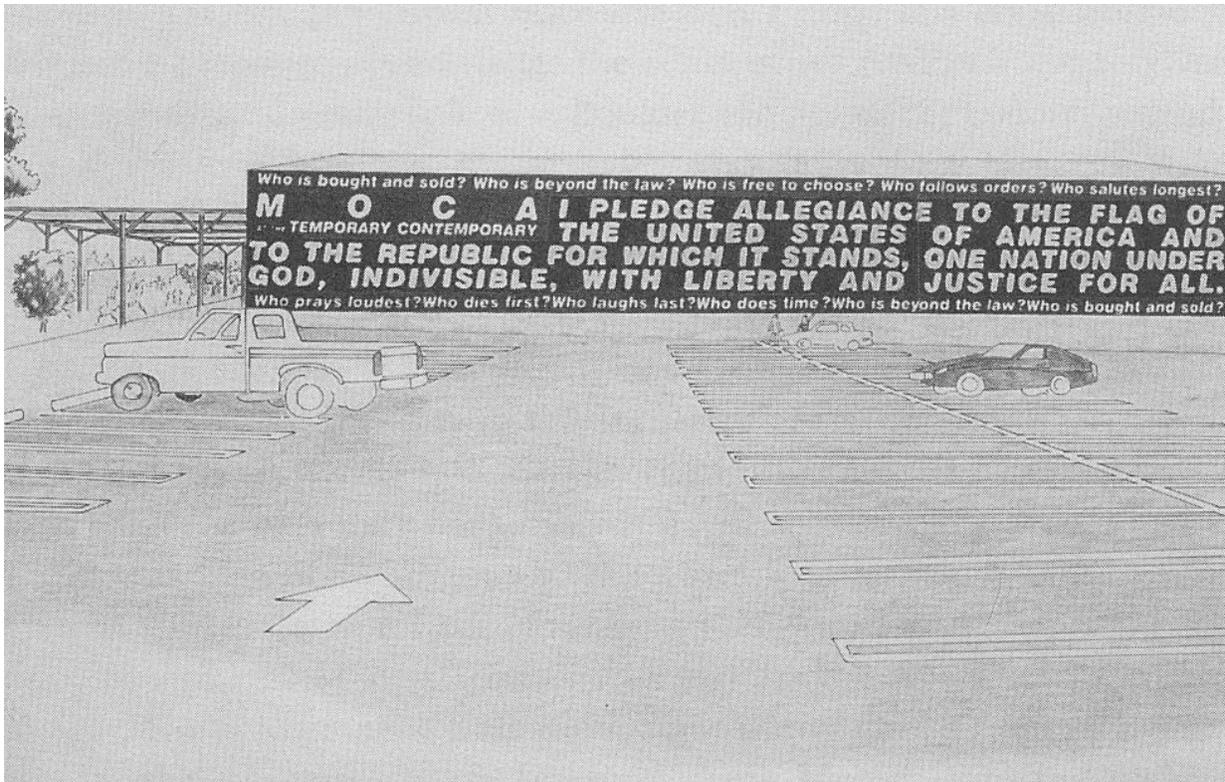


Figure 3.10 Barbara Kruger, proposition de murale pour la Geffen Contemporary, mai 1989.

Or, comme le révèlent des recherches menées par la spécialiste en études américaines Erika Doss (1995), le projet rencontre une vive opposition lors de sa présentation devant un comité de citoyens au printemps 1989. L'œuvre est perçue comme affront direct à la communauté nippo-américaine (Drohojowska-Philp 1999), pour qui le serment d'allégeance, et même le drapeau lui-même dans une certaine mesure, est symbole de douloureux souvenirs (certains des acteurs locaux consultés avaient personnellement vécu la période de l'internement). Les questions sélectionnées paraissent particulièrement blessantes aux yeux des résidents, ces derniers accusant Kruger de faire preuve d'arrogance et d'insensibilité à l'égard des sanctions injustifiées imposées aux Américains de descendance japonaise lors de la Deuxième Guerre mondiale. La proposition de murale coïncide de surcroît avec une période de regain d'hostilité envers les Nippo-Américains, segment de la population qui connaît une forte croissance économique au moment où les États-Unis sont en récession (Davis 2006 : 135-138). Le gouvernement venait également d'entériner le Civil Liberties Act de 1988, comprenant des excuses officielles du Congrès et un montant alloué aux anciens prisonniers (Doss 1995 : 10). L'artiste, qui jongle délibérément avec une « politique du malaise » (Elmaleh 2013) dans son travail, faisant de l'inconfort sa stratégie de prédilection, n'avait toutefois pas anticipé une telle réception. Elle envisage au contraire son œuvre comme une dénonciation des dérives du nationalisme, jugeant

évidente sa portée oppositionnelle. Kruger conçoit l'œuvre projetée comme une invitation directe à se réapproprier le drapeau à des fins de résistance à l'heure où son utilisation est plus que jamais restreinte (Doss 1995 : 3-4).

Untitled (Pledge) se veut en effet une réponse au Flag Protection Act, législation fédérale interdisant la profanation du drapeau américain entrée en vigueur en juin 1989 faisant de l'action de brûler, de piétiner ou de mutiler la bannière nationale une offense passible d'une amende et d'une peine allant jusqu'à un an de prison.³⁷ Cette loi voit le jour quelques mois après une polémique déclenchée par l'exposition d'une œuvre d'art remettant en cause le devoir patriotique à la School of the Art Institute of Chicago (SAIC). L'installation participative réalisée par l'artiste afro-américain Dread Scott, intitulée *What Is the Proper Way to Display a U.S. Flag?* (1988), invite les visiteurs à inscrire leur réponse à cette question sur un carnet disposé au-dessus d'un drapeau américain posé au sol (fig. 3.11). Un montage photographique apposé au mur complète l'installation. Deux usages bien différents du *Stars and Stripes* y sont mis en opposition, mettant en tension les significations opposées que cette entité peut revêtir (fig. 3.12). Les visiteurs de la SAIC se trouvent devant un choix : marcher sur la bannière pour atteindre le carnet ou exécuter leur geste citoyen en contournant le drapeau, adoptant une posture inconfortable afin de ne pas piétiner le symbole national. Il faut savoir que les usages et les représentations de l'Old Glory³⁸ sont savamment régulés, le drapeau faisant notamment l'objet d'un code de conduite fédéral ayant force de loi depuis 1942 dans lequel il est indiqué que la bannière ne doit en aucun moment toucher le sol.³⁹ L'œuvre suscite l'hostilité des membres de la Citizen Flag Alliance et d'associations de vétérans, qui manifestent par milliers devant et à l'intérieur de la SAIC, littéralement assiégée, et envoient des menaces de nature raciste à Scott. Ils font également pression auprès de politiciens afin que l'installation soit retirée de l'exposition et que de telles utilisations du sacrosaint drapeau soient dorénavant interdites au moyen d'une législation plus sévère (Dubin 1992 : 102-122).⁴⁰

³⁷ [En ligne] <https://www.gpo.gov/fdsys/pkg/STATUTE-82/pdf/STATUTE-82-Pg291-2.pdf>. Consulté le 20 août 2017. Cette loi est abrogée en 1990 car elle constitue une violation du premier amendement.

³⁸ Nom alternatif du drapeau américain.

³⁹ [En ligne] <http://legisworks.org/congress/77/publaw-623.pdf>. Consulté le 20 août 2017.

⁴⁰ La School of the Art Institute of Chicago ne fléchit pas face aux menaces, mais elle voit son financement public coupé en juin 1989 en raison de cette controverse (Dubin 1992 : 116).



Figures 3.11 et 3.12 Dread Scott, *What Is the Proper Way to Display a U.S. Flag?* et détail, 1988.

Le projet de murale de Kruger intervient donc à un moment où l'art contemporain apparaît comme une menace à l'intégrité des valeurs nationales aux yeux de certains acteurs de droite. Rappelons que c'est à cette période qu'éclate un conflit sans précédent au sujet du National Endowment for the Arts et des prétendus excès des artistes en arts visuels, qui verseraient à dessein dans le blasphème et l'obscénité pour promouvoir des visées « nihilistes et antiaméricaines », pour reprendre les termes du journaliste Patrick Buchanan (1989 : D1). La murale du MOCA condense à cet égard les enjeux des guerres culturelles, la vague de censure qui déferle alors au pays constituant une atteinte flagrante aux idéaux de démocratie et de liberté d'expression, pourtant brandis à l'envi par les *culture warriors* eux-mêmes (Kwon 2010 : 94). L'œuvre de Kruger, renommée *Untitled (Questions)*, est finalement inaugurée en 1990 sous une forme modifiée dans laquelle est omis le serment d'allégeance à l'issue de dix-huit mois de délibérations avec des représentants de Little Tokyo (fig. 3.13). Elle restera en place pendant deux ans. Indiquons enfin que les considérations soulevées ci-haut relativement au climat politique et artistique dans lequel ont lieu les premières phases de conception de la murale n'invalident en rien les préoccupations exprimées par la communauté nippo-américaine. L'art public, du moins dans sa forme pérenne, doit se plier à des exigences en matière d'acceptabilité, le processus de commande comprenant bien souvent des consultations publiques – et c'est à certains égards ce qui le distinguerait du *street art*. Les modifications apportées à la proposition

originale de Kruger ne peuvent par conséquent être entendues comme le fruit d'un acte de censure.

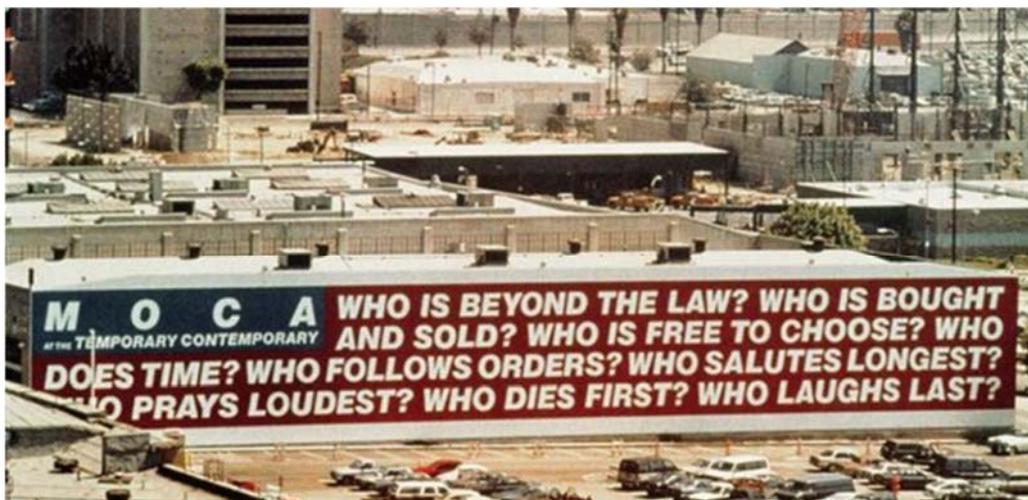


Figure 3.13 Barbara Kruger, *Untitled (Questions)*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1990.

La lisibilité du « symbole résumant » (Ortner 1973 : 1340)⁴¹ qu'est le drapeau américain et la multiplicité des significations qu'il convoque en font un symbole-clé pour tester les libertés civiques dans les arts visuels (Boime 1990 : 8). En effet, les créations de Blu, de Kruger et de Scott s'inscrivent dans une longue histoire d'œuvres controversées où le drapeau est utilisé ou représenté de manière critique, et ce, parfois pour faire valoir une position antimilitariste.⁴² La murale de Blu en particulier pourrait être comparée au travail de l'artiste Marc Morrel. Ancien marin et vétéran du Vietnam, il réalise au milieu des années 1960 une série de « sculptures souples » où le drapeau, rempli de bourrure, devient un corps malléable mis en scène dans des situations diverses se rapportant à l'expérience de la guerre. Éminemment critiques, ces œuvres entraînent d'ailleurs l'arrestation de Stephen Radich, qui les avait présentées dans une exposition solo de l'artiste organisée dans sa galerie de Madison Avenue en 1966-1967, en vertu d'une loi de l'état de New York sur la profanation du drapeau (Baldwin 1974 : 50).

⁴¹ Dans son célèbre article intitulé « On Key Symbols », l'anthropologue culturelle Sherry Ortner (1973 : 1340) définit le drapeau étasunien comme un *summarizing symbol*. Il s'agit d'une entité qui, par métonymie, incarnerait un ensemble de valeurs et encouragerait une forme d'allégeance aveugle, ne favorisant ni la nuance ni la critique : « [T]he American flag [...], for certain Americans, stands for something called "the american way", a conglomerate of ideas and feelings including (theoretically) democracy, free enterprise, hard work, competition, progress, national superiority, freedom, etc. And it stands for them all at once. It does not encourage reflection on the logical relations among these ideas, nor on the logical consequences of them as they are played out in social actuality, over time and history. On the contrary, the flag encourage a sort of all-or-nothing allegiance to the whole package ».

⁴² Voir à ce sujet Boime (1990), Rubin (1994) et Wilkinson (2006).

Les quelques exemples ici évoqués témoignent du fait que le drapeau et ses multiples déclinaisons occupent une place de choix dans l'art militant étasunien. La murale du MOCA, bien qu'elle soit réalisée par un artiste étranger et qu'elle évoque le drapeau sans toutefois le représenter de manière directe, est en ce sens héritière d'une riche tradition iconographique.

Il est également possible considérer la murale de Blu au regard des restrictions relatives aux images qui ont vu le jour pendant la « guerre contre la terreur »⁴³. Un vaste programme de censure étatique est mis en place dans la foulée des attentats du 11 septembre 2001, affectant aussi bien les médias que les arts. On procède alors à une véritable entreprise d'épuration du visible, épisode que la philosophe Marie-José Mondzain (2002 : 9) qualifie de « jeûne des images ». Les artistes qui portent un regard critique sur la politique étrangère américaine ou le patriotisme dans leur travail sont considérés comme des traîtres ou, pire encore, comme des suspects. Plusieurs d'entre eux sont arrêtés ou voient leur travail censuré par les autorités policières à la suite de l'entrée en vigueur du USA PATRIOT ACT⁴⁴. Cette loi antiterroriste approuvée par le Congrès en octobre 2001 est contestée par de nombreux militants en raison notamment des limitations qu'elle impose en matière de libertés individuelles. L'interdiction concernant la diffusion d'images ou de vidéos de cercueils de soldats américains morts durant leur service constitue l'une des nombreuses mesures décriées par les opposants de Bush. Elle vise à orienter la perception de la population étasunienne face aux conflits armés dans lesquels est impliqué le pays, donnant pour ce faire l'image une guerre en apparence « propre » et sans victimes dans le camp américain. Cette consigne n'est pas inédite, les premières directives qui visaient spécifiquement les photojournalistes ayant été instaurées lors de la Première Guerre mondiale, pour ensuite être levées en 1942. La censure des images des militaires tombés au combat est ensuite réactivée en 1991 pendant la Guerre du Golfe, le Pentagone empêchant dès lors les membres de la presse de documenter la cérémonie de retour des troupes, opération qui a lieu à la base aérienne de Dover au Delaware. Ce règlement est réitéré peu après l'entrée des forces américaines en Afghanistan en 2001, alors que l'invasion de l'Irak signe le début d'une politique plus sévère encore, les journalistes se voyant désormais refuser l'accès aux opérations et aux installations militaires. Ce protocole est enfin élevé au statut de loi en 2005 (Alinder 2012 : 176-180). Si l'on peut douter de l'efficacité réelle d'un pareil règlement à long terme, il a à tout le moins pour effet de réduire sensiblement le nombre d'images de militaires blessés ou tués en Irak publiées dans les journaux américains (Alinder 2012 : 182). L'historien de l'art

⁴³ « War on Terror »

⁴⁴ Il s'agit d'un acronyme pour « Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act ».

Richard Meyer (2007 : 98), spécialiste des questions liées à la censure, voit en cette mesure un signe puissamment révélateur de l'attitude de Bush fils, étant prêt à invisibiliser l'acte le plus élevé dans la hiérarchie du patriotisme pour mieux contrôler l'opinion publique : « The directive effectively suppressed what might seem to be the ultimate image of national sacrifice and patriotism—the flag-draped coffins of US soldiers killed in the line of duty ».

Des artistes, à l'exemple de la féministe Anita Steckel, se saisissent par ailleurs de cette thématique dans leur travail afin d'exprimer leur mécontentement à l'égard des décisions militaires du gouvernement au pouvoir. Steckel crée en 2005 *A Family Affair* (2005), un photomontage qui donne à voir un portrait du président et de la première dame, tout sourire alors qu'au-dessous d'eux se trouvent trois rangées de drapeaux alignés à la manière de cercueils, deux d'entre eux portant l'effigie des filles jumelles du couple. Aujourd'hui introuvable sur le web, l'œuvre n'a été reproduite qu'une seule fois par crainte de représailles.⁴⁵ Steckel luttait pourtant activement contre la censure dans le milieu artistique depuis des décennies (Meyer 2007 : 99-100), ayant réalisé un vaste corpus d'œuvres érotiques controversées pendant sa carrière. Ceci montre sans contredit que le USA PATRIOT ACT et les autres mesures ayant trait au contrôle des images ont eu un effet non négligeable sur la production artistique dans l'Amérique post 11 septembre 2001. On peut aussi tracer un parallèle entre la murale de Blu et une autre œuvre créée pendant cette période trouble aux États-Unis. Il s'agit de *One Thousand Coffins*, intervention urbaine d'envergure orchestrée par Jenna Hunt et Mike DeSeve à New York en 2004 peu avant l'ouverture de la convention nationale républicaine (Bogard 2016 : 32-35). L'action artistique hautement médiatisée revêt la forme d'une énorme manifestation lors de laquelle des participants « performant » l'image censurée en portant des répliques de cercueils en carton recouverts de drapeaux dans les rues de la métropole à la manière d'une procession funèbre en l'honneur des quelque mille soldats américains qui avaient jusqu'alors trouvé la mort en Irak (fig. 3.14). Ce n'est finalement qu'en février 2009, sous l'administration Obama, que l'interdiction des images de l'arrivée des dépouilles des soldats à Dover est abolie, laissant plutôt aux familles la discrétion de décider si elles souhaitent que la cérémonie soit documentée ou non (Bumiller 2009). L'héritage des mesures censoriales de la guerre contre la terreur est toutefois encore bien palpable au tournant des années 2010.

⁴⁵ Elle apparaît dans l'essai « Who Needs Civil Liberties? » de Meyer (2007).



Figure 3.14 Jenna Hunt et Mike DeSeve, *One Thousand Coffins*, New York, août 2004.

Ces controverses brièvement esquissées mettent en évidence le potentiel subversif de la représentation du drapeau américain. La polémique n'est en effet jamais bien loin lorsqu'il est question de son usage ou de sa représentation dans des œuvres à connotation politique, particulièrement lorsque les artistes font valoir des positions antimilitaristes ou critiques de la notion d'identité nationale. La murale de Blu apparaît en ce sens comme doublement contentieuse, faisant appel à un type d'imagerie proscrite de l'espace public pendant près de vingt ans aux États-Unis et mobilisant la présence – indirecte certes – du drapeau américain, associé à un grand nombre de controverses artistiques au cours des dernières décennies. Sachant qu'une œuvre destinée à l'extérieur du pavillon du MOCA avait déjà fait l'objet d'un débat avec la communauté locale par le passé, commander une murale à un *street artist* pour le même site sans exiger d'études préparatoires constitue un pari risqué. L'équipe curatoriale du MOCA aurait certainement pu tirer leçon des démarches qui ont présidé à la réalisation de *Untitled (Questions)*, apportant des modifications au projet de Blu en amont plutôt qu'en aval. Il faut admettre que le moment apparaît particulièrement inopportun pour le musée d'être accusé de cautionner une murale qui ferait preuve d'insensibilité culturelle ou d'hostilité envers les vétérans; or, il l'est possiblement encore moins pour détruire une œuvre de *street art* alors que son directeur nouvellement entré en poste souhaite légitimer les pratiques artistiques urbaines au sein de la sphère institutionnelle.

Il semble que des considérations liées aux droits moraux de Blu aient cédé le pas à des préoccupations plus immédiates, Deitch tenant à prévenir coûte que coûte une controverse qui pourrait nuire au projet de relance du MOCA. C'est ainsi que des ouvriers se présentent sur le

site de la Geffen Contemporary le matin du 9 décembre 2010. Équipés d'une nacelle élévatrice, ils procèdent en quelques heures au blanchiment de la murale. Dans le jargon du graffiti, elle se voit ainsi *buffed*.⁴⁶ La procédure permet de rétablir l'aspect original du pavillon, à l'exception de la bande signalétique peinte qui parcourait le haut du bâtiment.

L'existence de la murale subversive se poursuit toutefois bien au-delà de cette première incarnation. Daniel Lahoda, commissaire et co-auteur du désormais défunt blogue de *street art* international JetSet Graffiti, se présente sur les lieux peu après que le blanchiment ait commencé. Bien connu sur la scène de l'art urbain californien, Lahoda est également à la barre du projet L.A. Freewalls, pour lequel il collabore avec des propriétaires de bâtiments du Arts District de Los Angeles et les instances municipales, afin de procurer aux artistes des murs extérieurs sur lesquels ils peuvent s'exécuter sans risquer arrestations et amendes. Si la cité des anges était reconnue comme la « capitale mondiale des murales » au tournant des années 1970⁴⁷ – héritage laissé notamment par la présence de muralistes mexicains au XX^e siècle –, la situation est radicalement différente quarante ans plus tard. En effet, les artistes se heurtent alors à un code municipal très sévère en ce qui concerne l'affichage public, interdisant indistinctement les panneaux publicitaires et les murales réalisées sur des édifices privés.⁴⁸ Mise en place en 2002, cette mesure entraîne d'ailleurs le blanchiment de plusieurs murales historiques, ce qui provoque la colère de la communauté artistique locale. La censure de l'œuvre de Blu ne pouvait être passée sous silence dans un pareil contexte. C'est donc dans un objectif militant que Lahoda se rend à la Geffen Contemporary en cette matinée de décembre. Il informe aussitôt Blu du fait que son œuvre est en cours de destruction, l'artiste n'ayant pas été averti par le MOCA au préalable. Armé d'une caméra vidéo, le blogueur filme l'opération puis publie le résultat sur la chaîne YouTube de JetSet Graffiti le lendemain (fig. 3.15).⁴⁹ Montrant l'opération en accéléré, la courte vidéo laisse voir des photographes qui s'activent devant le périmètre de sécurité installé par les ouvriers, ce qui montre bien qu'il était futile de croire que cette opération pouvait passer inaperçue, surtout si l'on tient compte des dimensions monumentales de l'œuvre. Plus qu'une simple documentation, le témoignage visuel de Lahoda se termine par un appel à la mobilisation : « SUPPORT ART Reject Censorship », peut-on lire à la toute fin. Lahonda accompagne de surcroît la vidéo, dans la section dédiée aux commentaires, du texte

⁴⁶ Le mot *buff* signifie « polir » ou « frotter », mais sa signification est plus large dans le contexte du *street art*. Cette expression désigne l'action de faire disparaître un graffiti ou une œuvre picturale de l'espace public, indépendamment de la technique employée : jet d'eau, solvant ou encore peinture, comme dans le cas présent (Young 2016 : 194)

⁴⁷ Titre popularisé par le peintre et activiste pour la conservation des œuvres d'art urbaines Kent Twitchell (Watson et Chung 2011). Pour un résumé de l'histoire du muralisme à Los Angeles, voir Hutter (2012 : 154-156).

⁴⁸ Le règlement est révoqué en 2013, plusieurs *streets artists* y voyant l'occasion de faire renaître la tradition muraliste de Los Angeles (Saillant 2013).

⁴⁹ [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=41RNrqui7Is>. Consulté le 18 août 2017.

d'un article intitulé « MOCA Commissions Mural, Then Whitewashes It » (Vaillancourt 2010) paru la veille sur le site *Los Angeles Downtown News*. Y sont relatées les circonstances entourant la censure de la murale de Blu, offrant ainsi les informations nécessaires pour susciter l'indignation des internautes et pour que se mette conséquemment en branle un mouvement d'opposition. La vidéo est immédiatement relayée sur Facebook, Twitter et elle apparaît dans les jours qui suivent sur les sites de grands quotidiens comme le *Guardian* (Wallin 2010) et le *Los Angeles Times* (Finkel 2010b; Finkel 2010c; Knight 2010b; Vankin 2010b). L'œuvre refait surface sur le web à peine quelques heures après sa disparition du tissu urbain de Los Angeles sous forme de photographies, la rendant cette fois beaucoup plus difficile à éliminer ou à ignorer. Plusieurs images de l'opération circulent en ligne (fig. 3.16 et 3.17). Le geste iconoclaste du MOCA, immortalisé sur support numérique, devient ainsi non seulement une preuve de la censure de la murale, mais aussi un véhicule par lequel le conflit se propage. Cette apparition soudaine dans le cyberspace, que l'on peut qualifier de virale, vient contrecarrer les plans de l'institution qui visaient à soustraire aux regards le travail de l'artiste, jugé trop politique, au moment où le musée allait être dans l'œil des médias à l'occasion d'une avant-première. C'est pourtant précisément le blanchiment de la murale qui engendre la mise en circulation massive de reproductions de l'œuvre et la visibilité médiatique qui l'accompagne.



Figure 3.15 Capture d'écran du vidéo montrant l'opération de blanchiment de la murale de Blu mis en ligne le 10 décembre 2010 sur YouTube.



Figures 3.16 et 3.17 Photographie publiée sur le site *L.A. Downtown News* le 9 décembre et photographie diffusée sur le site du *Los Angeles Times* le 14 décembre 2010.

L'ironie veut que les événements se déroulent au moment même où l'exposition multimédia *Siqueiros in Los Angeles : Censorship Defied* est présentée au Autry National Center of the American West⁵⁰, coïncidence qui ne manque pas d'être relevée par le critique d'art Edward Goldman (2010). L'exposition met notamment en lumière le sort réservé à la tristement célèbre

⁵⁰ L'institution devient en 2015 le Autry Museum of the American West.

fresque *América Tropical : Oprimida y Destrozada por los Imperialismos*⁵¹ réalisée par le peintre et révolutionnaire mexicain David Alfaro Siqueiros lors de son bref exil à Los Angeles en 1932. À la demande de la philanthrope Christine Sterling, l'œuvre était sensée orner d'un paysage luxuriant le second étage de la Plaza Art Center, située au cœur du nouveau marché mexicain d'Olvera Street (à quelques rues au nord de la Geffen Contemporary), dont l'aspect folklorique est fabriqué de toutes pièces pour faire de cet endroit un attrait touristique. Mais la murale représente plutôt, à la surprise de la commanditaire, un paysan indigène crucifié devant une pyramide maya. Le tout se déroule sous l'œil impassible d'un aigle, qui incarne l'impérialisme étasunien (fig. 3.18). Cette interprétation picturale des exactions commises au nom de la conquête des Amériques est reçue avec hostilité, Sterling ordonnant le blanchiment immédiat de l'œuvre, qui est recouverte partiellement de peinture afin qu'elle ne soit plus visible depuis la rue (Garza 2010 : 39-40).⁵² Cette réaction s'explique notamment par l'atmosphère de répression qui pèse alors sur les communautés mexicaines aux États-Unis, comme le précise la journaliste Mandalit Del Barco (2010) : « At the time of the mural's commission, Mexican immigrants and Mexican-Americans throughout the Southwest were being rounded up, packed into railroad cars and deported to Mexico ». L'impact de Siqueiros – qui avait d'ailleurs mis au point une technique expérimentale de peinture en aérosol pour créer *América Tropical* – est de surcroît déterminant pour ce qui deviendra par la suite une communauté de *street artists* parmi les plus importantes au monde. Bien que quatre-vingts ans séparent l'œuvre de Siqueiros et celle de Blu, certains parallèles peuvent donc être relevés entre les deux murales contestataires : d'abord le ton accusateur emprunté par les artistes, mais aussi des circonstances entourant la commande et le blanchiment des œuvres, de même que le contexte politique évoqué par les censeurs. Comme quoi le nationalisme demeure encore à ce jour une question éminemment controversée dans l'art mural californien.

⁵¹ « L'Amérique tropicale : opprimée et détruite par les impérialismes » en français.

⁵² La murale, dont la restauration est achevée en 2012, est désormais mise en valeur par un centre d'interprétation (The Getty Conservation Institute 2012).



Figure 3.18 Un collaborateur de David Alfaro Siqueiros devant *América Tropical : Oprimida y Destrozada por los Imperialismos*, 1932, Los Angeles.

Ainsi, la tentative d’esquiver la polémique ne produit pas l’effet désiré par la direction du MOCA, la censure « préventive » de la murale ne faisant au contraire qu’attiser un mouvement de contestation à la hauteur des erreurs de jugement commises par Deitch. En l’espace de quelques semaines, l’œuvre disparue de Blu devient pour certains acteurs du milieu de l’art le symbole d’une liberté d’expression constamment brimée (Mintcheva 2010), alors que pour d’autres cet épisode signale plutôt l’inhérente incompatibilité entre les pratiques artistiques urbaines et les institutions muséales (Lampert 2011). L’accueil réservé à l’œuvre est mitigé en ce qui concerne la critique. Par exemple, Tyler Green⁵³, journaliste à la tête du portail « Modern Art Notes » du site *Blouin Artinfo* et Mat Gleason (2010), collaborateur régulier au *Huffington Post* et commissaire, ne font pas grand cas du blanchiment car l’œuvre est à leur avis simpliste, puérile, voire sans intérêt – laissant d’ailleurs transparaître leur perception négative du *street art* en général. La censure de la murale divise davantage encore les artistes urbains et les acteurs du milieu du graffiti, plusieurs d’entre eux étant manifestement soucieux de ne pas paraître hostiles à Deitch par crainte de perdre le soutien de cette influente figure (ou de ne jamais pouvoir en bénéficier)⁵⁴. Shepard Fairey, tête d’affiche d’*Art in the Streets* dont le travail est mis en valeur dans l’exposition individuelle *Mayday*, tenue à Deitch Projets en mai 2010, défend la position du directeur du MOCA dans une brève entrevue parue dans le *Los Angeles Times* le 14 décembre :

⁵³ Dans un gazouilli publié le 10 décembre en réponse à un article de *Hyperallergic* relatant l’affaire, il écrit : « Maybe the non-MOCA art is just tasteless, easy and bad ». [En ligne] <https://twitter.com/TylerGreenDC/status/13242613884784640>. Consulté le 20 août 2017.

⁵⁴ Ce sentiment est notamment exprimé par Alex Poli Jr., alias Man One, propriétaire de la galerie Crewest (Vankin 2010a).

It would be tragic for the break through [sic] of a street art/graffiti show at a respected institution like MOCA to be sabotaged by public outcry over perceived antagonism or insensitivity in Blu's mural. Graffiti is enough of a contentious issue already. The situation is unfortunate but I understand MOCA's decision. Sometimes I think it is better to take the high road and forfeit a battle but keep pushing to win the war (Ng 2010b).

Dans ces circonstances, mettre à l'index l'institution ne serait rien d'autre qu'un acte de sabotage, qui, en fin de compte, trahirait la cause du *street art* selon Fairey. Même son de cloche du côté de l'éditeur en chef du très populaire blog Vandalog, RJ Rushmore (2010), qui appuie complètement la décision de Deitch. Hrag Vartanian, à la tête du site *Hyperallergic* et féru de *street art*, consacre pour sa part plusieurs articles à la controverse, relayant le mécontentement qui se fait sentir chez plusieurs acteurs du milieu. Des camps semblent ainsi se dessiner, ce qui met en relief les tensions qui animent déjà le monde du *street art*, tiraillé entre commercialisation et contestation. En somme, la communauté artistique ne se présente pas unilatéralement en soutien à l'œuvre, contrairement à ce qu'on avait pu voir par exemple lors des guerres culturelles du tournant des années 1990, où artistes, militants et travailleurs culturels avaient fait front commun devant la vague de censure qui avait gagné les États-Unis. Ceci est sans doute attribuable au fait que l'institutionnalisation de ce type de pratique ne fait à la base pas l'unanimité dans la sphère artistique. Quant à Blu, il publie une mise au point à propos de sa mésentente avec Deitch sur son site web le 14 décembre, réaffirmant que son œuvre a été censurée sans son consentement.⁵⁵ Quelques jours plus tard, un courriel qu'il a adressé à Henry Chalfant, photographe de la scène du graffiti américaine, dans lequel il s'exprime plus en détail relativement aux circonstances entourant la création et l'effacement de l'œuvre, est diffusé sur Internet (Vartanian 2010b). Le muraliste se fait cependant discret en dehors de ces interventions car il dit ne pas souhaiter s'impliquer directement dans le mouvement de contestation qui se dessine alors : « At the moment, I am just watching the debate from a distance. It is very interesting to see the reactions and I prefer to not interfere with my personal opinions » (Blu cité par Wallin 2010). Pendant que la controverse prend de l'ampleur dans le web et dans les médias, un coup d'éclat se trame à Los Angeles.

⁵⁵ [En ligne] <http://blublu.org/sito/blog/?paged=93>. Consulté le 20 août 2017.

3.3 Le milieu du *street art* réplique

Le 16 décembre 2010, exactement une semaine après la censure de la murale de Blu, une première réapparition de l'œuvre voit le jour dans le paysage urbain. Il s'agit d'un *wheatpaste* apposé sur la façade du restaurant Zip Fusion Sushi, situé à l'angle de Traction Avenue et de East 3rd Street, dans le Arts District, à quelques rues au sud-est de la Geffen Contemporary. L'intervention prend la forme d'un photomontage qui met en scène le directeur du MOCA sous les traits d'un ayatollah brandissant un rouleau de peinture blanche posant fièrement devant un détail de la murale de Blu (à droite dans la fig. 3.19). Affublé de vêtements roses, allusion au style vestimentaire flamboyant de Deitch, il porte la toge et le turban noir du Guide suprême de la révolution islamique, en référence à la politique de censure qui prévaut en Iran : il devient ainsi le *Supreme {ARTS} Leader*. La localisation choisie pour ce *paste up* n'est pas anodine. En effet, en plus d'être bien visible à partir des rues avoisinantes puisqu'il se trouve à une intersection très fréquentée (fig. 3.20), ce mur en particulier a accueilli un grand nombre d'œuvres de *street art* de nature politique ou contestataire depuis le milieu des années 2000 (comprenant notamment plusieurs pochoirs et *wheatpastes*). Les propriétaires du commerce (aujourd'hui fermé) laissent cet espace à la disposition des *street artists* (Duvernoy 2011), de toute évidence après avoir réalisé que ces créations pouvaient constituer un attrait pour leur clientèle. Ce site pourrait en quelque sorte être considéré comme une galerie à ciel ouvert, les artistes rivalisant d'imagination pour s'approprier cet espace convoité, se livrant au passage à ce qu'Irvine (2012 : 249) décrit comme une « compétition pour la visibilité »⁵⁶. En entrevue dans le *Los Angeles Times*, John Carr, artiste et membre du collectif antimilitariste Yo! Peace⁵⁷, se présentant comme porte-parole de l'auteur anonyme de *Supreme {ARTS} Leader*, décrit le mur de ce restaurant, en apparence banal, comme un pôle d'attraction majeur pour les artistes :

It's kind of the neighborhood editorial space [...]. There are a couple of property owners in the neighborhood that allow regular wheat pasting on their walls – they don't remove anything – and so it's a common place for people to come and make political commentaries and artists' statements of every kind (Carr cité par Vankin 2010a).

⁵⁶ « Street art is [...] always an assertion, a competition, for *visibility*; urban public space is always a competition for power by managing the power of visibility. To be visible is to be known, to be recognized, to exist. Recognition is both an internal code within the community of practice of street artists, and the larger social effect sought by the works as acts in public, or publically viewable space. The acts of visibility, separable from the anonymity of many street artists, become part of the social symbolic world, and finally, or urban ritual, repetitions that instantiate communal beliefs and bonds of identity. » (Irvine 2012 : 249-250)

⁵⁷ Porté par des artistes multidisciplinaires, le projet Yo! Peace comprend des expositions et des activités éducatives liées à la promotion de la paix et de la solidarité internationale. [En ligne] <https://www.facebook.com/yopeacedotorg/>. Consulté le 20 août 2017.

Sans compter que le Arts District en entier est ponctué d'œuvres de *street art*, sanctionnées ou non. Ce secteur s'impose en effet dans les années 2000 comme un véritable havre où fleurit l'art urbain malgré une réglementation municipale prohibitive. La présence de ce type de production y est tolérée, voire encouragée, notamment grâce à des initiatives comme L.A. Safewalls (Fuentes 2011). Même si les *wheatpastes* abondent dans le quartier, la présence du portrait satirique de Deitch se fait rapidement remarquer. L'intervention bénéficie d'ailleurs d'une importante couverture médiatique et d'une excellente visibilité en ligne, les photographies de *Supreme {ARTS} Leader* qui circulent sur Facebook dès le 16 décembre⁵⁸ suscitant la curiosité des acteurs du milieu artistique comme celle des journalistes (Vankin 2010a; Galperina 2010; Vartanian 2010b). Un flou demeure pourtant en ce qui concerne l'attribution de l'œuvre : elle est désignée tour à tour comme le travail de iGreen (Galperina 2010), un groupe d'artistes militants qui s'opposent au régime politique iranien⁵⁹, ou comme celui d'un collectif nommé L.A. Anonymous, jusqu'alors inconnu.



Figure 3.19 L.A. Anonymous (L.A. Raw), *Supreme {ARTS} Leader*, Arts District, Los Angeles, 16 décembre 2010.

⁵⁸ [En ligne] https://www.facebook.com/pg/iGreenArt/photos/?tab=album&album_id=10150373277135121. Consulté le 20 août 2017.

⁵⁹ [En ligne] https://www.facebook.com/pg/iGreenArt/about/?ref=page_internal. Consulté le 20 août 2017.



Figure 3.20 L.A. Anonymous (L.A. Raw), *Supreme {ARTS} Leader*, Arts District, Los Angeles, 16 décembre 2010.

Pendant que se propagent images et rumeurs dans le web, un acte iconoclaste est perpétré dans le Arts District. En cette même date du 16 décembre, à quelques mètres à peine du restaurant Zip Fusion Sushi, une murale de Shepard Fairey est vandalisée à l'aide de peinture noire (fig. 3.21). Il s'agit de *Peace Goddess*, un *wheatpaste* de grand format réalisé en novembre 2009 dans le cadre du projet L.A. Freewalls. Les inscriptions apposées sur le *paste up* révèlent l'identité des auteurs de cette intervention, ces mêmes symboles se retrouvant sur une affiche qui fait la promotion d'une exposition d'œuvres urbaines présentée à la galerie R & R, collée elle aussi sur le mur du Zip Fusion Sushi (à gauche dans la fig. 3.19). Confronté par un propriétaire voisin au sujet des actions destructrices des artistes qu'il représente, le directeur de la galerie accepte par la suite de défrayer les coûts associés à la restauration de la murale de Fairey (Fuentes 2010). Si le *spot jocking* est une pratique très répandue dans le milieu du *street art* (l'exemple de Banksy à New York est à cet égard très parlant), on peut voir derrière ces gestes des intentions plus complexes que la simple quête de visibilité. Les dégradations infligées à l'œuvre de Fairey surviennent en effet deux jours après que le célèbre artiste ait déclaré publiquement son appui au MOCA à la suite du blanchiment de la murale de Blu. Bien qu'il soit impossible de déterminer avec certitude si l'attaque envers *Peace Goddess* est liée aux affirmations de Fairey, tout porte à croire qu'il s'agirait bel et bien d'un acte de représailles : le vandalisme devient ici une stratégie contestataire, un moyen de saboter en retour le travail d'un

street artist à la solde de Deitch. Cette forme d'iconoclasme peut d'ailleurs être associée à ce que l'artiste américaine Swoon désigne sous le terme de « conversation of the street » (Young 2016 : 182), correspondant aux multiples altérations et réappropriations que subissent les œuvres de *street art* une fois « laissées à leur sort » par leur créateur.



Figure 3.21 Shepard Fairey, *Peace Goddess*, 2009, Los Angeles (après l'épisode de vandalisme du 16 décembre 2010).

Ce phénomène de *conversation urbaine* est bien documenté, mais la controverse qui nous occupe met aussi en lumière la *conversation en ligne* qui se met en place après la disparition de la murale du MOCA, le dialogue se jouant dans la rue comme dans le web. Prenons par exemple le cas d'une image publiée sur Flickr le 16 décembre 2010 par l'utilisateur « urban painting », pseudonyme d'un blogueur italien qui organise des expositions de *street art* en Europe et qui agit à titre d'intermédiaire pour la vente de sérigraphies de Blu.⁶⁰ Intitulé « Blu, moca and Fairey », le montage conjugue un détail de la murale de la Geffen Contemporary – essentiellement le même cadrage que dans *Supreme {ARTS} Leader* – au langage visuel de la célèbre affiche de Fairey *OBAMA HOPE* (2008) (fig. 3.1), soit le format vertical, la palette tricolore et le slogan minimaliste placé au bas de la composition (fig. 3.22). *OBAMA HOPE* faisait d'ailleurs déjà l'objet de plusieurs réappropriations à ce moment, de nombreuses variations de cette image iconique apparaissant dans le web et dans l'espace physique (mêmes

⁶⁰ [En ligne] <https://www.flickr.com/photos/urbanpainting/5265226140/in/dateposted/>. Consulté le 18 août 2017.

Internet, autocollants, affiches politiques ou publicitaires variées, pour ne nommer que ces réinterprétations)⁶¹, comme le montre la présence d'un *paste up* partiellement dissimulé sur la façade du restaurant Zip Fusion Sushi (fig. 3.23). « HOPE » se transforme ainsi en « DISOBEY » sous l'intervention de ce certain « urban painting », qui reprend le slogan utilisé à répétition par Fairey depuis le début de sa carrière (OBEY) en y ajoutant le préfixe « DIS », signalant par là une volonté de résistance. Il n'est toutefois pas clair si l'utilisateur de Flickr entend de cette manière dénoncer l'attitude complaisante de Fairey, qui cautionne la censure de l'un de ses pairs, ou s'il s'agit uniquement d'une critique du blanchiment de l'œuvre de Blu. Quoi qu'il en soit, ce montage met en évidence les paradoxes d'un *street artist* comme Fairey, qui renierait en quelque sorte ses racines contestataires en s'associant à des figures polarisantes comme Deitch.



Figures 3.22 et 3.23 Image diffusée sur Flickr par « urban painting » le 16 décembre 2010 et Anonyme, *wheatpaste* collé sur le restaurant Zip Fusion Sushi, Los Angeles, date inconnue.

Alors que la controverse entourant le MOCA gagne en ampleur dans le web, le petit groupe d'individus à l'origine de *Supreme {ARTS} Leader*, parmi lesquels figurent John Carr et une membre de iGreen, s'allient à d'autres artistes et militants préoccupés par la suppression de l'œuvre de Blu. Surpris par l'engouement dont fait l'objet leur initiative, ils fondent à la fin décembre le collectif L.A. Raw (nommé initialement L.A. Anonymous), dédié à contester la censure du MOCA par divers moyens :

⁶¹ Laurie E. Gries (2013) propose une étude détaillée de la circulation du motif iconographique de *OBAMA HOPE*.

As a result of the media coverage of the Supreme {ARTS} Leader pasteup, the team had to respond to unexpected wave of inquiries and interest by media, other artists and arts activists. Since the group's intention was to protest censorship and express their solidarity with fellow artist Blu, they did not really care to use the situation to get exposure for themselves so we chose to use "L.A. Anonymous" as the name.⁶²

Ce souci de discrétion relativement aux membres du groupe n'est pas étonnant si l'on considère le rapport que le *street art* entretient avec l'anonymat. De cette façon, les identités individuelles s'effacent devant les revendications du collectif, celui-ci fluctuant au gré du développement de la controverse. La seconde action du groupe se déroule le 3 janvier 2011 en soirée sur le site d'origine de la murale. Plus élaborée, elle requiert cette fois la participation de plusieurs collaborateurs et se veut plus incisive encore. Le stationnement de la Geffen Contemporary devient à cette occasion le théâtre d'une intervention qui s'échelonne sur plus de deux heures. Des messages contestataires comme « GIVE US BACK OUR WALLS », « NOT SCARED », « VET\$ ARE WORTH IT » ou encore « DUMP DEITCH » sont alors inscrits sur le mur nord de la Geffen Contemporary, redevenu en quelque sorte un canevas vierge, à l'aide d'un pointeur laser spécialement conçu à cet effet par l'artiste et programmeur informatique Todd Moyer. Ce dispositif permet « d'écrire » en temps réel sur une surface, donnant ainsi l'impression d'un graffiti qui dégouline avant de s'effacer graduellement (Vankin 2011). Des photographies de *Supreme {ARTS} Leader* et de la murale de Blu sont également projetées au même endroit, ce qui permet à l'œuvre de regagner momentanément son emplacement initial. Spectaculaire, la performance n'en est pas moins bénigne, au sens où elle ne laisse aucune trace physique sur le site une fois l'action terminée. Il s'agit d'un moyen particulièrement approprié pour faire entendre les revendications du groupe, sans pour autant s'attirer les foudres des autorités policières. Une vingtaine de personnes prennent part à l'événement, dont les artistes Karen Fiorito et Joey Krebs⁶³, de même que Carol A. Wells, directrice du Center for the Study of Political Graphics. Le rassemblement attire non seulement des acteurs du milieu de l'art, mais également d'anciens militaires comme Michael Lindley, président du chapitre de Los Angeles de l'organisation antimilitariste Veterans for Peace. Notons aussi la présence de Leo Limón, *street artist* chicano et vétéran du Vietnam, qui logeait d'ailleurs au centre de soins situé en face du pavillon au moment où Blu était affairé à peindre. Ému par le message de la murale, Limón prévoyait même y installer un mémorial une fois l'œuvre complétée, jugeant l'endroit propice au

⁶² Citation tirée d'un document rédigé à notre intention par les membres de L.A. Raw en mars 2016.

⁶³ Aussi connu sous le nom de Phantom Street Artist.

recueillement.⁶⁴ Afin de commémorer la murale disparue, il crée à l'occasion de la performance une version miniature des cercueils couverts de billets d'un dollar peints par l'artiste, « afin de reproduire ce qui a été censuré »⁶⁵, souligne-t-il. Afin de conférer un maximum de visibilité à l'intervention, une vidéo relatant l'événement est publiée le 4 janvier sur Vimeo (fig. 3.24).⁶⁶ Cette stratégie se révèle très efficace, l'action étant relayée par plusieurs blogues spécialisés et grands médias dans les jours qui suivent.⁶⁷



Figure 3.24 Capture d'écran de la vidéo publiée sur Vimeo le 4 janvier 2011.

L.A. Raw revient à la charge dix jours plus tard en organisant une intervention qui vise à confronter directement Deitch. Des membres du groupe se présentent au Fowler Museum de Los Angeles le 13 janvier au moment où a lieu une table ronde intitulée « How Does Street Art

⁶⁴ Propos de Man One relevés dans une entrevue radiophonique accordée le 10 janvier 2011 sur les ondes de Uprising Radio. [En ligne] <http://uprisingradio.org/home/2011/01/10/artists-protest-museum-censorship/>. Consulté le 18 août 2017.

⁶⁵ Nous traduisons. Citation tirée d'une entrevue vidéo réalisée avec Limón diffusée sur la page YouTube de iGreen le 4 janvier 2011. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=dWc8CXU2tU8>. Consulté le 18 août 2017.

⁶⁶ [En ligne] <https://vimeo.com/18419889>. Consulté le 18 août 2017.

⁶⁷ Notamment dans le *Los Angeles Times* (Vankin 2011), le *Huffington Post* (Almendrala 2011), *Blouin ArtInfo* (2011a), *Artforum* (2011) et *Animal New York* (Galperina 2011).

Humanize Cities ? », sachant que le directeur du MOCA allait être dans l'assistance. Ils en profitent pour laisser des photographies grand format de la murale de Blu dans le hall d'entrée de l'édifice (fig. 3.25), s'assurant ainsi qu'un maximum de personnes allaient être informées du blanchiment cautionné par le MOCA. Le message est également livré sous forme de condoms bleus, dont l'emballage se lit « Don't be Blu, practice safe art », qui sont distribués aux individus présents en guise de tracts (fig. 3.26). Il entendent ainsi attirer l'attention sur « l'aseptisation » du *street art*, mais aussi plus largement de la censure dans le monde de l'art : « the “product” speaks to the disease of censorship and intolerance of political dissent which must be handled by practicing safe art and hindering expression in order to not ruffle the feathers of the powers that be »⁶⁸. Cette tactique rappelle par ailleurs une formule employée par des activistes se déclarant membres de la National Association for the Transmission of Safe Images (une organisation fictive) lors d'une manifestation en soutien au National Endowment for the Arts sur la colline du capitol à Washington ayant eu lieu en 1990. Les participants distribuent alors un feuillet intitulé « What You Need To Know About Safe Art », comprenant un inventaire de prescriptions et de proscriptions relatives à la création d'œuvres « sécuritaires », donc non susceptibles d'être supprimées par les autorités politiques en cette période de *culture wars* (Dubin 1992 : 256).



Figures 3.25 et 3.26 Photographie et condoms déposés au Fowler Museum par L.A. Raw le 13 janvier 2011.

L.A. Raw organise également une manifestation-performance intitulée *Funeral Procession of Free Artistic Expression*, qui a lieu le 20 janvier devant le Millenium Biltmore Hotel, situé au centre-ville de Los Angeles. L'objectif fixé par le collectif est cette fois double : contester les actions de Deitch et celles de Wayne Clough, secrétaire général du Smitsonian ayant fait retirer *A Fire in My Belly* de l'exposition *Hide/Seek* quelques semaines plus tôt, qui donne le même

⁶⁸ [En ligne] <http://laraw-art.blogspot.ca/2011/01/practice-safe-art.html>. Consulté le 20 août 2017.

jour une conférence à cet hôtel (Aghajanian 2011). Les militants présents transportent un cercueil recouvert d'un billet d'un dollar surdimensionné (fig. 3.27) ainsi qu'un « crucifix » de carton sur lequel figure une image tirée de la séquence du film de Wojnarowicz jugée blasphématoire par des tenants de la droite religieuse. Carol Wells et Leo Limón font partie du cortège, de même qu'une représentante du regroupement féministe pour la paix Codepink, qui tient une bannière sur laquelle il est inscrit « You can't whitewash the cost of war ». Cette intervention mobilise ainsi le langage visuel de l'œuvre de Blu elle-même, mais aussi celui des tactiques militantes utilisées lors de la guerre d'Irak, à l'exemple de l'action *One Thousand Coffins*.



Figure 3.27 L.A. Raw, *Funeral Procession of Free Artistic Expression*, Los Angeles, 20 janvier 2011.

En dehors de la manifestation du 20 janvier, les interventions des activistes rassemblés sous la bannière de L.A. Raw sont essentiellement dirigées à l'endroit du directeur du MOCA. Ce dernier était coupable à leurs yeux d'une faute grave, soit d'avoir porté atteinte à la liberté d'expression de l'un de leurs pairs. Dans la section « à propos » de leur blogue, les membres de L.A. Raw décrivent ainsi leur initiative :

In December 2010 Los Angeles witnessed a major act of censorship by the Museum of Contemporary Art. Not a single Los Angeles based organization even questioned this shameful act, let alone protest it or defend the freedom of expression. A group of Los Angeles artists responded by organizing a very successful street campaign, reports of which have been covered by major news and internet media outlets internationally. As more artists started coming together it seemed only

natural to provide a platform for communication, and exchange of ideas.⁶⁹

Ce court extrait montre très bien les mécanismes de formation d'un public tel que le conçoit Dewey (2010) : il y a d'abord l'identification d'un problème, puis le rassemblement autour d'un objectif commun; viennent ensuite le développement de stratégies de visibilité médiatique et le recrutement de nouveaux participants. Le blogue et la page Facebook deviennent des plateformes d'échange et de mobilisation : les membres y coordonnent leurs actions prochaines et y relaient leurs interventions. La rue elle-même reste toutefois un mode de diffusion de première importance. De cette manière, un *wheatpaste* collé à plusieurs endroits dans le Arts District en février (*Art is Power, Artists United Against Censorship*) (fig. 3.28) agit à la fois comme un manifeste, un outil de recrutement et de sensibilisation aux yeux des artistes qui en sont à l'origine (Vartanian 2011). On peut y lire le texte suivant :

In December 2010, the Museum of Contemporary Art invited renowned Italian street artist Blu to paint a colossal mural on the side of its Geffen building in Downtown L.A. Blu worked uninterrupted for 6 days, nearly completing his anti-war mural featuring coffins draped with dollar bills. Then, MOCA director Jeffrey Deitch ordered the mural to be whitewashed. Deitch acted without any review or a single complaint from the community, and has censored an important piece of art from our eyes. As artists we are opposed to this blatant act of censorship of political speech and the way Blu was hung out to dry.

Une variété d'acteurs converge ainsi vers L.A. Raw au fil des mois qui suivent le blanchiment, qu'il s'agisse de *street artists*, de militants contre la censure ou anti-guerre ou encore de vétérans. Chacun a un rôle précis à tenir afin de mener à bien les opérations du groupe (relations avec les médias, organisation des manifestations, impressions des *paste ups*, etc.). Les membres décrivent d'ailleurs les activités qu'ils ont coordonnées comme une suite d'expositions commissariées : « The best way to look at the series of art actions that took place in response to the censorship of Blu's mural by MOCA is to think of it as an interactive exhibition with several component that the viewer would walk through in a certain order »⁷⁰.

⁶⁹ [En ligne] <http://laraw-art.blogspot.ca/2011/01/la-raw.html>. Consulté le 20 août 2017.

⁷⁰ Tiré d'un courriel qui nous a été envoyé par l'un des membres de L.A. Raw en mars 2016.



Figure 3.28 L.A. Raw, *Art Is Power : Artists United Against Censorship*, Los Angeles, février 2011.

Des acteurs non affiliés à L.A. Raw se joignent aussi au mouvement d'opposition. C'est par exemple le cas du Mobile Mural Lab, un projet de médiation culturelle fondé en 2010 par David Russell et Roberto Del Hoyo, alors étudiants à la maîtrise en Public Practice au Otis College of Art and Design (programme axé sur l'art et l'activisme dans l'espace public).⁷¹ Il s'agit d'un laboratoire ambulant dont la mission est de promouvoir l'art mural à Los Angeles au moyen d'activités éducatives et curatoriales, incluant des ateliers avec des groupes scolaires et des commandes à des artistes locaux, invités à réaliser des œuvres sur les flancs de la camionnette qui fait office de local de rencontre et d'espace d'exposition. Avec ce projet, Russell et Del Hoyo visent aussi à contester le règlement municipal interdisant la création de murales dans l'espace public. Faisant un pied de nez aux autorités, des artistes peuvent de cette manière faire circuler en toute légalité leur travail à travers la ville. Une exposition multimédia portant sur la relation conflictuelle qu'entretient la ville avec le *street art* se trouve d'ailleurs à l'intérieur du véhicule. Considérant le mandat du Mobile Mural Lab, il n'est pas étonnant que le duo se soit impliqué dans la polémique. En février 2011, les étudiants décident de peindre une reproduction à échelle réduite de l'œuvre de Blu sur la camionnette (fig. 3.29) en vue « d'exposer » cette réplique lors de la L.A. Art Walk, un évènement mensuel très couru auquel prennent part plusieurs galeries du centre-ville de la métropole californienne (le public est alors invité à visiter des expositions

⁷¹ Sauf indication contraire, les informations contenues dans ce paragraphe proviennent d'une conversation téléphonique avec David Russell qui a eu lieu en juillet 2017.

dans un cadre festif). Profitant de la vitrine offerte par cette occasion, Russell et Del Hoyo sillonnent les rues du secteur le soir du 10 février 2011, et ce, sans l'accord des organisateurs. Une composante participative est même intégrée au dispositif, les passants étant appelés à prendre part au débat lié à la censure de la murale du MOCA en répondant à la question « Who censors you? », qui figure sur un tableau disposé sur l'un des côtés (fig. 3.30). Cette intervention non sanctionnée permet en somme d'accroître la notoriété de l'œuvre blanchie et de mobiliser citoyens et acteurs du milieu de l'art.

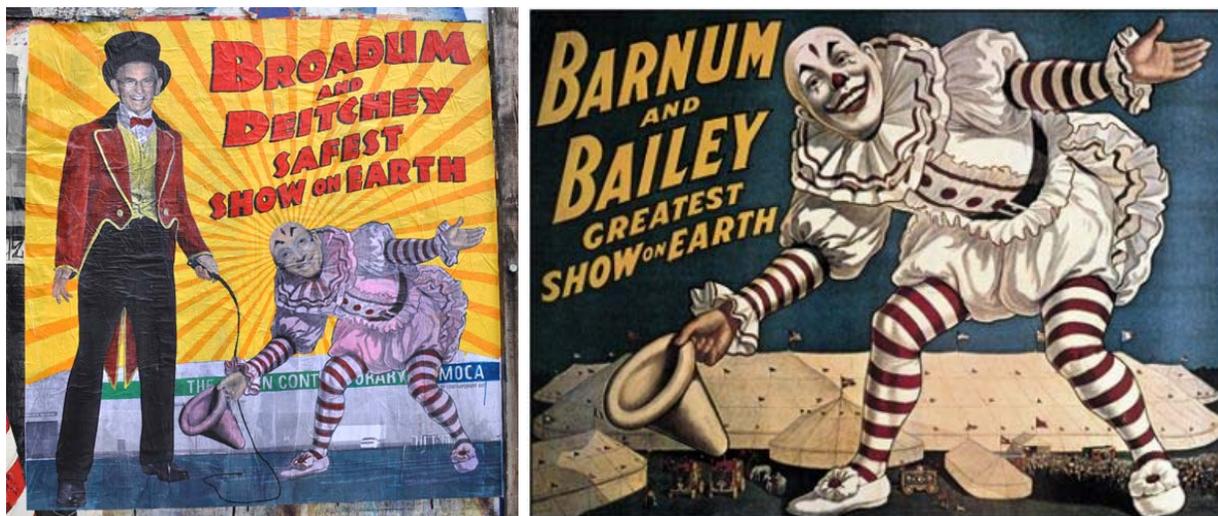


Figures 3.29 et 3.30 Le Mobile Mural Lab présentant une reproduction peinte de la murale de Blu, Los Angeles, février 2011.

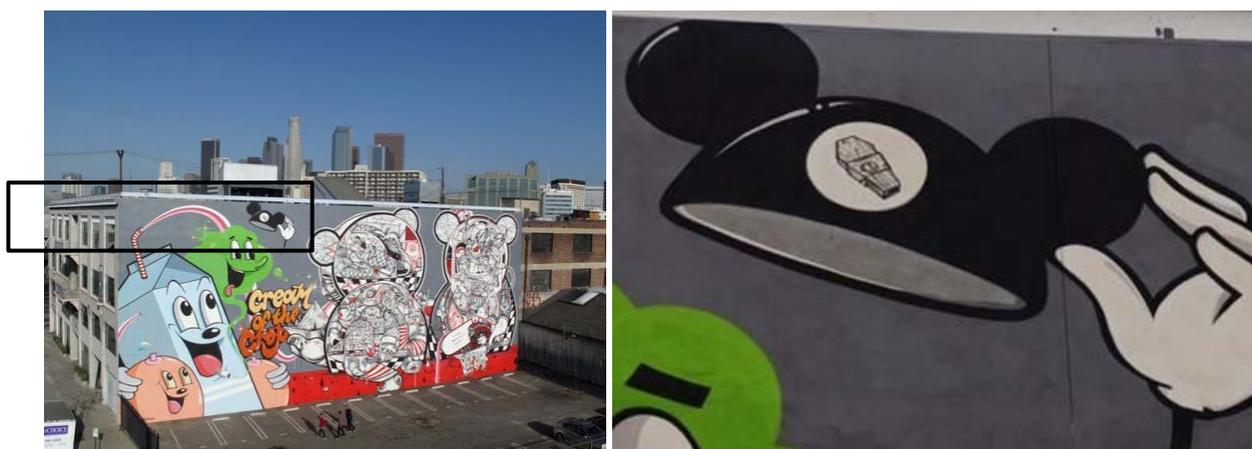
Les membres de L.A. Raw, très actifs au début de l'hiver, reprennent quant à eux leurs activités une semaine avant l'ouverture de *Art in the Streets*. La façade du Zip Fusion Sushi est à nouveau investie par les artistes le 6 avril 2011. Un des membres du collectif y colle un *paste up* largement inspiré d'une affiche ancienne du cirque américain Barnum and Bailey, dont le slogan « Greatest Show on Earth » est transformé en « Safest Show on Earth », de façon à souligner le manque d'audace du directeur du MOCA (fig. 3.31 et 3.32). On y voit Eli Broad vêtu en maître de piste accompagné de Deitch, cette fois déguisé en bouffon et toujours vêtu de rose, sous les ordres du mécène. Le duo improbable offre une représentation devant la Geffen Contemporary, la façade nord du pavillon se dessinant derrière une bannière colorée. Les artistes tournent ainsi en dérision ce qu'ils conçoivent comme une mascarade médiatique ayant pour but de faire du *street art* un divertissement de masse profitable.⁷² À un coin de rue du restaurant tant prisé par les *street artists* apparaît une citation supplémentaire de l'œuvre de Blu quelques jours plus tard. Une subtile référence aux cercueils censurés est en effet visible dans une murale réalisée

⁷² [En ligne] <http://laraw-art.blogspot.ca/2011/04/art-in-streets.html>. Consulté le 20 août 2017.

par Dabs Myla en collaboration avec How et Nosm dans le cadre de L.A. Freewalls sur un bâtiment industriel localisé au coin de Traction Avenue et de East Third Street (fig. 3.33 et 3.34).



Figures 3.31 et 3.32 L.A. Raw, *Art in the Streets*, Arts District, Los Angeles, 6 avril 2011 et Anonyme, affiche du cirque Barnum and Bailey, vers 1917.



Figures 3.33 et 3.34 DabsMyla et How & Nosm, *Cream of the Crop* et détail, avril 2011, Arts District, Los Angeles.

De nouvelles œuvres voient le jour au même moment du côté de la Geffen Contemporary, en préparation pour l'ouverture de l'exposition. Une murale destinée au mur nord du pavillon, soit à l'endroit où l'œuvre de Blu avait été peinte quatre mois plus tôt, est commandée au vétéran du graffiti new-yorkais Lee Quiñones par les commissaires de *Art in the Streets*. Ce dernier affirme qu'il aurait été incapable d'entreprendre ce projet sans l'aide de plusieurs de ses pairs (en l'occurrence Futura, Cern, Push, Risky et OG Abel) étant donné les circonstances entourant la disparition de l'œuvre précédente :

I could have done this wall on my own, and I haven't really collaborated with other artists like this before [...] But for me to do it alone might have been a diss to Blu. [...] So I've put together a contingent of cats that is very talented and diverse. And we're willing to have a conversation with the public about the wall's history (Finkel 2011).

Intitulée *Birds of a Feather*, la murale relate, maladroitement peut-être, l'essor du mouvement du graffiti parallèlement à l'histoire des États-Unis (fig. 3.35).

Peu d'images subsistent toutefois de cette seconde œuvre dans le web (elle n'apparaît pas non plus dans le catalogue de l'exposition⁷³). Un même constat peut par ailleurs être formulé au sujet des autres murales qui sont réalisées à l'extérieur de la Geffen Contemporary à l'occasion de *Art in the Streets*, et ce, en dépit du fait qu'elles aient été créées par des artistes très célèbres comme JR⁷⁴ ou Os Gemeos.



Figure 3.35 Lee Quiñones, Futura, Cern, Push, Risky et OG Abel, *Birds of a Feather*, Geffen Contemporary, MOCA, Los Angeles, avril 2011.

Art in the Streets sème la controverse dans les médias dès la mi-avril. Sa pertinence est remise en question par les autorités policières et certains membres des médias qui conçoivent la tenue de cette exposition comme la célébration d'une nuisance urbaine – l'on fait notamment appel à

⁷³ Sans doute car elle a été réalisée peu de temps avant l'ouverture de l'exposition.

⁷⁴ Reconnu internationalement, JR insère des photographies de format monumental, généralement des portraits en gros plan, dans l'espace urbain. [En ligne] <http://www.jr-art.net/jr>. Consulté le 20 août 2017.

la célèbre théorie de la fenêtre cassée.⁷⁵ La journaliste locale Heather Mac Donald (2011) emprunte par exemple un ton exagérément alarmiste afin de critiquer l'exposition, la décrivant comme une prétendue célébration du vandalisme qui est le résultat d'un « sabotage urbain ». Le département de police de Los Angeles affirme également qu'une recrudescence de graffitis et d'œuvres urbaines en tous genres est observée dans le centre-ville depuis le début du mois d'avril, des individus « attaquant » particulièrement les murs du secteur de Little Tokyo. Brian Kito, président de l'association de sécurité publique du quartier, traduit, bien malgré lui, les paradoxes inhérents à l'organisation de *Art in the Streets* : « We are welcoming people that appreciate street art but we hope they are not inspired to show off their work on the buildings outside ». Plus pragmatique, un officier de police (cité par Blankstein 2011) offre pour sa part un conseil simple aux créateurs locaux : « if you want to be an artist buy a canvas ». Afin de prévenir toute mésentente avec le L.A.P.D., la direction du musée annonce rapidement qu'elle contribuera au nettoyage du secteur pour contrer la vague de vandalisme qui se déclare alors (Davis 2011). De manière contradictoire, le MOCA s'emploie ainsi simultanément à muséifier et à éradiquer les pratiques urbaines. La Geffen Contemporary est également la cible de multiples attaques de la part de tagueurs et d'artistes locaux mécontents. C'est le cas de Becca, artiste qui voit ses œuvres retirées de l'exposition à la dernière minute. En guise de vengeance, elle colle des *wheatpastes* dans les salles de bain du musée, prenant soin de filmer l'opération (Chayka 2011). Katsu en profite quant à lui pour taguer le mur sud de la Geffen Contemporary (peu avant que l'espace soit investi par Os Gemeos) au moyen d'un extincteur préalablement rempli de peinture noire, son médium de prédilection (fig. 3.36). Les inscriptions gigantesques ainsi laissées sont blanchies par le musée quelques heures plus tard (Rushmore 2011). Qui plus est, une vidéo montrant cet acte est aussitôt publiée sur YouTube en tant que témoignage, le graffiteur sachant très bien que son tag allait connaître une vie très courte.⁷⁶ Kidult en fait de même, apposant sa marque sur les murales réalisées par le photographe français JR sur le flanc est du pavillon donnant sur la rue Alameda.⁷⁷

⁷⁵ Il s'agit d'une théorie célèbre développée par James Q. Wilson et George L. Kelling (1982). Selon leur hypothèse, la présence d'une vitre cassée (ou en l'occurrence un tag) dans un milieu urbain peut conduire à des actes criminels plus graves par un phénomène d'entraînement.

⁷⁶ [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=ol2mX8coJ1c>. Consulté le 20 août 2017.

⁷⁷ [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=nnP9wRnlWjE>. Consulté le 20 août 2017.



Figure 3.36 Tag apposé sur le mur sud de la Geffen Contemporary par Katsu, 10 avril 2011.

Le point culminant des actions orchestrées par L.A. Raw se déroule le soir du vernissage de l'exposition, qui se tient le 14 avril. L'extérieur de la Geffen Contemporary est assailli par plusieurs artistes et activistes. Alors que les interventions précédentes du collectif demeurent dans l'esprit du *street art*, les membres optent pour une création inspirée des arts de la scène. Sous invitation de L.A. Raw, une troupe exécute une performance intitulée *Butoh for Blu*. Le Butoh est une danse qui se développe dans les années 1960 au Japon. Subversive et grotesque, elle confronte les tabous, évoquant notamment le traumatisme collectif du bombardement d'Hiroshima et de Nagasaki (Loke 1987). Elle se démarque aussi par son esthétique distinctive : les danseurs s'exécutent souvent nus ou semi habillés, le corps entièrement maquillé en blanc (Blakeley Klein 1988 : 47). Ce type de performance apparaît ainsi particulièrement apte à rendre compte des circonstances qui entourent la disparition de la murale, mobilisant à la fois l'expérience japonaise de la Seconde Guerre mondiale – raison invoquée par Deitch pour censurer l'œuvre de Blu – et le même médium que celui qui a été employé pour mettre un terme à l'existence physique de la murale. Les danseurs sont d'abord peints au rouleau (fig. 3.37), puis certains d'entre eux sont enveloppés de billets de banque géants avant d'être « blanchis » au moyen d'une matière crayeuse (fig. 3.38).



Figures 3.37 et 3.38 Collectif, *Butoh for Blu*, site extérieur de la Geffen Contemporary, Los Angeles, 16 avril 2011.

3.4 Effets collatéraux de la controverse

Au-delà des attaques diverses dont le musée et le quartier de Little Tokyo font l'objet, la controverse au sujet de *Art in the Streets* entraîne des conséquences plus durables. Par exemple, une fois son épisode californien terminé, l'exposition devait être présentée au Brooklyn Museum entre mars et juillet 2012. Or, on annonce en juin 2011 que sa venue est annulée en raison de difficultés financières. Cette décision est rendue publique dans la foulée de pressions exercées par Peter Vallone, conseiller municipal du Queens connu pour son intransigeance sur la question des graffitis (Taylor 2011). L'élu menace notamment de faire couper le budget annuel de neuf millions de dollars accordé au musée par la ville si l'exposition a lieu tel que prévu. Il semble bien que la direction du Brooklyn Museum, qui a connu elle-même son lot de controverses – le vaste débat public entourant l'exposition *Sensation : Young British Artists from the Saatchi Collection* (1999-2000) pour n'en citer qu'une –, n'a pas voulu se retrouver à nouveau au centre d'une polémique. D'autant plus que le financement de l'institution avait effectivement déjà été retenu par la ville de New York pour des motifs comparables auparavant.⁷⁸ Il faut également considérer que le musée vient tout juste d'annoncer qu'il ajoute

⁷⁸ Entré en croisade contre le musée en raison d'une œuvre présentée dans *Sensation* qu'il qualifie de blasphématoire, à savoir *The Holy Virgin Mary* (1996) de Chris Ofili, Rodolph Giuliani, alors maire de New York, parvient à bloquer temporairement le financement municipal octroyé à l'institution (Feuer 2000). Voir aussi Rothfield (2001).

Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture à sa programmation, une exposition elle aussi « risquée ». ⁷⁹

Au moment où le *street art* fait couler beaucoup d'encre à travers le pays, l'équipe du MOCA se trouve dans la tourmente. Les luttes intestines qui se dessinent au sein du personnel du musée dès l'arrivée de Deitch en 2010 culminent à l'été 2012 lorsque le respecté conservateur en chef Paul Schimmel est démis de ses fonctions – ou plus précisément pressé de quitter son poste – après avoir occupé cet emploi pendant plus de vingt ans, décision émanant du mécène Eli Broad et de deux membres du conseil d'administration. Plusieurs acteurs gravitant autour du MOCA accueillent avec réticence ce qu'ils considèrent être le début d'un tournant populiste au musée, déplorant par la même occasion la mainmise des mécènes sur le contenu curatoriale. John Baldessari est le premier artiste à quitter le C.A. en signe de protestation, car il s'oppose notamment à un projet d'exposition portant sur l'influence de la culture disco sur les arts visuels et la performance (Vankin 2013). Barbara Kruger, d'ailleurs étrangement silencieuse lors de la controverse autour de la murale de Blu, Catherine Opie et Ed Ruscha en font de même peu après. ⁸⁰ Deitch quitte finalement le MOCA en juillet 2013, à l'issue de trois ans de dissension interne, laissant le musée dans une situation financière toujours préoccupante – le budget est alors à son plus bas depuis les années 1990 (Bohem 2013). ⁸¹

Alors que ces dénouements étaient prévisibles, les épisodes iconoclastes qui marquent le travail de Blu dans les années qui suivent la controverse du MOCA pouvaient quant à eux être difficilement anticipés. Certes, l'artiste italien avait toujours fait preuve d'une attitude méfiante à l'égard des institutions artistiques et du marché de l'art. Son expérience à Los Angeles signe cependant un point tournant dans sa carrière. En effet, il s'est depuis complètement éloigné du *street art mainstream*, s'alliant plutôt à des initiatives sociales et à des regroupements de gauche pour réaliser des œuvres dans l'espace public (Brighenti 2017 : 124). C'est dans ce même esprit qu'il entreprend de faire disparaître deux de ses murales les plus célèbres en 2014. Très populaire auprès des touristes, elles ont été réalisées entre 2007 et 2008 sur des édifices voisins situés dans le quartier berlinois de Kreuzberg. Haut lieu du *street art*, ce secteur est également considéré comme l'épicentre de la contre-culture et de la scène artistique alternative allemandes (Mandel 2008 : 141). L'œuvre peinte par Blu sur le bâtiment à l'est représente le torse d'un homme ajustant sa cravate, les mains liées par ses montres dorées – typique de l'imagerie

⁷⁹ Nous y revenons au chapitre 4.

⁸⁰ Baldessari, Kruger et Opie reviennent à leur poste en 2014 (Scott 2014).

⁸¹ Il retourne ensuite à New York, où il reprend ses activités curatoriales. Malgré son expérience californienne teintée de scandale, Deitch est de retour à Los Angeles en 2017, où il dirigera sa propre galerie dès l'automne (Finkel 2017).

anticapitaliste adoptée par Blu. La murale ouest donne à voir deux personnages qui tentent de se démasquer l'un l'autre afin de révéler leur véritable identité, en référence à l'ancien point de contrôle séparant Berlin Est et Berlin Ouest qui se trouvait jadis à proximité. Le message politique de ces murales devient plus éloquent encore lorsque l'on tient compte de la nature du site où elles prennent place. Elles surplombent en effet l'îlot Cuvrystraße, lotissement laissé à l'abandon pendant vingt ans et qui prend des airs de bidonville lorsque des abris de fortune y sont érigés au début des années 2010 par une communauté de squatteurs (Hockenos 2017 : 106-107) (fig. 3.38).⁸² Le contraste avec le reste du quartier, en proie à l'embourgeoisement depuis les dernières décennies, est frappant. L'annonce de la construction imminente d'un complexe immobilier sur le site en 2014, situation perçue comme un affront inacceptable par Blu, de même que par des citoyens et des militants de gauche, vient d'ailleurs exacerber le conflit entourant Cuvrystraße. Les deux œuvres iconiques prennent un sens nouveau dans ce contexte : elles deviennent dès lors le symbole des tensions qui divisent à nouveau les Berlinoïses, se rapportant cette fois à la revitalisation urbaine.⁸³



Figure 3.38 Blu, Sans titre, 2007-2008, Cuvrystraße, Berlin, 2014.

Dans un geste qui en surprend plus d'un, Blu fait repeindre en noir les deux murales le soir du 11 décembre 2014. Détruire ses œuvres devient pour lui la manière la plus pertinente de se réapproprié son travail au moment où elles s'appêtent possiblement à être instrumentalisées à des fins commerciales (ou encore à être simplement effacées). Si l'intervention, qui n'est pas

⁸² Voir aussi Van Duppen (2010).

⁸³ Une pétition publiée en ligne à l'automne 2014, signée par plus de sept mille internautes, vise à faire accorder aux murales une protection patrimoniale de sorte à ce qu'elles ne puissent pas être blanchies par le propriétaire du site. [En ligne] <https://www.change.org/p/landeskonservator-prof-dr-j%C3%B6rg-haspel-protect-streetart-in-berlin-it-%CC%81s-not-for-sale>. Consulté le 20 août 2017.

annoncée à l'avance, peut sembler à première vue comme l'œuvre d'un promoteur immobilier impatient, les motifs de cet acte se clarifient au fil de l'avancement de l'opération. Délibérément théâtrale, cette « cérémonie funéraire symbolique » (Sural 2015) met en œuvre une chorégraphie très étudiée : la main de l'une des figures est laissée exempte de peinture jusqu'à la toute fin afin de donner l'effet d'un doigt d'honneur, tandis que la phrase « Reclaim your city », qui était inscrite sur le mur ouest est en partie masquée, écourtée à « your city » (fig. 3.39 et 3.40), rappelant la mainmise des intérêts privés dans le secteur. Des images de cet événement spectaculaire sont rapidement diffusées en ligne (l'artiste publie même un gif animé qui montre les étapes successives sur son site web peu après l'intervention).⁸⁴ Là ne s'arrêtent pas les réappropriations de ces murs, des inscriptions contestataires, dont un majeur gigantesque, étant ajoutées sur la surface peinte en noir en juin 2015 (fig. 3.41). Cuvrystraße apparaît ainsi comme un site hautement contesté qui porte les traces successives des luttes urbaines qui s'y sont livrées ces dernières années.



Figures 3.39 et 3.40 Noircissement des murales de Blu à Berlin, 11 décembre 2014.



Figure 3.41 Îlot de Cuvrystraße, Berlin, juin 2015.

⁸⁴ [En ligne] <http://blublu.org/sito/blog/?p=2524>. Consulté le 20 août 2017.

Blu revient à la charge en 2016, cette fois à Bologne, ville qui a vu naître sa carrière. Plus radicale encore, son initiative iconoclaste entend cette fois dénoncer l'hostilité des élus locaux à l'endroit de l'art urbain, de même que la tenue prochaine de l'exposition *Street Art – Banksy & Co. L'arte allo stato urbano*⁸⁵, organisée par une fondation privée au Palazzo Pepoli – Museo della Storia di Bologna, qui selon lui constitue une aberration considérant l'attitude des autorités locales. L'insulte est d'autant plus grande à ses yeux, compte tenu du fait que des œuvres sont retirées de l'espace urbain bolognais sans le consentement de leur auteur en vue d'être exposées à cette occasion. Le 11 mars 2016, une équipe de volontaires accompagne Blu dans sa mission d'envergure : faire disparaître toutes les murales de l'artiste qui se trouvent dans la ville. Non seulement sont-elles masquées sous une couche de peinture grise, mais certaines sont littéralement détruites, la surface des murs sur lesquels elles figurent étant vigoureusement raclée à la truelle (fig. 3.42) (Berardi et Magagnoli 2016). On peut lire peu après, sur le blogue de l'artiste, le message suivant :

After having denounced and criminalized graffiti as vandalism, after having oppressed the youth culture that created them, after having evacuated the places which functioned as laboratories for those artists, now Bologna's powers-that-be pose as the saviors of street art.⁸⁶

Dans le cas de Berlin comme dans celui de Bologne, les actions de Blu prennent origine dans le rapport conflictuel entretenu entre le *street art* et les instances de pouvoir, institutions artistiques comprises. Il s'agit pour le muraliste d'une manière, certes peu commune, de se réappropriier ses œuvres, une rare occurrence « d'auto-iconoclasme » (Henke 2015) qui ne s'inscrit pas dans la démarche créative de l'artiste⁸⁷, mais plutôt dans un objectif purement militant. Il semble que la collaboration désastreuse de Blu avec le MOCA quelques années plus tôt ait joué un rôle décisif dans cette affirmation d'autonomie.

⁸⁵ Titre que l'on peut traduire par « L'art à l'état urbain ».

⁸⁶ [En ligne] <http://blublu.org/sito/blog/?paged=3>. Consulté le 20 août 2017.

⁸⁷ À l'exemple de *Maison* (1970-1993) de Raynaud.



Figure 3.42 Murale de Blu en cours de destruction, Bologne, mars 2016.

* * *

La controverse provoquée par le blanchiment de la murale du MOCA se révèle être un moment charnière dans l'histoire du *street art*, faisant ainsi ombrage à l'héritage de l'exposition *Art in the Streets* elle-même. Afin d'éviter d'éventuelles frictions avec les communautés locales, dont la sensibilité face à l'art public a été démontrée lors du processus entourant *Untitled (Pledge)* en 1989, Deitch rompt en partie le lien de confiance qu'il entretenait avec les acteurs du milieu du *street art* en faisant blanchir l'œuvre de Blu. La murale est ensuite évoquée à répétition dans le secteur de Little Tokyo et du Arts District dans les mois suivant sa censure par des publics oppositionnels et ce, par l'entremise de médiums variés : *wheatpastes*, projections, performances, photographies, peinture. Tous les moyens semblent bons pour faire réapparaître l'œuvre. Chapeautées par L.A. Raw, les actions menées à cette fin procèdent d'une réappropriation de l'espace public urbain. Collectives, éphémères et contestataires, elles incarnent à cet égard parfaitement l'esprit du *street art* militant si ardemment défendu par Blu. La nature des lieux où prennent place ces interventions se révèle par ailleurs très importante. Des sites tels que l'extérieur de la Geffen Contemporary, la façade du restaurant Zip Fusion

Sushi et les édifices de Cuvrystraße doivent être conçus comme des arènes publiques à part entière où se déploient des « processus d'interaction » (Cefaï 2002 : 56) et d'association. L'importance occupée par les plateformes en ligne dans le déploiement de cette controverse ne saurait toutefois être minimisée : la page Facebook et le blogue de L.A. Raw, de même que les sites de partage de vidéos sont également des terrains de premier plan dans la polémique, des transformations déterminantes pour le cours du conflit y étant observées. L'action des publics se décline donc entre la rue et le web.

Comme nous l'avons vu, la dissémination massive de photographies et de vidéos sur Internet immédiatement après le blanchiment de la murale s'accompagne de la création de versions dérivées ou inspirées de l'œuvre de Blu dans la ville de Los Angeles. En d'autres termes, ces images, en traversant les régimes de visibilité (YouTube, blogues, sites de quotidiens en ligne), vont soulever l'attention de plusieurs acteurs. De là s'est formée une communauté d'artistes et d'activistes qui a rapidement élaboré différentes stratégies afin que la création de Blu puisse apparaître à nouveau dans la ville de Los Angeles (projection, wheatpastes, réplique sur le Mobile Mural Lab), gagnant à chaque fois en notoriété. Ce phénomène viral contribue indéniablement à la renommée de l'œuvre, qui demeure à ce jour l'une des plus célèbres l'artiste, aux côtés des murales de Berlin et du film d'animation *Muto* (Rushmore 2013). Un parallèle intéressant peut d'ailleurs être établi entre ce film et le destin exceptionnel des cercueils peints à Los Angeles : les interventions de l'artiste dans l'espace urbain ne sont visibles dans chacun des cas qu'à partir du moment où des images sont diffusées en ligne – les figures de *Muto* sont blanchies systématiquement entre chaque prise afin de conférer l'effet de mouvement recherché. On peut en dire autant de la performance-projection organisée au MOCA par L.A. Raw en janvier 2011, ces interventions non sanctionnées n'existant aujourd'hui que dans le web.

La « conversation urbaine » initiée involontairement par Deitch en décembre 2010 déclenche ainsi une série de méditations qui ont des répercussions majeures sur le « trajet d'instauration » (Latour 2012 : 245) de la murale de Blu. Comme le rappellent Dietschy, Clivaz et Vinck (2015 : 25), les œuvres « tiennent à des réseaux de circulation, d'évaluation et de valorisation qui modifient les œuvres elles-mêmes ». À la manière de l'*Ecce Homo* de Borja ou de *Dialogue avec l'histoire*, la murale fait l'objet de réinterprétations variées qui assurent en définitive sa pérennité dans l'espace public, autant en ligne que physique, bien longtemps après que l'œuvre originale ne soit disparue. Voyons maintenant comment une dynamique parente ressort de la controverse entourant la censure hautement médiatisée d'une œuvre de David Wojnarowicz à Washington, qui a lieu à peine dix jours avant le blanchiment de la murale.

CHAPITRE 4. DES FOURMIS ET DES HOMMES : LES TRAJECTOIRES DE *A FIRE IN MY BELLY*

If, at this point in time, images and words that can be made by an individual have such power to create this storm of controversy, isn't that great? It means that control of information has a crack in its wall.

David Wojnarowicz, vers 1990

Après avoir été virtuellement invisible pendant plus de vingt ans, *A Fire in My Belly* (1986-1987) de David Wojnarowicz refait surface dans *Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture*, présentée à la National Portrait Gallery de Washington à compter d'octobre 2010. Une fois le film retiré de l'exposition à la demande de politiciens républicains le 30 novembre, des images de l'œuvre sont dès lors massivement disséminés en divers endroits, y compris le web, les médias de masse, les institutions artistiques et l'espace urbain. Les nombreuses séances de projection de *A Fire in My Belly* et les mises en exposition organisées en réponse à la censure du film, comme toutes les réapparitions de l'œuvre, quelle que soit leur forme (vidéos de longueur et de format variés, photogrammes), seront ici envisagées comme des épisodes à part entière de sa vie. Considérant que les œuvres sont par définition des « êtres en formation » (Hennion 2013 : 9), comme en témoigne le cas exemplaire de la sculpture de Raynaud à Québec, il faut concevoir les multiples occurrences et appropriations de *A Fire in My Belly* comme en faisant désormais partie intégrante. Étant donné que le film a connu des transformations avant

même sa « redécouverte » en 2010, il s'agira de relever les multiples manipulations dont il a fait l'objet dès la fin des années 1980. Parce qu'ils participent chacun à leur façon à la *création* de l'œuvre telle que nous la connaissons à l'heure actuelle, et ce, indépendamment des intentions originales de Wojnarowicz, les différents intermédiaires impliqués dans la controverse peuvent à cet égard être conçus comme des « coauteurs » (Groys 2008 : 93). Au fil de la description de la polémique, nous montrerons non seulement comment le conflit permet de raviver ce film qui avait sombré dans l'oubli, mais aussi comment il provoque parallèlement l'apparition de plusieurs œuvres. La dernière partie du chapitre est justement consacrée à certaines interventions artistiques déployées dans la foulée de la polémique, révélant les conséquences durables de cet épisode pour l'histoire de l'art et pour la représentation des artistes gais et lesbiennes dans le paysage culturel américain.

Si le débat autour du film attire des groupes d'intérêts déjà bien actifs sur la scène médiatique comme la Catholic League for Religious and Civil Rights, la controverse mobilise aussi de nouveaux acteurs comme Michael Blasenstein et Michael Dax Iacovone, initiateurs du Museum of Censored Art, intéressés notamment par la visibilité sociale et médiatique que le débat peut conférer à la cause des communautés et des artistes *queer*, trop souvent ignorée dans les institutions muséales américaines.¹ Ceci correspond d'ailleurs au phénomène de « production d'acteurs individuels et collectifs » observé par Cefaï (2002 : 54) en situation de problème public. Ainsi, suivant la perspective du pragmatisme, « l'identité [des acteurs] n'est pas totalement établie à l'avance, mais se module au cours de leurs interventions et de leurs interactions » (Cefaï 2002 : 54).

Le retrait de *A Fire in My Belly* met par ailleurs en scène des enjeux similaires à ceux des *culture wars*, à savoir le financement public des arts, la représentation de symboles religieux ainsi la place des communautés LGBTQ et des personnes séropositives dans le paysage culturel étasunien. Afin de pleinement saisir la portée de la controverse déclenchée en 2010, nous nous pencherons d'abord sur la production de Wojnarowicz ainsi que sur les controverses qui ont marqué ses dernières années. Considérant le rapport conflictuel que l'artiste entretenait avec l'Église et certains politiciens républicains de son vivant, il n'est pas étonnant que son travail ait à nouveau été la cible d'une offensive du camp conservateur. Son implication dans des polémiques passées oriente sans conteste la réception de *A Fire in My Belly* par la droite et par les milieux progressiste et artistique alors qu'elle est présentée à la National Portrait Gallery. Les

¹ Au sujet des lacunes en ce qui a trait à la représentation des communautés LGBTQ dans les musées et les institutions culturelles, consulter Sanders III (2007), Mills (2008) et Tyburczy (2016).

explications fournies par plusieurs figures de la communauté artistique afin de légitimer la présence de la vidéo dans l'exposition sont tout aussi prévisibles si l'on tient compte du déroulement d'autres controverses associées aux *culture wars* : elles suggèrent une lecture univoque de l'œuvre. À commencer par les commissaires de *Hide/Seek*, qui ont tenté avec succès de la faire adhérer à un discours précis, soit celui du sidéen endeuillé et en colère, aplanissant au passage la signification de l'œuvre.

4.1 L'œuvre de Wojnarowicz : entre art et activisme

Qualifié tour à tour de créateur visionnaire, de militant acharné pour la liberté artistique et de martyr de la lutte pour les droits des homosexuels et des sidéens dans les écrits parus à son sujet (Carlin 1999 : 93; Lippard 1999; Maguire 2010), Wojnarowicz apparaît comme une figure incontournable du East Village des années 1980. Les controverses auxquelles il a pris part ont d'ailleurs largement participé à faire de lui un héros de la liberté d'expression, du moins aux yeux des communautés artistique et *queer*. À en juger par l'entreprise de réactivation de son œuvre opérée depuis la polémique au sujet de *A Fire in My Belly*, le mythe entourant l'artiste ne semble pas près de s'éteindre. Ce mythe a d'ailleurs été instauré par l'artiste lui-même, qui admet avoir inventé certains détails à propos de sa biographie.² La version de sa jeunesse qu'il présente autant dans ses écrits que dans sa production en arts visuels correspond très bien à la vision romantique de l'artiste torturé. Issu d'un milieu familial dysfonctionnel, il vit une adolescence teintée par l'itinérance, la drogue et la prostitution. Une fois adulte, il s'emploie à raconter ses expériences auprès des parias de la société, exposant au passage ses fantasmes et ses activités sexuelles en détail. Le récit de vie proposé par Wojnarowicz l'associe par conséquent à l'un de ses héros personnels (Rizk 2005 : 16) au passé similaire, l'écrivain Jean Genet, lui aussi homosexuel, controversé et engagé dans des luttes de nature politique.

Fondamentalement multidisciplinaire, la pratique de Wojnarowicz se partage entre la peinture, la photographie, l'installation, la performance, l'écriture, la musique et le film. En dépit de la diversité de sa production, l'artiste autodidacte demeure avant tout reconnu aujourd'hui pour ses photographies ainsi que ses écrits à teneur autobiographique. Alors que les chercheurs en études *queer* et en littérature se sont rapidement intéressés au travail de Wojnarowicz, les

² « I've created myth in my identity and what I project to people, my memories mixed with my fantasies, mixed with the things that supposedly happened which I can look back at and say, "Those things happened" » (Wojnarowicz cité dans Wojnarowicz et Lotringer 2006 : 163).

historiens de l'art ont tardé à reconnaître son apport à la scène artistique étasunienne des années 1980 et du début des années 1990 (Doyle 2006a : 227; Rizk 2005). Le caractère parfois brut et inégal de sa production, notamment dans les peintures du début de sa carrière (Cameron 1999 : 3), a sans doute contribué à sa faible représentation dans les publications scientifiques. La perception du travail de Wojnarowicz s'est toutefois sensiblement modifiée depuis la controverse autour de *Hide/Seek*, l'œuvre de l'artiste étant désormais présenté comme essentiel à la compréhension des enjeux entourant l'art engagé produit durant la période des *culture wars*, et, plus largement, comme un corpus d'une grande richesse. Pour mieux comprendre comment la transformation du statut de l'artiste s'est opérée, il nous faut d'abord faire un tour d'horizon de sa production.

La série photographique *Arthur Rimbaud in New York*, réalisée entre 1978 et 1979, marque le début de la carrière de Wojnarowicz en tant qu'artiste professionnel.³ Elle est constituée d'une vingtaine de portraits d'amis de l'artiste le visage recouvert d'un masque à l'effigie d'Arthur Rimbaud en divers endroits de la métropole, comme Times Square, sous le pont de Brooklyn ou encore les quais abandonnés des abords du fleuve Hudson, alors des lieux de rencontre pour les homosexuels (fig. 4.1). L'artiste s'invente ici une filiation avec le poète français, figure de l'errance et de l'artiste tourmenté. C'est aussi une identité *queer*, mouvante, formée dans la promiscuité et la marginalité que l'artiste revendique à travers ces portraits. Cette série, réactivant la célèbre phrase de Rimbaud, « Je est un autre »⁴, relève d'une quête de visibilité. Certaines des images ont d'ailleurs été collées dans les rues du East Village par Wojnarowicz (Tillman 2015 : 199), à la manière des nombreuses d'affiches disséminées à New York par les groupes militants pour les droits des gais, des lesbiennes et des personnes séropositives quelques années plus tard. À cet égard, *Arthur Rimbaud in New York* annonce les politiques identitaires qui allaient marquer la production artistique des décennies 1980 et 1990.⁵

³ Quatre de ces photographies ont été publiées dans l'hebdomadaire *SoHo News* en juin 1980. Il s'agit de la première fois où il est rémunéré pour ses activités artistiques (Carr 2012 : 155).

⁴ Provient d'une lettre adressée à Georges Izambard datée du 13 mai 1871.

⁵ L'expression « politiques identitaires » (*identity politics*) recouvre diverses acceptions. Nous retenons ici le sens qui lui est communément accordé dans le contexte des arts visuels : héritières des luttes pour les droits civiques et du mouvement féministe, les politiques identitaires s'articulent à travers les mouvements sociaux et militants axés sur l'identité (genre et orientation sexuelle, origine ethnique, religion, handicap, etc.). La vague de revendications liées à la représentation symbolique dans l'espace public des femmes et des minorités exerce une influence significative sur la scène artistique américaine dès les années 1980. La visibilité nouvelle accordée à certains groupes auparavant marginalisés dans la culture visuelle peut d'ailleurs être considérée comme un des facteurs ayant concouru au déclenchement des *culture wars*. Voir à ce sujet Fusco (1993) et Molesworth (2012).



Figure 4.1 David Wojnarowicz, *Arthur Rimbaud in New York (Times Square)*, 1978-1979.

En 1987, après la mort des suites du sida du photographe Peter Hujar, proche ami et mentor de Wojnarowicz que l'artiste a accompagné dans la maladie, son art devient plus explicitement engagé. Il apprend qu'il est lui-même séropositif en 1988 et joint peu après les rangs du collectif militant ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), décrit par ses membres comme : « a nonpartisan group of diverse individuals united in anger and committed to direct action to end the AIDS crisis » (Crimp 1991 : 7). À partir de ce moment, le sentiment de se trouver « au bord du gouffre »⁶ imprègne son travail. Motivé par l'urgence d'agir devant son décès imminent (et celui de milliers d'autres Américains), Wojnarowicz développe ce que Doyle (2013a : 130) désigne comme une esthétique de la survie. L'effacement, la destruction et l'extinction deviennent dès lors des thèmes récurrents de sa production.

L'une de ses œuvres les plus célèbres, la photographie *Untitled (Buffalos)* (1988-1989) (fig. 4.2), représente d'ailleurs la chute violente d'un troupeau de bisons s'élançant du haut d'une falaise afin de fuir une menace invisible pour le regardeur.⁷ Reproduisant un diorama du Smithsonian Institution National Museum of National History de Washington, cette image évoque le massacre d'une espèce qui a longtemps été menacée d'extinction en raison de la chasse extensive dont elle fit l'objet au XIX^e siècle. L'image de mise à mort orchestrée se veut un parallèle avec les

⁶ En référence au célèbre ouvrage de l'artiste, *Close to the Knives : A Memoir of Disintegration* (1991), traduit en français sous le titre *Au bord du gouffre : mémoires d'une désagrégation* (Wojnarowicz 2004).

⁷ Cette photographie a fait la couverture du livre *Close to the Knives : A Memoir of Disintegration* (1991) de Wojnarowicz ainsi que celle de l'album *One* du groupe U2, lancé en 1992 (dont les profits ont été versés à la recherche sur le sida).

politiques sociales de l'ère Reagan⁸, ce dernier étant accusé par les groupes de défense des séropositifs d'avoir sciemment participé à l'avancée de l'épidémie de sida. Par leur inaction en matière de prévention et de recherche sur le virus, les autorités auraient ainsi condamné à une mort certaine des communautés déjà victimes de marginalisation⁹ :

Like 19th-century hopes that bison destruction [...] would coincide with the disappearance of First Nations' ways of life, the glacial pace of government engagement with HIV/AIDS accompanies a blanket condemnation of so-called guilty, culpable, impoverished and "deviant" populations (Rizk 2009 : 143).



Figure 4.2 David Wojnarowicz, *Untitled (Buffalos)*, 1988-1989.

L'ambition de mettre en lumière le sort funeste réservé aux sidéens sous la présidence de Reagan – situation qui se poursuit sous le gouvernement de George H.W. Bush – se traduit également dans les écrits de Wojnarowicz : son ton vindicatif et sa prose poignante et emportée font de son témoignage l'un des plus marquants de cette période (Cameron 1999 : 3). Contrairement à sa production en arts visuels, hétérogène et inégale, ses écrits forment un ensemble plutôt cohérent. Bien qu'ils oscillent souvent entre les genres, empruntant notamment au journal intime, à l'autofiction et au pamphlet, ils sont traversés par une ardente volonté de rendre visibles des individus normalement peu ou mal représentés dans la culture dominante étasunienne.¹⁰ S'inscrivant dans la mouvance des politiques identitaires, l'artiste fait du récit

⁸ Président des États-Unis entre 1981 et 1989.

⁹ Les membres des minorités sexuelles, les Afro-Américains, les toxicomanes et les plus démunis notamment.

¹⁰ Voir *Sounds in the Distance* (1982), *Close to the Knives : A Memoir of Disintegration* (1991), *Memories That Smell Like Gasoline* (1992) et *In the Shadow of the American Dream : The Diaries of David Wojnarowicz* (1999).

personnel une entreprise militante : ses écrits peuvent en ce sens être conçus comme une forme « d'activisme testimonial » (Laurier Decoteau 2008).

L'objectif central poursuivi par Wojnarowicz est de subvertir l'hégémonie de ce qu'il nomme la « One Tribe Nation », soit la population blanche, hétérosexuelle et issue des classes moyennes à supérieures reflétée par les médias de masse. Cette entité serait en opposition à une nation « polyclanique » en constante transformation. Conscient de son rôle de personnalité publique, il se propose en quelque sorte d'être le porte-parole d'un vaste public oppositionnel formé par ceux qui aspirent à une meilleure reconnaissance médiatique et politique.

Se révélant cruciale en cette période haute en revendications sociales, la question de la représentation se trouve aussi au cœur des enjeux des guerres culturelles. Ces conflits idéologiques relèvent en effet du contrôle des valeurs véhiculées dans l'espace public, ils constituent en ce sens des luttes pour la visibilité. Or, comme nous l'avons indiqué dans le premier chapitre, la visibilité n'a pas que des effets positifs, elle peut aussi aller à l'encontre des intérêts des individus et des groupes qui en sont l'objet. Pour la théoricienne féministe Peggy Phelan (1993 : 10), une plus grande visibilité médiatique n'est pas synonyme d'un pouvoir accru dans la société civile. Phelan soutient même que les tenants des mouvements progressistes feraient fausse route lorsqu'ils réclament une meilleure représentation dans l'arène publique car la visibilité ne garantit en aucun cas un quelconque pouvoir d'action politique ou économique.¹¹ Bien que le mouvement des droits des gais et des lesbiennes ait connu des avancées majeures depuis les événements fondateurs de Stonewall¹², il reste qu'en 2010 Wojnarowicz est une fois de plus stigmatisé en raison de son orientation sexuelle et du fait qu'il était porteur du VIH. Selon certains politiciens républicains, la simple présentation de son travail à l'occasion de *Hide/Seek*, une exposition pourtant très sobre sur l'apport des artistes gais et lesbiennes à l'histoire de l'art des États-Unis, ternit la réputation de la prestigieuse institution fédérale qu'est le Smithsonian. Ceci montre bien que la représentation demeure un enjeu de taille pour les groupes minoritaires.

¹¹ « The dangerous complicity between progressives dedicated to visibility politics and conservatives patrolling the borders of museums, movie houses, and mainstream broadcasting is based on their mutual belief that representations can be treated as “real truths” and guarded or championed accordingly. Both sides believe that greater visibility of the hitherto under-represented leads to enhanced political power. The progressives want to share this power with “others”; conservatives want to reserve this power for themselves » (Phelan 1993 : 2).

¹² Les émeutes de Stonewall, qui ont eu lieu en 1969 à New York, sont communément désignées comme un moment charnière dans l'émergence du mouvement des droits des personnes LGBTQ aux États-Unis.

Wojnarowicz n'était toutefois pas une figure inconnue de la droite religieuse. Il s'était retrouvé au centre de quelques polémiques impliquant des artistes, des politiciens et des groupes d'intérêts dans les dernières années de sa vie. Après avoir pris part au mouvement de défense du financement public des arts lancé dans la foulée du débat autour de la présentation des œuvres de Mapplethorpe et de Serrano au printemps 1989, Wojnarowicz est lui-même visé par la controverse à quelques reprises.

En 1989, alors que l'épidémie de sida décime une partie de la communauté artistique new-yorkaise, une vingtaine d'artistes se réunissent autour de la photographe et commissaire Nan Goldin afin de témoigner de leur expérience respective avec la maladie. C'est de cette volonté d'agir devant la souffrance et la disparition de leurs pairs qu'est né le projet de l'exposition collective *Witnesses : Against Our Vanishing*, organisée à l'automne 1989 dans un climat d'urgence.¹³ Rassemblant notamment des œuvres de Kiki Smith, de Philip-Lorca Di Corcia de Mapplethorpe, de Hujar et de Wojnarowicz¹⁴, l'exposition, financée à hauteur de dix mille dollars par le National Endowment For the Arts (Meyer 2002 : 244), est présentée à la galerie Artists Space de New York entre novembre 1989 et janvier 1990. Cette fois, la polémique ne porte pas sur les œuvres présentées, mais plutôt sur un texte destiné au catalogue signé par Wojnarowicz. Intitulé « Postcards from America : X Rays from Hell », cet essai au ton enflammé relate le quotidien de l'artiste aux prises avec les conséquences du sida, tant psychologiques que physiques. Il profite également de cette tribune pour s'en prendre directement à des figures de la droite dont Jesse Helms, sénateur républicain de la Caroline du Nord responsable de l'amendement anti-obscénité imposé au National Endowment for the Arts (NEA) quelques mois plus tôt. Le cardinal de New York John O'Connor, réputé pour ses propos homophobes et discriminatoires à l'endroit des sidéens, est également la cible de la diatribe de l'artiste :

This fat cannibal from that house of swastikas up on fifth avenue [*sic*] should lose his tax-exempt status and pay retroactive taxes from the last couple of centuries. [...] I believe in the death penalty for people in positions of power who commit crimes against humanity, i.e., fascism. This creep in black skirts has kept safer-sex information off the local television stations and mass transit advertising spaces for the last eight years of the AIDS epidemic thereby helping thousands and thousands to their unnecessary deaths (Wojnarowicz 1989 : 7).

¹³ Trois des artistes participants sont morts avant le début de l'exposition (Larson 1989 : 79).

¹⁴ Dont *Untitled (Hujar Dead)* (1988-1989), un collage juxtaposant des éléments textuels à des portraits rapprochés de du photographe réalisés juste après son décès.

Après avoir été averti du contenu potentiellement polémique de *Witnesses* et plus particulièrement des propos contenus dans le catalogue par la directrice d'Artists Space, Susan Wyatt, John Frohnmayer, le directeur du NEA, demande le remboursement immédiat de la somme octroyée à la galerie. Il souhaitait ainsi éviter qu'une nouvelle controverse n'éclate, craignant des représailles de certains membres du congrès alors engagés dans un combat contre le financement fédéral de l'art contemporain frôlant la chasse aux sorcières. Wyatt refuse catégoriquement de rembourser les fonds, ce qui aurait pour résultat d'amputer l'exposition du tiers de son budget. Elle parvient finalement à une entente avec Frohnmayer, qui accepte de maintenir la subvention à condition qu'elle ne serve pas à financer la production du catalogue (Dubin 1992 : 206-207).

L'affaire fait entre temps la manchette, attirant surtout l'attention des médias de droite, conscients du caractère accrocheur de cette controverse émergente en cette période de débats sur les critères de décence en arts visuels. Le *New York Post* (1989 : 14), connu pour son penchant pour le sensationnalisme, publie notamment un éditorial intitulé « Offensive Art Exhibit » avant même l'ouverture de l'exposition. Si Wojnarowicz est identifié comme un ennemi des valeurs morales par les « orthodoxes culturels », il est au contraire élevé au rang de héros par la communauté artistique : le conflit soulève un mouvement de solidarité envers les participants de l'exposition et Artists Space, une petite organisation à but non lucratif ne disposant pas des moyens financiers pour faire face à d'éventuelles poursuites judiciaires. Le débat autour du texte de Wojnarowicz crée un réel engouement autour de *Witnesses*, si bien que plusieurs centaines de personnes se présentent au vernissage. Pendant ce temps, une foule de manifestants contre l'amendement Helms et la diabolisation des artistes gais et lesbiennes se masse dans les rues attenantes à la galerie (Dubin 1992 : 207). Cette intervention est l'initiative de Art+Positive, collectif prônant l'action directe affilié à ACT UP qui est formé à l'été 1989. Le groupe, dont la composition est fluctuante¹⁵, était composé d'artistes et de militants, dont l'avocat Bill Dobbs, l'artiste multidisciplinaire Hunter Reynolds et Wojnarowicz lui-même un peu plus tard (Hernandez et Schulman 2003 : 34-35).¹⁶ La visibilité médiatique que procure la controverse fait en sorte que *Witnesses* remporte un vif succès, accueillant un nombre de visiteurs record pour Artists Space durant les deux mois de sa présentation (Dubin 1992 : 207).

¹⁵ Nombreux sont les groupes de ce type qui se forment (et qui se démantèlent souvent rapidement) à cette période comme le relève Dubin (1992 : 220-224; 267-271). Dans sa thèse de doctorat en histoire de l'art, Tara Jean-Kelly Burk (2015) retrace plus spécifiquement l'histoire de Gran Fury, Silence = Death Project, Fierce Pussy, Queer Nation et Dyke Action Machine.

¹⁶ Les archives du groupe, récemment acquises par le collectionneur et chercheur sur le sida Daniel S. Berger, ont fait l'objet d'une publication parue en novembre 2017 (Berger et Neff 2017).

Même si l'artiste a déjà atteint une certaine notoriété, c'est à ce moment qu'il devient une figure publique et qu'il se fait connaître comme « l'iconique homosexuel en colère »¹⁷ (Carr 1993 : 306), personnage qu'il incarnerait encore dans l'imaginaire collectif américain, à en juger par les réactions provoquées par la présentation de *A Fire in My Belly* en 2010. En ce qui concerne son essai, désormais célèbre, celui-ci devient certainement le texte le plus connu de Wojnarowicz. Il est d'ailleurs publié à nouveau deux ans plus tard dans *Close to the Knives : A Memoir of Disintegration*. Bien que l'attention portée à Artists Space se résorbe au cours de l'hiver 1990, la polémique autour du travail de Wojnarowicz s'apprête à gagner en ampleur. Peu après, des reproductions d'œuvres de l'artiste sont mises en circulation par des politiciens républicains et par le leader d'un groupe religieux fondamentaliste qui entendent manifestement faire de lui le prochain Mapplethorpe.

Alors que la première rétrospective de l'artiste, *David Wojnarowicz : Tongues of Flame*, vient tout juste de débiter à la galerie de la Illinois State University, le représentant de la Californie au Congrès et leader de la campagne d'opposition au NEA Dana Rohrabacher envoie en février 1990 une lettre contenant une reproduction d'un détail tiré d'une lithographie¹⁸ réalisée par Wojnarowicz à ses collègues de la Chambre des représentants. Le politicien y dénonce notamment le caractère « dépravé » des œuvres exposées, appelant à une nouvelle offensive contre l'agence fédérale (Rizk 2005 : 14-15). L'œuvre en question, *Untitled (Genet, after Brassai)* (1979/1990¹⁹) (fig 4.3), qui fait allusion à l'essai « Saint Genet, comédien et martyr » de Jean-Paul Sartre (1952), présente à l'arrière-plan le Christ sous les traits d'un toxicomane, arborant une couronne d'épines sur sa tête et une seringue à son bras. Un mois plus tard, George W. H. Bush transmet cette même image décontextualisée à Frohnmayer, exigeant des explications relativement au financement d'un artiste ayant produit une telle offense à la figure de Jésus (Trescott 1993 : B9).

¹⁷ Nous traduisons (« iconic Angry Gay Man »).

¹⁸ Originellement réalisée sous forme de collage xérogaphique coloré à la main, *Untitled (Genet, after Brassai)* a fait l'objet d'une série de gravures éditées en 1990. [En ligne]

http://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/Works_on_Paper--Xeroxes. Consulté le 20 août 2017.

¹⁹ Une subvention de quinze mille dollars provenant de l'organisme avait servi à couvrir une partie des frais encourus par la publication du catalogue d'exposition (Meyer 2002 : 255).

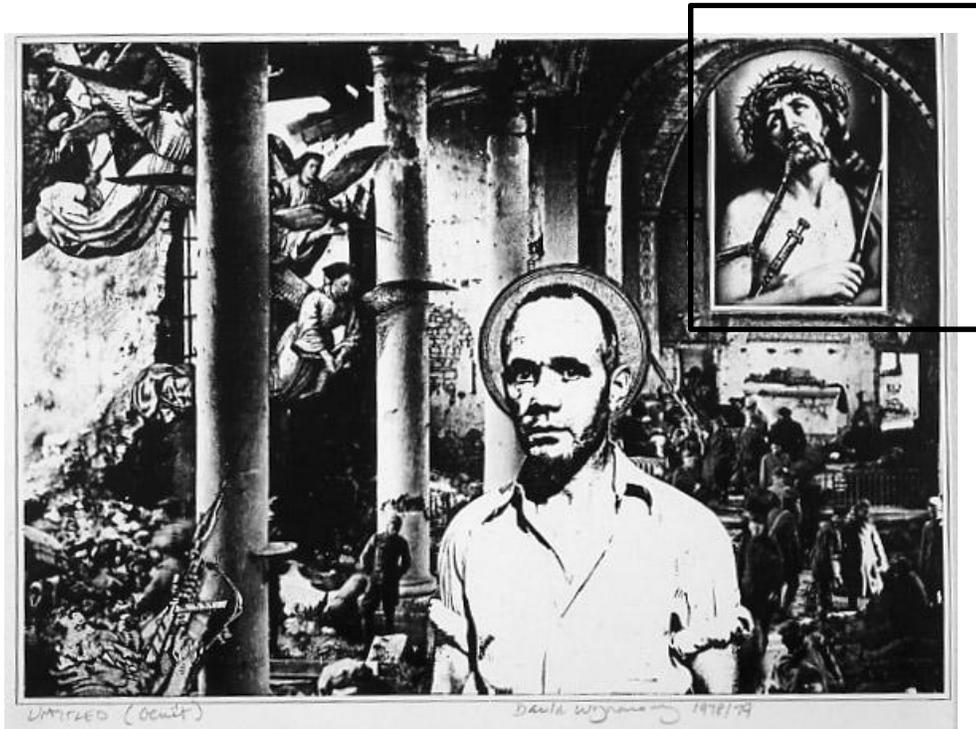


Figure 4.3 David Wojnarowicz, *Untitled (Genet, after Brassai)*, 1979/1990.

En avril, c'est au tour de l'American Family Association (AFA) d'employer des œuvres de Wojnarowicz pour servir ses propres desseins. Rappelons que l'année précédente, ce groupe d'intérêt religieux avait lancé la campagne contre *Piss Christ* de Serrano pour attiser la colère de ses partisans et des élus²⁰, fortifiant au passage son soi-disant rôle de « boussole morale du peuple américain »²¹. Cette fois, Wildmon se saisit de quatorze reproductions d'œuvres récentes de Wojnarowicz tirées du catalogue de *Tongues of Flame* en plus de l'image mise en circulation par Rohrabacher en février pour illustrer un feuillet intitulé « Your Tax Dollars Helped Pay for These "Works of Art" » (fig. 4.4 et 4.5), et ce, sans l'autorisation de l'artiste. Ce document, dont l'enveloppe porte la mention « Warning! Extremely Offensive Material Enclosed » est envoyé à chacun des quelque cinq cents membres du Congrès, en plus de milliers de journaux et de leaders chrétiens (Conner 1990) et des quatre cent vingt-cinq mille membres de l'AFA (Carr 2012 : 488).

²⁰ Nous avons traité de cette affaire aux p. 6-7.

²¹ La mission du groupe est la suivante : « to inform, equip, and activate individuals to strengthen the moral foundations of American culture, and give aid to the church here and abroad in its task of fulfilling the Great Commission ». [En ligne] <http://www.afa.net/who-is-afa/our-mission/>. Consulté le 20 août 2017.

Your Tax Dollars Helped Pay For These "Works Of Art"

The photographs appearing on this sheet were part of the David Wojnarowicz "Tongues of Flame" exhibit catalog. The University Galleries at Illinois State University recently exhibited "Tongues of Flame". The National Endowment for the Arts, a federal agency funded by tax dollars, awarded the University Galleries \$15,000 to help pay for the exhibit.

The exhibit came after Congress passed a law last year prohibiting the NEA from funding "depictions of sadomasochism, homo-eroticism, the sexual exploitation of children, or individuals engaged in sex acts..." and after John Frohnmayer became chairman of the NEA.

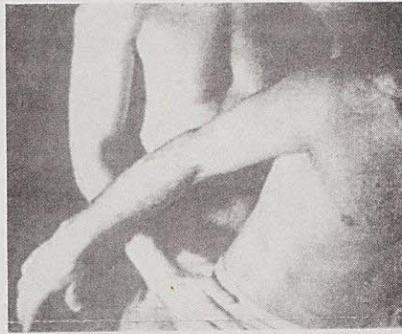
At a hearing on the NEA earlier this year, Congressman Pat Williams, D-MT, asked Mr. Frohnmayer if the NEA should permit grants for the creation of such material. Mr. Frohnmayer responded: "I would say yes." Congressman Williams praised the chairman for his attitude: "It shows real determination that the NEA not be used as a censorship agency."

NEA spokesman Josh Dare said: "We have no power to suggest anything to them (artists) or to exercise any control over what they do with the money we've given them." Dare denied that the NEA funded the Wojnarowicz "Tongues of Flame" exhibit, explaining: "Illinois State applied for a grant to support a retrospective of this particular artist's work. We approved the money for them. They are the ones providing money for Wojnarowicz."

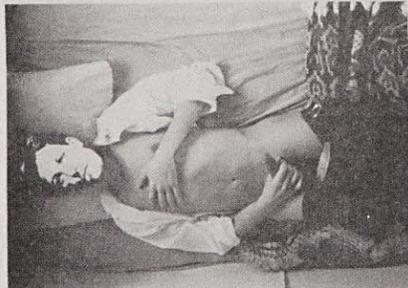
For years efforts have been made to stop the NEA from funding such "works of art". But because the NEA has friends in key positions in Congress, Congress has been unwilling to cut off NEA funding. The NEA says that if Congress refuses to provide tax dollars to support artists who produce such material as appears on this sheet, that would be censorship.

This is the year for reauthorization for the NEA. Last year the NEA received \$171,000,000. This year the request is for \$175,000,000.

Before you vote, find out if your Congressman and Senators voted to reauthorize the NEA for another 5 years and thus continue using tax dollars to fund such "works of art" as those on this sheet. If they do vote for reauthorization, remember that when you vote in the upcoming Congressional and Senatorial races. This sheet has been presented to all members of the House and Senate for their information.



PLAINTIFF'S EXHIBIT



Kimbsad masturbating

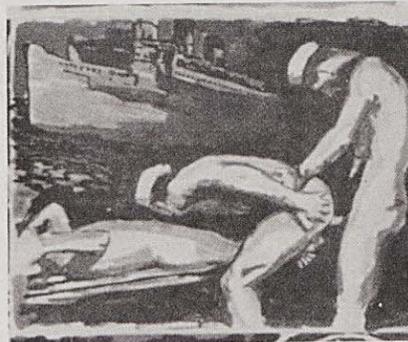


Figure 4.4 Feuillet distribué par l'American Family Association en avril 1990 (recto).

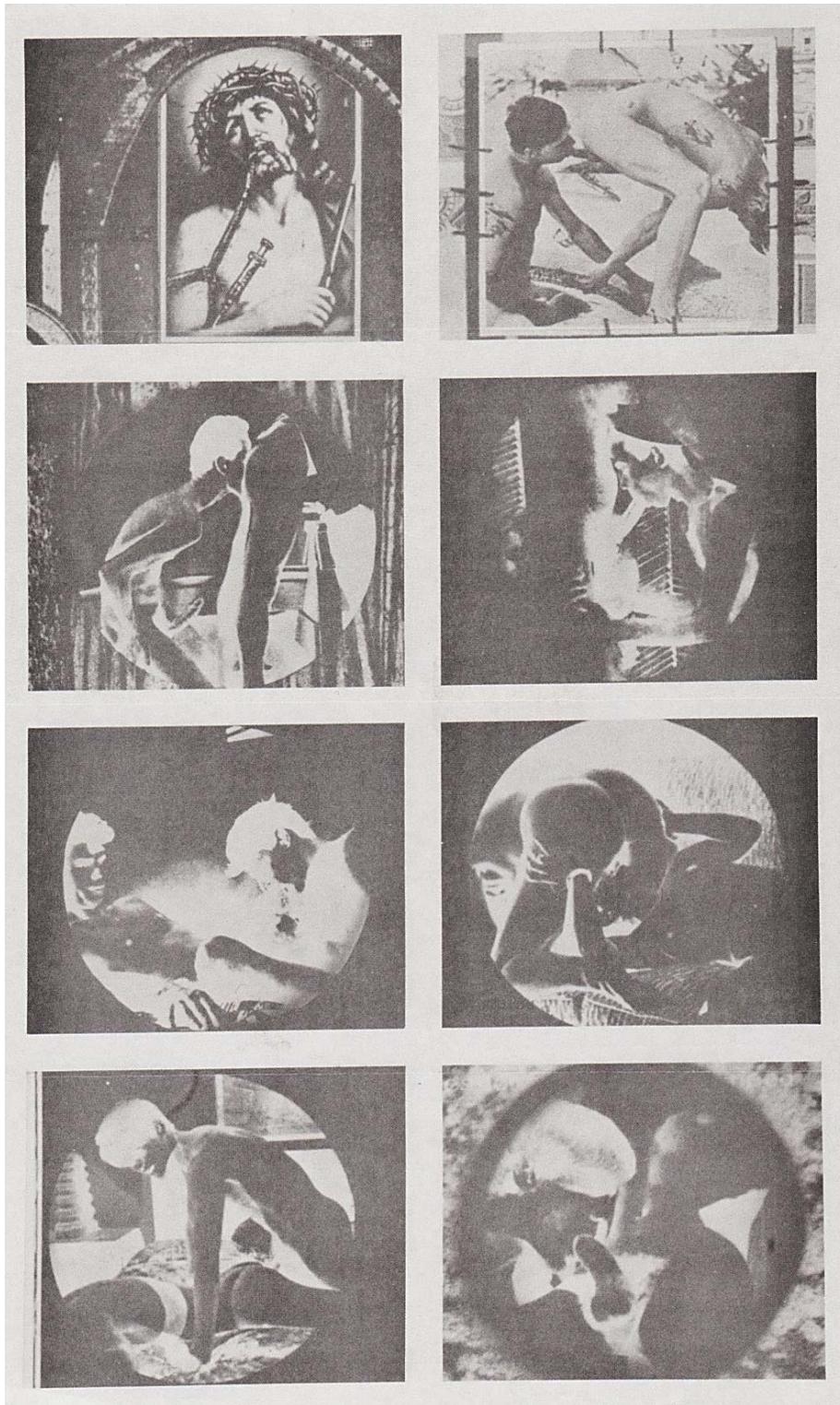


Figure 4.5 Feuillet distribué par l'American Family Association en avril 1990 (verso).

Cet envoi massif, tactique employée régulièrement par les groupes de pression de ce type, permet ainsi de propager rapidement et à grande échelle des reproductions d'œuvres qui auraient autrement pu demeurer dans le cercle restreint du monde de l'art actuel. La galerie universitaire, située à Normal en Illinois, où était présentée l'exposition *Tongues of Flame*, d'ailleurs très bien reçue localement, ne faisait alors pas partie du circuit des institutions majeures. C'est dire que l'AFA, en dépit de ses intentions malveillantes, constitue donc un médiateur crucial dans la diffusion des œuvres de Wojnarowicz. Ce scénario se répétera maintes fois par la suite : l'AFA met délibérément en circulation des images d'œuvres qu'elle souhaite prétendument sanctionner. S'il a été démontré que les actes iconoclastes, qu'ils relèvent de la destruction totale ou du vandalisme superficiel, génèrent presque systématiquement de nouvelles images (Latour 2002a; Lütticken 2009 : 66), ceci est d'autant plus vrai lorsqu'il est question d'appels à la censure venant de groupes oppositionnels en quête de visibilité médiatique comme celui que Wildmon dirige. Judith Butler (1990 : 108) rapporte cette dynamique paradoxale au contrôle de l'imaginaire :

Certain kinds of efforts to restrict practices of representation in the hopes of reining the imaginary, controlling the phantasmatic, end up reproducing and proliferating the phantasmatic in inadvertent ways, indeed, in ways that contradict the intended proposes of the restriction itself.

Même si le directeur de l'AFA se dit opposé à toute représentation mettant en péril les valeurs familiales traditionnelles (où les activités sexuelles non reproductrices figurent au premier plan), il s'emploie néanmoins à diffuser massivement des images qu'il considère comme offensantes.

Les œuvres utilisées dans le feuillet distribué en avril 1990 ont presque toutes été recadrées pour ne montrer que des représentations explicites d'actes sexuels entre couples de même sexe.²² La majorité des détails choisis proviennent de la *Sex Series (for Marion Scemama)* (1988-89) (fig. 4.6). Évoquant l'imagerie scientifique et la surveillance des populations, cette série est constituée de montages photographiques réalisés à partir de négatifs où des scènes tirées de revues pornographiques sont insérées, n'occupant qu'une faible surface de la composition. Toutefois, le recadrage et la disposition des reproductions dans le feuillet de l'AFA donnent la fausse impression que les œuvres de Wojnarowicz ne sont composées que d'images explicites ou

²² Seule la photographie *Rimbaud in New York (Masturbating)*, issue de la série *Rimbaud in New York* (1978-1979), est conservée telle quelle.

blasphématoires. Comme le précise Meyer (2002 : 257), l'ajout du détail de *Untitled (Genet, after Brassai)* est de toute évidence stratégique : il s'agit d'une façon de raviver l'émoi provoqué par *Piss Christ* (1987) de Serrano. Wildmon voulait manifestement tirer profit de l'énorme controverse qu'il avait lui-même déclenchée quelques mois plus tôt autour d'un autre Christ prétendument humilié aux mains d'un artiste contemporain. Ces acteurs n'établissent ainsi pas de différence entre l'image et ce qu'elle représente : dans ce contexte, offenser l'image du Sauveur revient à offenser la figure religieuse elle-même.²³ Qui plus est, l'ajout du Christ parmi des scènes à caractère pornographique rendait encore plus choquant l'ensemble d'images pour les destinataires du feuillet.



Figure 4.6 David Wojnarowicz, *Untitled (Sex Series (for Marion Scemama))*, 1988-1989.

Non seulement cet usage des œuvres de Wojnarowicz est-il mensonger, mais il est avant tout illégal. Deux mois plus tard, l'artiste poursuit en justice le groupe d'intérêt pour diffamation et pour avoir contrevenu à la loi sur le droit d'auteur de l'état de New York, qui protège notamment les droits moraux des artistes. L'AFA a été déclarée coupable du second chef d'accusation devant la Cour en août 1990.²⁴ En guise de pied de nez à Wilmon, Wojnarowicz emploie la même tactique d'appropriation visuelle que l'association religieuse dans un collage réalisé en 1991 intitulé *Why the Church Can't/Won't Be Separated From the State* (en haut à droite de la fig. 4.7), où le recto du feuillet distribué par l'AFA est disposé parmi d'autres photographies évoquant les effets de l'homophobie et de l'épidémie de sida dans le paysage social américain.

²³ Voir à ce sujet Mitchell (2005 : 127-128).

²⁴ Le compte rendu du procès peut être consulté à l'adresse suivante : [En ligne] <https://h2o.law.harvard.edu/cases/5222>. Consulté le 20 août 2017.

Comme le laisse présager cette œuvre, la guerre d'images dans laquelle la droite religieuse et Wojnarowicz se sont engagés est alors loin d'être terminée, se poursuivant bien après le décès de l'artiste en juillet 1992.

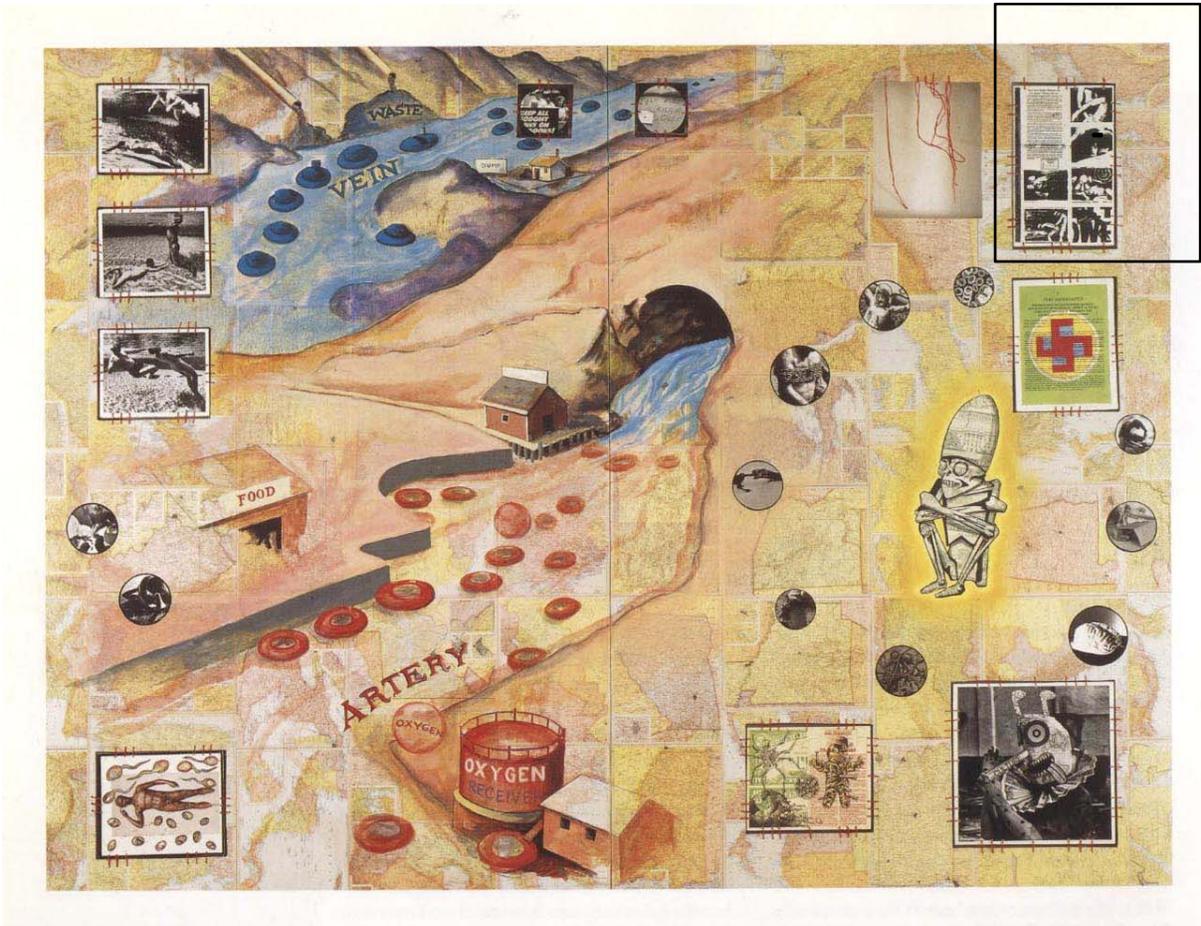


Figure 4.7 David Wojnarowicz, *Why the Church Can't/Won't Be Separated From the State*, 1991.

Les dernières années de Wojnarowicz ont été ponctuées de controverses et de démêlés avec les autorités, conflits qui ont assurément contribué à hausser sa notoriété en tant qu'artiste et qu'activiste, mais aussi en tant qu'ennemi des orthodoxes culturels. Comme il était courant dans la communauté gaie new-yorkaise à cette période, des « funérailles politiques » sont organisées en son honneur par ACT UP. Conférant une visibilité à des victimes dont le décès serait autrement passé sous silence, ce type d'action publique visait à faire du deuil des sidéens une pratique militante, comme le signale Butler (2009 : 39) : « Open grieving is bound up with outrage, and outrage in the face of injustice or indeed of unbearable loss has enormous political potential ». Des centaines de personnes défilèrent dans les rues de l'East Village afin de célébrer la mémoire de l'artiste. Le cortège funèbre est mené par un groupe de militants tenant une

bannière portant l'inscription « DAVID WOJNAROWICZ, 1954-1992, DIED OF AIDS DUE TO GOVERNMENT NEGLECT » en guise d'épitaphe (Wells 2012). Certains participants brandissent aussi des pancartes recouvertes de citations et de reproductions de créations de l'artiste, signalant de cette manière que ses œuvres ne peuvent être supprimées de l'espace public par la censure et qu'elles vivront bien au-delà de sa mort. Nul n'aurait toutefois pu anticiper que l'une de ses productions les plus obscures deviendrait l'objet d'un vaste débat public dix-huit ans plus tard, ravivant par la même occasion les débats ayant éclaté lors des *culture wars* et la popularité de la production de Wojnarowicz.

4.2 *A Fire in My Belly* avant la polémique

La controverse qui éclate à la fin novembre 2010 dévoile l'existence de *A Fire in My Belly*, création jusque-là restée inconnue hors des murs de la National Portrait Gallery. Les rares critiques d'art et journalistes à couvrir *Hide/Seek* avant que la vidéo ne soit censurée (Gopnik 2010a; Zongker 2010; Meisler 2010; Green 2010a) ne mentionnent pas l'œuvre (ni même le nom de Wojnarowicz, dont cinq photographies étaient également présentées dans l'exposition²⁵). Elle est également absente des textes et du matériel promotionnel diffusé par le Smithsonian, incluant le site web de l'exposition : c'est comme si elle *n'existait pas* (encore). Bien que la polémique entourant cette œuvre ait défrayé la manchette pendant plusieurs mois suivant la censure, peu de choses ont cependant été dites dans les médias au sujet de son contenu lui-même. Sans surprise, l'attention des journalistes a davantage été portée vers les arguments invoqués par les opposants et les partisans de la vidéo que vers ses propriétés formelles et sémantiques. L'œuvre en tant que telle se voit reléguée au second plan, les discours portés à son égard primant sur les intentions exactes de Wojnarowicz, qui, de toute manière, demeurent difficilement vérifiables. Par contre, lorsque la vidéo elle-même est abordée par des journalistes et des experts, son contenu est souvent escamoté et des explications inexactes sont diffusées. Même des critiques d'art expérimentés comme Blake Gopnik (2010b), rédacteur pour le *Washington Post* qui se portera à la défense de *A Fire in My Belly* et de *Hide/Seek* à plusieurs reprises dans les médias, ou Robin Cembalest (2011), éditrice en chef du magazine *ARTnews*, participent à la propagation de certaines informations erronées à propos de la vidéo. Comme

²⁵ En plus de *A Fire in My Belly*, les commissaires ont choisi d'exposer l'autoportrait *Untitled (face in dirt)* (1990) ainsi que quatre œuvres issues de la série *Arthur Rimbaud in New York (Under Brooklyn Bridge, In New York Subway, As Duchamp et At West Side Pier with Graffiti)* (1978-1979).

c'est souvent le cas lors de polémiques touchant l'art contemporain, la difficulté même de l'œuvre ainsi que les diverses émotions parfois contradictoires qu'elle peut susciter sont évacuées au profit d'explications fortement simplifiées, voire simplistes (Doyle 2013a : xiv).

Une stratégie comparable a été employée lors du procès de Dennis Barrie, directeur du Contemporary Arts Center de Cincinnati accusé en 1990 d'avoir diffusé du matériel obscène et de la pornographie juvénile au moment de l'ouverture de l'exposition *Robert Mapplethorpe : The Perfect Moment*. La défense s'est concentrée presque uniquement sur l'aspect formel des œuvres, négligeant leur contexte de production et la nature des scènes représentées. L'enjeu était de déterminer si les photographies issues du *X Portfolio*, présentant notamment de manière explicite des hommes s'adonnant à des actes sadomasochistes, relevaient bel et bien de l'art, échappant ainsi à certaines contraintes légales de l'état de l'Ohio relativement à la mise en circulation de matériel obscène. Les experts appelés à la cour ont tous traité abondamment de la composition « classique » et soignée des œuvres, éludant ainsi leur contenu et le contexte de leur réalisation. Les images en question se sont alors vues réduites à de pures abstractions (Crimp 1993 : 10-11).

D'une façon similaire, les multiples significations que peut revêtir *A Fire in My Belly* sont aplanies : les informations fournies par les experts et autres défenseurs de l'œuvre tendent généralement à contrer les arguments des opposants plutôt qu'à souligner les spécificités de cette création. Karl Schoonover (2011 : 1), expert en cinéma *queer*, insiste d'ailleurs sur cet aspect des controverses ayant affecté les arts visuels au cours des dernières décennies : « Defenders must focus on the act of expression itself and thus evacuate the work's aesthetic specificity. Understanding how and what the artwork communicates is, from the standpoint of legal and political advocacy, a distraction ». Dans ce contexte de gestion de crise, les interventions des historiens de l'art et des journalistes spécialisés relèvent davantage des relations publiques que de la médiation culturelle : une réplique aux opposants de l'œuvre, offrant un résultat à court terme, est bien souvent privilégiée au détriment d'explications plus approfondies axées sur l'artiste et sa création.

Puisque bon nombre de propos erronés ont été tenus à l'endroit de *A Fire in My Belly*, nous nous appuyons ici sur les informations relatives à la matérialité et aux significations de l'œuvre issues de sources fiables : par Wojnarowicz lui-même à l'occasion d'entrevues²⁶; par P-P-O-W,

²⁶ Auteur prolifique, l'artiste n'aborde toutefois que très rarement sa production artistique à travers ses écrits. Ses ouvrages ne nous éclairent donc pas sur les circonstances entourant la réalisation de *A Fire in My Belly*.

galerie responsable de la succession de l'artiste; par les archivistes de la Fales Library & Special Collections de l'Université de New York, où l'ensemble de ses archives personnelles sont conservées, et par sa biographe, Cynthia Carr. Nous nous référons également à la David Wojnarowicz Knowledge Base, plateforme en ligne lancée en avril 2017 rassemblant les informations les plus à jour au sujet de la production de l'artiste, éclectique et parfois difficile à catégoriser.²⁷ Cette ressource vise précisément à répondre aux problèmes posés par la classification, la conservation et la mise en valeur des œuvres et des archives de l'artiste, mais aussi d'objets au statut ambivalent qui lui ont été associés.

Précisons d'emblée que la confusion concernant *A Fire In My Belly* provient non seulement du fait que très peu d'informations à son sujet étaient disponibles lorsque naît la controverse, mais aussi parce qu'il ne s'agit pas d'une œuvre unique et achevée, qui peut conséquemment être considérée comme physiquement « stable ». La multiplicité de ses manifestations en fait forcément un objet plus difficile à appréhender, et donc à commenter, par les intervenants du débat, mais aussi par les chercheurs. Malgré les travaux qui ont été menés depuis 2010, il subsiste toujours des angles morts dans la documentation de l'œuvre inachevée. Les experts, les collaborateurs et les proches de Wojnarowicz se contredisent sur certains aspects, comme sa signification ou l'existence d'une trame sonore définitive. C'est donc en gardant à l'esprit cette part d'incertitude qu'il faut envisager l'œuvre qui, au demeurant, reflète bien le caractère insaisissable de l'artiste, lequel cultive une part de mystère relativement à sa vie personnelle comme à sa production.

Deux originaux muets ont été produits par Wojnarowicz à la fin des années 1980 : un film d'une durée de treize minutes, *A Fire in My Belly (Film in Progress)* (1986-1987), et un film additionnel de sept minutes, *A Fire in My Belly Excerpt*.²⁸ Ils ont été réalisés sur film 8mm, ce ne sont donc pas des vidéos à proprement parler, contrairement à ce qui a été rapporté au moment de la polémique (Fales Library & Special Collections 2011). Malgré son titre, le

²⁷ Il s'agit de l'aboutissement d'un projet initié en 2015 par la Artists Archives Initiative, groupe de recherche multidisciplinaire associé à la New York University. Appelée à être évolutive, cette base de données a pour but de centraliser les documents, les témoignages et les informations techniques liées à la production de Wojnarowicz (Wharton, Engel et Taylor 2016). [En ligne]

http://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/Main_Page. Consulté le 20 août 2017.

²⁸ Nous employons ici les titres utilisés par P.P.O.W et la Fales Library & Special Collections à partir de décembre 2010, repris par la suite par les musées et les organisations diverses ayant diffusé *A Fire in My Belly*. Il est à noter que les films originaux sont désignés sous une appellation différente dans la David Wojnarowicz Knowledge Base (*A Fire in My Belly (Film in Progress)* devient *A Fire in My Belly A Work in Progress*, tandis que *A Fire in My Belly Excerpt* devient *Mexico, etc... Peter, etc... For Michael Lupetin*). Ces appellations sont certes plus exactes d'un point de vue archivistique, reprenant les titres inscrits par l'artiste sur les boîtiers originaux des bobines de film, mais elles ne correspondent pas aux désignations employées lors de la controverse. Afin d'éviter toute confusion, nous utilisons exclusivement les titres antérieurs.

deuxième film n'est pas un extrait du premier, il contient en effet des scènes qui n'apparaissent pas dans *A Fire in My Belly (Film in Progress)*. Cette seconde version a été réalisée ultérieurement par Wojnarowicz (le moment exact de la création de cette édition demeure à ce jour inconnu); elle était destinée à être intégrée dans le documentaire *Silence = Death* (1990) comme nous le verrons plus loin.

Ces films formés de piétage assemblé en noir et blanc et couleur, transférés sur bande vidéo après le décès de l'artiste, sont les seules versions authentifiées comme étant originales par la galerie P·P·O·W et par la Fales Library & Special Collections.²⁹ Or, là ne s'arrête pas la vie de *A Fire in My Belly*.³⁰ Les deux versions initiales de l'œuvre, situées au commencement d'une trajectoire beaucoup plus longue, forment le « point d'amorce d'une succession » (Latour et Lowe 2011 : 181) d'autres œuvres dérivées dont les auteurs exacts sont plus difficiles à identifier. L'extrait vidéo qui a été retiré de la National Portrait Gallery en 2010 est ainsi un objet distinct des films originaux, tandis que l'œuvre aujourd'hui connue comme l'une des plus célèbres de l'artiste se ne limite pas aux deux films expérimentaux réalisés par Wojnarowicz au milieu des années 1980. Elle recouvre en effet plusieurs déclinaisons et itérations ayant fait leur apparition à partir de 1990. L'ensemble de ces versions sera pris en compte ici, chacune d'elles participant à la trajectoire de *A Fire In My Belly*.

Les films originaux sont composés de segments tournés au Mexique et à Porto Rico et de quelques scènes réalisées en studio à New York entre 1986 et 1987 (Carr 2012 : 356). Plusieurs séquences de natures variées sont présentées en alternance sans qu'une trame narrative ne les lie directement entre elles. *A Fire in My Belly (Film in Progress)* comprend notamment des images des ruines de la cité préhispanique de Teotihuacán, d'objets liés à la fête des Morts, de scènes opposant humains et animaux (lutte, combat de coqs, spectacle de cirque) ainsi que des séquences tournées à partir d'un véhicule en mouvement montrant des mendiants handicapés, des vendeurs ambulants et un cracheur de feu³¹. Le film se termine par un intertitre où apparaît la mention « Film in Progress, David Wojnarowicz, 1986-7 ».

La version de sept minutes reprend quant à elle certains de ces segments, auxquels s'ajoutent des images légèrement plus violentes : nous pouvons y voir des corps momifiés, un extrait d'un

²⁹ L'éventuelle découverte de nouvelles versions réalisées du vivant de l'artiste pourrait toutefois changer ce constat.

³⁰ À partir d'ici, l'appellation *A Fire In My Belly* sera utilisée dans le texte pour désigner l'œuvre au sens large, dans toutes ses déclinaisons, tandis que *A Fire in My Belly (Film in Progress)* et *A Fire in My Belly Excerpt* référeront aux versions de 1986-1987.

³¹ Cette dernière séquence a possiblement inspiré le titre de l'œuvre.

segment préexistant (télévisuel ou filmique) mettant en scène la passion du Christ, une miche de pain, la bouche d'un homme cousu de fil rouge (fig. 4.8 et 4.9) ainsi que divers objets qui s'embrasent, dont un globe terrestre (fig. 4.10) et une tête de papier mâché à l'effigie du Christ. C'est dans *A Fire in My Belly Excerpt* qu'apparaît également la scène désormais célèbre présentant des fourmis de feu qui arpentent un crucifix posé au sol (fig. 4.11). Une autre séquence montre d'ailleurs ces mêmes insectes s'agitant sur des pièces de monnaie. Dans une lettre datant du 22 octobre 1988 adressée à Barry Blinderman, commissaire de l'exposition rétrospective *Tongues of Flame* qui a été tenue en 1990, l'artiste décrit les deux originaux – qu'il désigne comme un seul et même film – en ces mots :

The film deals with ancient myth and its modern counterpart, It explores structures of power and control—using at times the fire ants of North Mexico as a metaphor for social structure...I explore spectacle in the form of the wrestling matches that occur in small arenas in the poor neighborhoods [...]. These images are interspersed with cockfights and TV bullfights. There are sections pertaining to power and control; images of street beggars and little children blowing ten foot long flames among cars at an intersection. Images of armored trucks picking bank receipts. Images of loaves of bread being sewn up as well as a human mouth—control and silencing through economics. There are invasive aspects of Christianity played against images of the Day of the Dead and the earthquake buildings and mummies of northern Mexico. There are symbols of rage and the need for release (Wojnarowicz cité par Carr 2012 : 357).

De cette manière, Wojnarowicz met en images les diverses structures de pouvoir « pré-inventées » (Carr 2012 : 343) organisant l'existence humaine, allant des traditions religieuses et culturelles à la division des classes sociales, en passant par la tyrannie du spectacle.³²

³² Les structures de pouvoir que Wojnarowicz dénonce ici sont mises en relation avec l'exploitation animale (tauromachie, combats de coqs, etc.). Les parallèles avec les animaux non humains sont d'ailleurs récurrents dans la production de l'artiste, comme le souligne Rizk (2009b : 45) : « Based on the many anecdotes related by Wojnarowicz himself and his friends or colleagues, it seems likely that he both projected himself into animal others and regarded their corporeal beings as capable of mirroring forms of alienation [...]—meanwhile appearing to count non-human animals as more valuable than human life ». Comme nous l'avons vu plus haut, une de ses œuvres phares, *Untitled (Buffalos)* (1988-1989), trace un parallèle entre l'oppression humaine et animale.



Figures 4.8 et 4.9 David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly Excerpt* (photogrammes), 1986-1987.



Figures 4.10 et 4.11 David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly Excerpt* (photogrammes), 1986-1987.

L'effet stroboscopique employé à répétition et le rythme frénétique avec lequel les scènes sont juxtaposées – à la manière d'un collage, technique de prédilection de l'artiste – rendent le visionnement inconfortable pour le spectateur. Il s'agit sans doute là d'un effet recherché par Wojnarowicz pour exprimer sa propre frustration et sa colère quant au climat de répression politique et sociale de l'ère Reagan. Ces films procèdent ce faisant d'une volonté de subvertir l'ordre établi, qu'il soit temporel ou spirituel. L'artiste emploie à cet effet plusieurs métaphores, parfois guères subtiles, représentant les mécanismes de surveillance et de régulation sociale : un pantin « abattu » au moyen d'un pistolet jouet; un œil de plastique et un globe terrestre qui tournent sur eux-mêmes pour ultimement s'embraser; des mains recouvertes de bandages et de sang factice dans lesquelles sont versées des pièces de monnaie (fig. 4.12). Cette dernière séquence sert d'ailleurs d'étude préparatoire pour des œuvres ultérieures comme *Untitled (Sometimes I come to hate people)* (1992), où l'un des textes de l'artiste est sérigraphié sur une photographie argentique (fig. 4.13).



Figures 4.12 et 4.13 David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly Excerpt* (photogramme), 1986-1987 et *Untitled (Sometimes I come to hate people)*, 1992.

Bien que certaines scènes soient quelque peu caricaturales, le message exact véhiculé par ces films n'en demeure pas moins cryptique. Le manque de cohésion entre les diverses séquences est cependant stratégique : l'artiste souhaitait que ces images opèrent à la manière d'un message subliminal. Un script écrit par Wojnarowicz décrivant les différentes sections du film, lui aussi considéré comme un document de travail et non comme une pièce achevée, révèle par ailleurs que certaines parties de l'œuvre n'ont pas été complétées (Annexe 3). En 1987, l'artiste présente une version du film – qu'il désassemble plus tard – à James Romberger, créateur de bande dessinée avec qui il collabore à ce moment pour l'ouvrage *Seven Miles a Second* (1996). La trame sonore est alors composée de bruits ambiants et de musique industrielle (Romberger 2014). Une seconde captation audio, cette fois formée d'enregistrements faits au Mexique, avait également été réalisée par Wojnarowicz, mais elle ne fut pas synchronisée aux films (Carr 2012 : 357-358). Ceci est possiblement attribuable aux caractéristiques techniques de la captation vidéo au format 8 mm, qui ne permet pas l'enregistrement simultané de piste audio (Electronic Arts Intermix 2012).

La raison exacte de l'inachèvement de *A Fire in My Belly* demeure inconnue, mais il est probable que l'artiste n'était simplement pas satisfait du résultat auquel il est parvenu en 1987. Techniquement, les deux créations sont moins soignées que ce que réalise l'artiste en photographie à cette période. Le film serait justement le médium avec lequel Wojnarowicz éprouvait le plus de difficulté. En effet, Cynthia Carr (2012 : 358), journaliste et amie de l'artiste qui signe en 2012 sa première biographie, qualifie son corpus vidéo comme plus faible par

rapport au reste de sa production. Selon Carr, l'artiste ne considérait pas ses films comme des œuvres achevées, ce qui explique peut-être aussi pourquoi *A Fire in My Belly* (ni aucune autre œuvre vidéo) ne se retrouve dans *Tongues of Flame*, la seule exposition rétrospective présentée de son vivant.³³ Elle n'est pas non plus incluse dans sa seconde rétrospective, *Fever : The Art of David Wojnarowicz*, présentée au New Museum en 1999, exposition pourtant très fournie.³⁴ L'œuvre est aussi absente de la dernière exposition de l'artiste tenue en 1989 à la galerie P-P-O-W, qui le représente alors depuis un an, intitulée *In the Shadow of Forward Motion*.

A Fire in My Belly n'est mentionnée de manière explicite que dans une seule des publications portant sur la production artistique de Wojnarowicz parue avant que n'éclate la controverse autour de *Hide/Seek* en 2010. Elle apparaît dans le catalogue de *Tongues of Flames*, où elle figure parmi une liste d'œuvres réalisées par l'artiste (qui ne sont pas exposées).³⁵ Elle fait l'objet d'une entrée dans une section dédiée à ses films, inachevés pour la plupart, accompagnée de la précision suivante : « filmed in Mexico City and various border towns as well as NYC, black and white and color super-8 (went through 2 versions then disassembled for other projects), 30 minutes » (Blinderman 1990 : 121). Considérant que les deux films qui se trouvent dans les archives de la Fales Library & Special Collections ne font en tout que 20 minutes et 6 secondes, des séquences ont forcément dû être enlevées ou détruites après la parution du catalogue en 1990. Les manipulations exactes qui ont été exécutées sur les films après la mort de l'artiste sont inconnues, mais il semble que les deux pellicules 8 mm, les deux trames sonores ainsi que le script de découpage réalisés par Wojnarowicz, tous inachevés, n'étaient pas destinés à évoluer de manière autonome.

Aux yeux de l'artiste, *A Fire in My Belly* n'aurait donc jamais vraiment existé en tant qu'œuvre, elle ne serait restée qu'une simple étude préparatoire parmi d'autres. Plusieurs séquences apparaissant dans les deux films ont en effet été réutilisées par Wojnarowicz sous forme de segments vidéo ou de photogrammes dans des productions ultérieures. Par exemple, les scènes où l'on peut voir des fourmis, insectes que l'artiste associe aux structures sociales humaines (Rizk 2009b : 47), sont très proches des photographies formant la *Ant Series* (1988-89). Ces

³³ Deux photogrammes provenant de *A Fire in My Belly* sont publiés dans le catalogue de cette exposition, mais la légende indique seulement qu'ils proviennent d'un film 8mm sans en préciser le titre exact (Blinderman 1990 : 60).

³⁴ Les films et vidéos présentés dans cette exposition sont tous le résultat de collaborations (Scholder 1999 : 138).

³⁵ La cinéaste Tessa Hughes-Freeland fait aussi référence au film, sans toutefois le nommer directement, dans un bref paragraphe anecdotique apparaissant dans l'ouvrage collectif *David Wojnarowicz : Brush Fires in the Social Landscape* (Wojnarowicz 1994 : 46). Ce court texte est illustré de deux photogrammes tirés de *A Fire in My Belly*. Ce passage a été préservé tel quel dans la réédition du livre en 2015.

insectes y sont présentés avec différents objets choisis pour leur valeur symbolique comme un soldat jouet (*Control*), une horloge et des pièces de monnaie (*Time/Money*) et un crucifix (*Spirituality*) (fig. 4.14). De nombreuses scènes de *A Fire in My Belly* apparaissent également dans un autre film attribué à l'artiste, *ITSOFOMO : In the Shadow of Forward Motion* (1989), qui est en réalité une captation d'une performance multimédia réalisée en collaboration avec Ben Neil (Doyle 2013b). Ce film, entendu comme une œuvre complète, a quant à lui été exposé dans la rétrospective *Fever : The Art of David Wojnarowicz* en 1999.



Figure 4.14 David Wojnarowicz, *Untitled (Spirituality)* (*Ant Series*), 1988-1989.

4.2.1 Silence = Death

Une autre adaptation de *A Fire in My Belly Excerpt* a aussi été mise en circulation deux ans avant la mort de l'artiste, en 1990, cette fois dans un contexte cinématographique. Wojnarowicz a remis cette version de sept minutes, créée spécifiquement à cet effet³⁶, à Michael Lupetin, producteur de *Silence = Death* (Taylor et Phillips 2011). Ce documentaire a été réalisé par le cinéaste et l'activiste homosexuel connu sous le pseudonyme de Rosa von Praunheim (1942-) en collaboration avec Phil Zwickler (1954-1991), militant lui aussi pour les droits des individus séropositifs. Second opus d'une trilogie de films à propos de l'épidémie de sida, cette production expérimentale s'articule autour d'entrevues et de monologues mettant en scène des artistes new-yorkais, incluant notamment Wojnarowicz, Keith Haring (1958-1990) et le poète Allen Ginsberg (1926-1997), qui témoignent de leur colère face à la manière dont la crise est gérée par le

³⁶ [En ligne] http://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/A_Fire_in_My_Belly. Consulté le 20 août 2017.

gouvernement américain. Le titre est d'ailleurs tiré du slogan d'ACT UP. Mais bien que ce groupe militant en ait fait son mot d'ordre depuis sa fondation en mars 1987, la formule « Silence = Death » précède la formation du collectif. En effet, des affiches arborant cette phrase, accompagnée d'un triangle rose sur un fond noir³⁷, sont collées un peu partout dans les rues de New York entre 1986 et 1987 sous l'impulsion de six activistes homosexuels (rassemblés sous la bannière du Silence = Death Project) (Smith et Gruenfeld 1998)³⁸. Cette intervention évoquait le silence du président Ronald Reagan, qui évite de mentionner le terme sida en public ou de discuter de cette nouvelle épidémie aux conséquences dévastatrices en termes de vies humaines jusqu'en 1987, soit plus de six ans après l'identification des premiers cas aux États-Unis (White 2004). À ce moment, au moins vingt-cinq mille personnes avaient déjà perdu la vie des suites de la maladie (Crimp 1991 : 11). Ce silence était avant tout motivé par le fait que le sida touchait majoritairement les hommes homosexuels et les usagers de drogues par voie intraveineuse : la maladie était alors d'emblée associée étroitement à des individus dont le mode de vie était considéré comme répréhensible par la droite et par les autorités religieuses.

³⁷ Originellement représenté pointant vers le bas sur le badge que l'on attirait aux homosexuels dans les camps de concentration nazis, le triangle rose est ensuite devenu un symbole de la fierté gaie notamment grâce à son emploi par le Silence = Death project, puis par ACT UP. Dans le cas spécifique des affiches new-yorkaises, le triangle signifiait un holocauste de type nouveau : le sida.

³⁸ Le groupe était composé d'Avram Finkelstein (également membre fondateur de Gran Fury, un collectif artistique qui a travaillé en étroite collaboration avec ACT UP), de Brian Howard, d'Oliver Johnston, de Charles Kreloff, de Chris Lione et de Jorge Soccaras. [En ligne] <http://www.actupny.org/reports/silencedeath.html>. Consulté le 20 août 2017. Un compte rendu détaillé du contexte de création de cette affiche se trouve dans l'ouvrage *After Silence : A History of AIDS through Its Images* (Finkelstein 2017), paru en novembre 2017.



Figure 4.15 Silence = Death Project, *Silence = Death*, 1986.

Dénonciateur et audacieux stylistiquement, *Silence = Death* intègre le film muet de sept minutes remis par Wojnarowicz de manière fragmentaire : les scènes y sont réordonnées et certaines séquences sont répétées. Quelques-unes sont par exemple présentées avec la voix hors champ de l'artiste qui récite ses propres textes, tandis que d'autres sont entrecoupées de nouvelles scènes tournées en studio spécifiquement pour le documentaire. Le film culmine sur les moments les plus poignants de *A Fire in My Belly Excerpt*, dont ceux où la bouche d'un homme ainsi qu'une miche de pain sont cousues de fil rouge (fig. 4.8 et 4.9). La chanson *This is The Law of The Plague* (1986), composée et interprétée par Diamanda Galás, elle-même militante auprès d'ACT UP, est employée comme trame musicale dans cette portion.³⁹ Selon la photographe Marion Scemama, amie et proche collaboratrice de l'artiste⁴⁰, Wojnarowicz aurait lui-même sélectionné cette chanson.⁴¹ Ce choix apparaît approprié considérant le dessein de von Praunheim et Zwickler. En effet, la pièce de Galás, ponctuée de cris et de gémissements, se veut être une plainte viscérale contre l'Église catholique, qui fait alors preuve d'hostilité envers les

³⁹ Cette dernière est d'ailleurs écourtée à quatre minutes pour correspondre à la durée de la bande sonore.

⁴⁰ Elle a elle-même filmé certaines scènes où apparaît Wojnarowicz dans *Silence = Death*. Pour plus de détails sur sa collaboration avec l'artiste, consulter l'entrevue accordée en 2015 à Glenn Wharton et Marvin Taylor dans le cadre du Artist Archives Initiative. [En ligne]

http://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/Interview_with_Marion_Scemama_by_Glenn_Wharton_and_Marvin_Taylor_on_11-3-2015. Consulté le 20 août 2017.

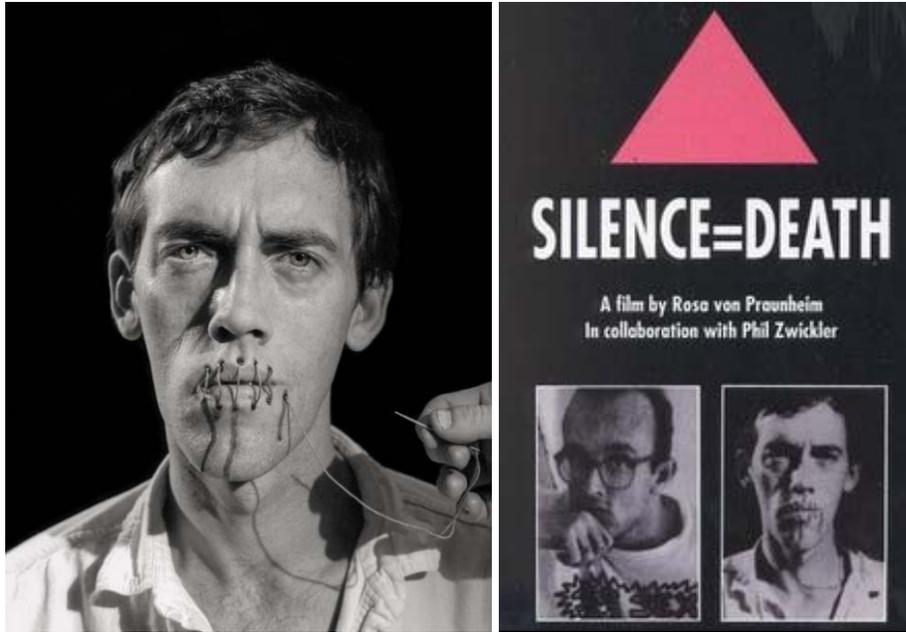
⁴¹ [En ligne] https://www.facebook.com/note.php?note_id=163659290352427. Consulté le 20 août 2017.

séropositifs et les gais et lesbiennes. Elle y interprète notamment un passage de l'Ancien Testament où il est question de l'impureté sexuelle des humains (Lévitique 15) :

Leviticus is a founding text for both the ideological use of disease as an occasion for social division and discipline and for the West's discourse against homosexuality, a discourse that has allied it with sin, disease, and contagion (Dellamora et Fischlin 1998 : 323)

Galás n'a cependant pas été impliquée dans le projet de *Silence = Death* et l'emploi de cette chanson a possiblement été fait sans sa permission (Capper 2011).

Sur l'illustration du boîtier du film apparaît un portrait noir et blanc de Wojnarowicz à la bouche cousue (fig. 4.16 et 4.17) – rappelant ainsi la scène du long-métrage. Réalisée au moyen de maquillage, tout comme la séquence du film, cette photographie a été prise par Andreas Sterzing spécifiquement pour l'affiche de *Silence = Death* (Urban 2010 : 62). Amelia Jones (2009 : 46) note que cet acte violent exécuté, ou représenté, dans le cas qui nous occupe, par un artiste est censé produire un effet empathique chez le spectateur, symbolisant l'oppression et la réduction au silence de certains individus, en l'occurrence ici les homosexuels et les séropositifs. Ce même portrait est aussi reproduit sur la couverture du magazine *High Performance* à l'automne 1990 (fig. 4.18), soit peu après le procès intenté contre le révérend Wildmon. L'image deviendra dès lors étroitement associée à la figure de Wojnarowicz, mais aussi plus globalement à la crise du sida et à la censure de l'art contemporain aux États-Unis. Elle circulera d'ailleurs de plus belle dans l'espace public dès 2010 à la suite du déclenchement de la controverse entourant *Hide/Seek*.



Figures 4.16 et 4.17 Andreas Sterzing, *David Wojnarowicz (Silence = Death)*, 1989 et couverture du boîtier de *Silence = Death*, 1990.

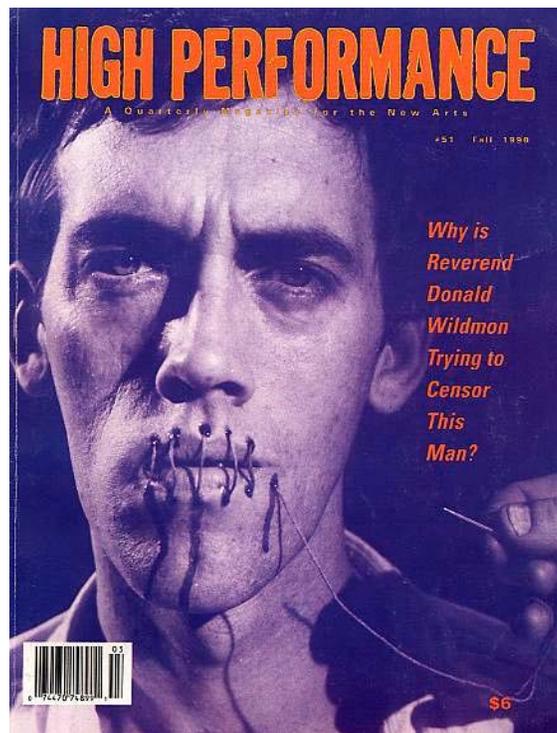


Figure 4.18 Couverture du numéro 51 du magazine *High Performance*, septembre 1990.

Même si les films de 1986-1987 n'ont pas été originalement conçus comme une réflexion sur le sida, Wojnarowicz fournit volontiers une copie de *A Fire in My Belly Excerpt* à Lupetin, sachant

manifestement que les scènes allaient être associées à une production cinématographique portant sur l'épidémie qui ravageait alors la communauté new-yorkaise. *Silence = Death* scelle d'une certaine façon le destin de *A Fire in My Belly* : à partir de ce moment, les images contenues dans le film deviennent associées à l'expérience de l'artiste en tant que sidéen, qu'importent ses intentions premières. Tout indique que les scènes qui apparaissent dans ce documentaire constitueraient la dernière version de *A Fire in My Belly* approuvée par Wojnarowicz (Catton 2011b), qui jouit d'ailleurs d'une plus grande marge de manœuvre que tous les autres artistes ayant collaboré au film en ce qui a trait aux séquences le concernant. Le dramaturge Norman Frisch, qui avait déjà rencontré l'artiste à l'occasion d'un panel autour du collectif Gran Fury et qui connaissait personnellement von Praunheim, note à cet effet que la portion de *Silence = Death* réservée au militant du East Village (22 minutes sur un total de cinquante-cinq) peut en quelque sorte être conçue comme un film indépendant : « Somehow he and Rosa had agreed that David's sequences were really David's film, and that he could do what he wanted » (Frisch cité par Carr 2012 : 422). À défaut d'évoluer comme œuvre complètement autonome, *A Fire in My Belly*, qui est simplement désignée comme un « film expérimental » en voix hors-champ dans le documentaire de von Praunheim et Zwickler, bénéficie tout de même d'une visibilité certaine par l'entremise de ce long métrage.

En dehors de ces extraits, rien ne porte à croire que l'un ou l'autre des originaux de Wojnarowicz ait été présenté en public avant le décès de l'artiste. Des versions du film ont cependant été projetées à quelques reprises au cours des années 2000, notamment pendant le Lesbian and Gay Film Festival de Londres (version muette de longueur inconnue) en 2002⁴² et à l'occasion d'une mise en vue de quelques jours au Palais de Tokyo à Paris en 2005, soulignant la parution de la traduction française de *Close to the Knives : A Memoir of Disintegration* (Wojnarowicz 1991) (version de *Silence = Death* avec la trame sonore de Galás). Cette même édition est aussi mise en ligne sur YouTube⁴³ en 2007 par Semiotext(e), maison d'édition à l'origine de la publication de *David Wojnarowicz : A Definitive History of Five or Six Years on the Lower East Side* (Wojnarowicz et Lotringer 2006)⁴⁴, mais elle n'est visionnée que par un nombre négligeable d'internautes à ce moment. Retenons donc que le film, dans ses diverses itérations, n'avait jamais été présenté en contexte d'exposition : on le décrit à ce moment comme une

⁴² [En ligne] http://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/A_Fire_in_My_Belly. Consulté le 20 août 2017.

⁴³ [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=ofC3sUDtR7U>. Consulté le 20 août 2017.

⁴⁴ Cet ouvrage collectif trace une biographie partielle de l'artiste en faisant appel à des témoignages d'artistes, d'amis et de collaborateurs. La publication comporte aussi des entrevues avec Wojnarowicz ainsi que des essais rédigés par des spécialistes de son corpus comme Jennifer Doyle et Carlo McCormick.

création expérimentale inachevée ou comme un document d'archives. Il est certes rendu accessible publiquement, mais sa visibilité demeure très faible.

A Fire in My Belly n'existe jusque-là que sous forme de fragment; il convient de considérer les deux originaux inachevés comme des études préparatoires ne disposant pas du statut d'œuvre autonome. Il s'agit en d'autres mots de matériel brut qui ne prend sens que lorsqu'il est intégré au sein d'autres œuvres, qu'elles soient de nature filmique ou photographique. Si le film était déjà insaisissable en raison de la multiplicité de ses manifestations entre 1987 et 2010, il le devient encore davantage une fois que l'une de ses versions dérivées est retirée de la National Portrait Gallery.

4.2.2 *Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture*

Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture s'ouvre le 30 octobre 2010 sans grand bruit dans la capitale américaine. Elle est décrite par les commissaires David C. Ward, historien et conservateur à la NPG, et Jonathan D. Katz, historien de l'art spécialisé en études visuelles et *queer*, comme la première exposition d'envergure à traiter de l'apport des artistes gais et lesbiennes au genre du portrait aux États-Unis (Katz 2010). Rassemblant une centaine d'œuvres parcourant tout le XX^e siècle, elle vise à mettre au jour une dimension de l'histoire de l'art négligée par les grands musées américains depuis près de trente ans, du moins aux dires de Katz.⁴⁵ La réception critique est assez favorable, mais *Hide/Seek* ne bénéficie initialement que d'une faible visibilité dans les médias de masse et dans le web.

Le titre de l'exposition, évoquant les stratégies visuelles et communicationnelles développées par les artistes issus des communautés LGBTQ pour échapper à la répression, dénote, non sans ironie, le souhait de faire profil bas. En effet, il semble que le fait d'avoir choisi de ne pas employer les termes gai, lesbienne, homosexuel ou *queer* ait été motivé par une recherche de

⁴⁵ Katz (2010) affirme que la dernière exposition majeure sur ce thème, *Extended Sensibilities : Homosexual Presence in Contemporary Art*, avait été présentée au New Museum de New York en 1982. Quelques expositions ont cependant été organisées depuis, par exemple *In a Different Light*, tenue au Berkeley Art Museum en 1995. Les questions relatives au genre, à l'orientation et à l'identité sexuelles n'en demeurent pas moins encore sous représentées dans les galeries et les institutions muséales. Dans son essai « Queer Wallpaper », Doyle (2006b : 345) fait d'ailleurs état du phénomène de « dé-gaification » des artistes lesbiennes et homosexuels dans les musées. Elle y elle déplore également le retard qu'accuse la discipline de l'histoire de l'art en ce qui concerne le courant théorique *queer* : « The full discussion of sexuality and art is a very recent development in art history—as central to art history as queer people are (as, for example, artists, critics, collectors, and curators), the subject of sexuality still remains outside the official boundaries of the field. [...] The long-standing hostility of art history to the subject of identity is the reason why so much of the queer writing about art and visual culture comes from outside the discipline ».

discrétion. Ce manque d'audace a d'ailleurs été reproché aux commissaires, notamment par Jennifer Doyle (2013a : 144), qui y voit une volonté de se soustraire d'un discours militant. La sobriété marquant la scénographie (fig. 4.19) ainsi que la sélection des œuvres – l'exposition s'attachant surtout à des figures canoniques comme Thomas Eakins, Jasper Johns, Robert Rauschenberg et Andy Warhol – est sans doute en partie attribuable à une crainte d'attirer l'attention négative de politiciens opportunistes, notamment. La vague d'autocensure qui a déferlé sur les institutions culturelles avec l'arrivée des *culture wars* est de toute évidence toujours opérante. Il n'est certes pas anodin de constater que parmi les cinq œuvres de Mapplethorpe exposées dans *Hide/Seek*, une seule provienne du *X Portfolio*, qui rappelons-le, comprenait les œuvres les plus controversées de l'artiste. Et encore, il s'agit de la photographie *Brian Ridley and Lyle Heeter* (1979), l'une des moins explicites de la série (l'œuvre montre deux hommes vêtus de costumes sadomasochistes dans un salon élégant). Vingt ans après le scandale ayant animé le Congrès, ces images n'ont apparemment rien perdu de leur force. Qui plus est, c'est à Washington, D.C. que sont nées les controverses autour de Serrano et de Mapplethorpe en 1989. L'exposition était de ce fait considérée comme particulièrement à risque, si bien que le Smithsonian avait même fourni une formation spécifique aux commissaires de l'exposition afin de les préparer à communiquer avec les médias dans le cas d'une éventuelle controverse.⁴⁶ Ces précautions n'ont cependant pas suffi à épargner *Hide/Seek* d'une polémique.



Figure 4.19 Vue de l'entrée de l'exposition *Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture*, National Portrait Gallery, Washington, D.C., 2010.

⁴⁶ Cette information est révélée par Katz (2012) lors d'une conférence intitulée « Censorship in the Museum », qui a lieu à la California State University.

C'est une version de quatre minutes tirée de *A Fire in My Belly Excerpt* (Taylor et Phillips 2011),⁴⁷ présentée dans la section de l'exposition portant sur le sida, aux côtés d'œuvres réalisées par Felix González Torres, AA Bronson et Keith Haring qui s'attire cette fois les foudres de la droite. Katz (2012) affirme avoir choisi ce film en raison d'une scène spécifique où un homme se tenant sur une plaque de béton armé suspendue à quelques mètres du sol s'affaire à briser cette structure à coups de massue, détruisant par le fait même ce qui lui tient lieu de support (fig. 4.20). Il s'agirait là d'une métaphore efficace de la crise du sida selon lui.⁴⁸ L'édition de la vidéo est le fruit d'une collaboration entre Katz et Bart Everly, un archiviste de la Fales Library & Special Collections. Le film, ajouté à la toute fin de la préparation de l'exposition,⁴⁹ dut être écourté afin de se conformer aux restrictions imposées par le groupe Smithsonian en ce qui concerne la présentation de vidéos dans les salles d'exposition (Rizk 2012 : 384). L'inclusion de cette création découle d'un compromis : la direction du Smithsonian souhaitait au départ que Katz ne garde qu'un extrait d'une minute. N'étant pas d'accord avec cette consigne restrictive, il est parvenu à utiliser un segment un peu plus long, estimant qu'il était possible de réduire la durée de la vidéo sans pour autant la dénaturer : « We felt the imperative to represent David Wojnarowicz's work as he designed it. We included every scene that's in the video, we just truncated the length » (Katz cité par Green 2010c).



Figure 4.20 David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly Excerpt* (photogramme), 1986-1987.

⁴⁷ Des informations contradictoires ont circulé concernant la source de cette version écourtée. Par exemple, la copropriétaire de la galerie P·P·O·W affirme dans une publication récente que l'extrait est plutôt tiré du film original de treize minutes (Olsoff 2015 : 216).

⁴⁸ De façon plus générale, Katz décrit le film comme un condensé visuel de l'expérience du sida : « it offers one of the most concise pictorial vocabularies for talking about life in the most horrific years of the AIDS plague » (Katz cité par Isaacs 2011).

⁴⁹ Cette information nous a été transmise par Jennifer Sichel, assistante de recherche principale pour *Hide/Seek*, dans un courriel daté du 5 juillet 2015.

Le protocole du musée, ne faisant pas de distinction entre les documents d'archives et les œuvres d'art, peut certainement être remis en question. Cependant, l'ajout d'une trame sonore, autre condition imposée par le musée pour la présentation de matériel vidéo, apparaît plus discutable encore. La captation audio choisie – étrangère aux versions précédentes du film – a été réalisée lors d'une manifestation organisée par ACT UP en juin 1989. Cet enregistrement, où l'on peut d'ailleurs entendre la voix grave caractéristique de Wojnarowicz qui scande « one, two, three, four : civil rights is civil war ! », provient de ses archives personnelles. Or, l'artiste n'a jamais lié de quelque manière que ce soit cet événement à *A Fire in My Belly* (Rizk 2012a : 384). Les archivistes responsables des documents de l'artiste à la Fales Library & Special Collections et Tom Rauffenbart, ancien conjoint et liquidateur de la succession de Wojnarowicz, ont consenti à la demande de Katz parce qu'il avait déjà accepté que le film soit modifié de son vivant par des tiers, autant en ce qui concerne l'image que le son. En utilisant une captation audio provenant des archives de l'artiste, le commissaire dit avoir voulu faire quelque chose se rapprochant davantage du travail de Wojnarowicz que ce qu'avait pu faire von Praunheim.⁵⁰ Katz (2012) affirme en outre qu'il a pris une telle liberté relativement à l'édition du film précisément parce qu'il s'agit d'une œuvre inachevée, ajoutant qu'il n'aurait pas procédé à une telle modification sur une œuvre complète.

Quoi qu'il en soit, les changements apportés au film demeurent difficiles à justifier d'un point de vue de rigueur historique. En effet, cette édition induit en erreur les visiteurs de l'exposition, qui associent alors la vidéo à l'implication de l'artiste dans la lutte pour les droits des sidéens. Brent Phillips (2010), archiviste à la Fales Library & Special Collections qualifie cette édition posthume de « re-création », tandis que Marcia E. Vetrocq (2011 : 12), éditrice en chef du magazine *Art in America*, va même jusqu'à comparer la présentation de ce « détail » hors de son contexte initial à la campagne de salissage menée à l'endroit de Wojnarowicz par l'American Family Association en 1990. Selon elle, la modification opérée sur le film original déforme le propos de l'artiste, faisant du film une simple illustration de la lutte contre le sida. Les intentions des commissaires de *Hide/Seek* et du révérend Wildmon sont certes différentes, mais il est effectivement juste d'affirmer que dans chacun des cas le travail de l'artiste est altéré afin qu'il soit assimilé aux desseins de ces médiateurs.

Sur le cartel qui lui est attribué dans l'exposition, *A Fire in My Belly* est décrit comme un hommage à Hujar, décédé des suites du sida. Il s'agirait selon les commissaires d'une forme de

⁵⁰ Comme il a été mentionné plus tôt, Wojnarowicz bénéficie pourtant d'une grande latitude en ce qui concerne ses interventions dans *Silence = Death*.

portrait mémoriel filmique, justifiant ainsi la présence de l'œuvre dans l'exposition. La notion de portrait peut certainement être interprétée avec souplesse, là n'est pas le problème. Toutefois, au moment où l'artiste crée les films originaux, Hujar est toujours vivant (Rizk 2012b).⁵¹ D'ailleurs, les deux films originaux ont été réalisés avant que Wojnarowicz ne soit au courant qu'il était lui-même séropositif et que sa production ne prenne un tournant plus explicitement engagé. Ceci vient contredire les informations diffusées dans l'exposition (propos ensuite répétés à de nombreuses reprises, autant dans les médias de masse que dans les blogues et les périodiques spécialisés).⁵² Qui plus est, les experts ayant travaillé de près avec les œuvres et les archives de l'artiste s'entendent pour dire que *A Fire in My Belly* ne doit pas être interprétée comme une métaphore de la crise du sida (Taylor et Phillips 2011; Rizk 2012b; Carr 2012 : 3; Doyle 2013a : 142). Il s'avère évident que le passage de quatre minutes sélectionné pour *Hide/Seek* ainsi que la trame sonore qui lui a été attribué ont orienté la réception de la vidéo. Le caractère dramatique, voire émouvant, du travail et de la vie de l'artiste y est accentué, réaffirmant de ce fait le statut de martyr de Wojnarowicz, autant pour les communautés LGBTQ que pour les défenseurs de la liberté d'expression. Les modifications apportées à *A Fire in My Belly Excerpt* procèdent d'une volonté de rendre l'œuvre plus explicitement politique. Mais l'effet produit serait inverse : cela lui confère plutôt un caractère unidimensionnel, faisant en sorte que le film n'est perçu que sous le prisme du sida (Doyle 2013a : 142).

Polysémique et multidisciplinaire, la production de Wojnarowicz échappe aux classifications rigides. Les spécialistes sont par conséquent ambivalents quant au statut à accorder à ses créations. Le cas de *A Fire in My Belly* est exemplaire à cet égard : les archivistes, les commissaires, et les ayants droit de l'artiste ont des visions divergentes en ce qui concerne la signification, la conservation, la présentation et la nature même des films originaux (Taylor 2015).⁵³ D'autres travaux et objets ayant appartenu à Wojnarowicz ont également donné lieu à des débats entre historiens de l'art et archivistes, comme nous le verrons plus loin. Autre fait significatif, *A Fire in My Belly* ne figure pas parmi la liste des œuvres présentées dans le catalogue de *Hide/Seek*, tout comme les deux autres films exposés.⁵⁴ Cette omission pourrait

⁵¹ Wojnarowicz travaille sur un film dédié à Hujar en 1988 (œuvre qui demeure également inachevée), ce qui explique peut-être la confusion quant aux intentions de l'artiste (Carr 2012 : 384).

⁵² Une fiche de questions-réponses ainsi qu'une déclaration officielle diffusées par le Smithsonian (2010a; 2010b) une semaine après le retrait de l'œuvre viennent réaffirmer ces propos.

⁵³ Marvin Taylor (2015 : 229), archiviste à la Fales Library & Special Collections, souligne le caractère fluctuant, insaisissable des documents et des œuvres de Wojnarowicz : « It does not surprise me that Wojnarowicz's work is at the center of the archive/art-world conundrum. His work crossed all genre boundaries. His papers confounded all traditional archival practices ».

⁵⁴ Questionnés à ce sujet par le critique d'art Tyler Green (2010c), les commissaires affirment qu'ils regrettent de ne pas avoir inclus le film dans le catalogue. Katz précise par contre qu'il s'agit d'une question délicate, un seul

signaler que le film ne constitue pas une œuvre à proprement parler aux yeux des commissaires au moment de la préparation de l'exposition, mais qu'il relève plutôt du document d'archives. Ceci expliquerait aussi le fait que Katz et Ward aient pris une telle liberté en ce qui a trait à sa présentation.

C'est en combinant un film inachevé présenté en public seulement deux fois auparavant à un enregistrement trouvé dans les archives de l'artiste que Katz et Everly créent une entité nouvelle, dérivée mais distincte de *A Fire in My Belly Excerpt*. Sans le savoir, en exposant ce segment vidéo, les commissaires de *Hide/Seek* allaient déclencher une série de médiations inattendues : des réappropriations, des mutations et des reproductions en tous genres. Il est donc pertinent de considérer les multiples occurrences de l'œuvre comme faisant partie intégrante de son trajet d'instauration. Si la naissance de *A Fire in My Belly* en tant qu'œuvre autonome échappe effectivement à Wojnarowicz, c'est parce qu'elle a su soulever l'intérêt d'une grande variété d'acteurs et se propager rapidement en différents régimes de visibilité. Sa présentation à la National Portrait Gallery, puis son retrait un mois plus tard, entraînent la formation de publics oppositionnels, dont les interventions successives parviennent à faire renaître des films longtemps oubliés dans les archives de la Fales Library & Special Collections.

4.3 La controverse : récit d'une contagion

Aucune plainte concernant les œuvres présentées dans *Hide/Seek* n'est émise pendant les quatre premières semaines de l'exposition et aucune reproduction des films de Wojnarowicz n'est diffusée dans le web, que ce soit sous forme de photogramme ou de vidéo. La situation bascule le 29 novembre 2010 lorsqu'un article attaquant l'exposition paraît sur le site de nouvelles de droite *CNSNews* (précédemment connu sous le nom de Conservative News Service). Cette plateforme – où l'on dénonce paradoxalement la « censure » dans les médias progressistes – est une division du Media Research Center (MRC), soit la plus grande organisation de surveillance et d'analyse de contenu médiatique aux États-Unis.⁵⁵ Signé par

photogramme ne pouvant pas à son avis rendre justice à ce type d'œuvre. Ce problème aurait cependant pu être contourné en employant une sélection de photogrammes pour représenter l'œuvre dans le catalogue, pratique pourtant courante. Enfin, il est également possible que les trois films exposés ne soient pas mentionnés dans le catalogue simplement car ils ont été ajoutés à la liste des œuvres à la toute fin de la préparation de *Hide/Seek* (c'est du moins le cas pour *A Fire in My Belly*).

⁵⁵ La mission du MRC est d'éduquer le public et les médias à propos des (prétendus) biais progressistes sur la scène médiatique. [En ligne] <http://www.mrc.org/about>. Consulté le 20 août 2017.

Penny Starr (2010a), rédactrice et activiste reconnue pour ses propos homophobes, le papier, véritable appât à guerriers culturels, s'intitule « Smithsonian Christmas-Season Exhibit Features Ant-Covered Jesus, Naked Brothers Kissing, Genitalia, and Ellen Degeneres Grabbing Her Breasts ». Après avoir pris soin de mentionner le caractère soi-disant explicite des images que les lecteurs s'apprêtent à voir plus loin dans son article (à gauche dans la fig. 4.21), l'auteure décrit les œuvres qu'elle considère comme étant les plus scandaleuses de *Hide/Seek*. Elle ne manque pas de souligner le fait que la National Portrait Gallery bénéficie de fonds publics en tant qu'institution affiliée au Smithsonian, tout en omettant un détail pourtant capital : les expositions qui y sont présentées sont financées exclusivement par le secteur privé.

Le directeur de cette organisation, L. Brent Bozell III, qui siège aussi au conseil d'administration de la Catholic League for Religious and Civil Rights, groupe qui s'est attaqué à des œuvres dites blasphématoires par le passé, dont *Piss Christ* (1987), envoie le 30 décembre 2010 des lettres personnalisées (sans image, mais avec une liste détaillant les œuvres présentées dans *Hide/Seek* qu'il considère comme répréhensibles) à quatre politiciens républicains, leur demandant de sévir face à l'emploi de fonds publics pour le financement de la National Portrait Gallery. [En ligne] <http://www.mrc.org/press-releases/brent-bozell-demands-congress-investigate-smithsonian-tax-dollars-funding-abhorrent>. Consulté le 20 août 2017.

[About Us](#) [Resources](#)
 THE RIGHT NEWS. RIGHT NOW.
 Search CNSNews.com

[Home](#) [Washington](#) [National](#) [Culture](#) [International](#) [Entertainment](#) [Sports](#) [Health](#) [Business](#) [Weird News](#) [New](#)

[E-Brief](#) [f](#) [t](#) [RSS](#) [in](#) [Video](#) |

Home » News

Smithsonian Christmas-Season Exhibit Features Ant-Covered Jesus, Naked Brothers Kissing, Genitalia, and Ellen DeGeneres Grabbing Her Breasts

November 29, 2010 - 5:01 PM
 WARNING: This story contains graphic photographs of items on display in an exhibit at the Smithsonian Institution's National Portrait Gallery.

By Penny Starr
[Subscribe to Penny Starr RSS](#)
[Follow Penny Starr on Twitter](#)

[Share](#) 2 [Tweet](#) 0

 [Share](#) 2  [Tweet](#) 0

(CNSNews.com) -- The federally funded National Portrait Gallery, one of the museums of the Smithsonian Institution, is currently showing an exhibition that features images of an ant-covered Jesus, male genitals, naked brothers kissing, men in chains, Ellen DeGeneres grabbing her breasts, and a painting the Smithsonian itself describes in the show's catalog as "homoerotic."

The exhibit, "Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture," opened on Oct. 30 and will run throughout the Christmas Season, closing on Feb. 13.



A crucifix in the video "A Fire in My Belly," part of the 'Hide/Seek' exhibit at the Smithsonian's National Portrait Gallery. The image shows Christ on the cross with ants crawling over his body and face. (CNSNews.com/Penny



[AD FEEDBACK](#)



Featured Articles

Figure 4.21 Article de Starr publié sur le site *CNSNews* le 29 novembre 2010 (capture d'écran).

Le texte est accompagné de quatorze images montrant pour la majorité les œuvres photographiées à même la salle d'exposition de la NPG. Parmi elles se trouve une photographie où l'on voit *Brian Ridley and Lyle Heeter* de Mapplethorpe ainsi que six images de *A Fire in My Belly*, révélant pour la plupart la séquence du crucifix recouvert de fourmis qui apparaît sur le moniteur de la NPG. Il est étonnant de constater que d'autres scènes du film pouvant être

considérées comme plus blasphématoires encore, comme un buste à l'effigie de Jésus qui prend feu, ne sont pas mentionnées. La piètre qualité des photographies (mauvais cadrage, basse résolution) laisse croire qu'elles ont été prises par la journaliste à la hâte, possiblement à l'aide d'un téléphone portable et sans l'autorisation du musée.⁵⁶ Plusieurs œuvres soi-disant offensantes sont identifiées, mais Starr insiste sur le film de Wojnarowicz, et plus particulièrement sur la scène montrant le crucifix. Ce choix n'est sans doute pas anodin : le thème du « Christ offensé » est récurrent dans les *culture wars*, pensons seulement aux vastes débats publics au sujet de *Piss Christ* de Serrano et de *Untitled (Genet, after Brassai)* de Wojnarowicz. Il s'agit là d'une cible facile, assurée de mobiliser les groupes d'intérêts religieux. C'est aussi un bel exemple « d'iconoclash », considérant que la mise en image de la crucifixion relève elle-même de l'icône brisée (Latour 2002a : 23). L'objectif est donc de faire retirer du champ du visible une image qui humilierait le Messie au moyen d'un motif qui est lui-même iconoclaste. Pour appuyer ses dires, Starr cite abondamment le texte du cartel de la vidéo de *Hide/Seek* ainsi que les commissaires de l'exposition, interrogés par *CNSNews* à propos de la signification du film. Katz précise notamment que l'œuvre a été créée en réponse à l'épidémie de sida et que le motif du Christ recouvert de fourmis représente la souffrance des plus vulnérables dans ce contexte de crise – informations qui seront plus tard remises en question par plusieurs spécialistes. Cela n'a manifestement pas suffi à convaincre Starr de la validité de la démarche de Wojnarowicz, voyant en *A Fire in My Belly* une occasion de provoquer l'émoi auprès de son lectorat et, qui sait, de quelques politiciens en mal de publicité.

Afin de conférer plus de visibilité à son offensive contre *Hide/Seek*, Starr transmet le jour même un courriel à tous les membres du Congrès leur demandant de se positionner face à l'exposition.⁵⁷ Cette décision aura une incidence majeure sur la suite des choses. Starr met ici en place tous les éléments nécessaires à la formation d'une controverse publique ravivant les tensions des guerres culturelles : elle s'attaque à l'œuvre d'un artiste associé à des controverses passées en brandissant la menace du financement public et en sollicitant l'appui de figures politiques. Trois politiciens républicains répondront rapidement à la requête de la journaliste et critiqueront publiquement l'exposition et la vidéo au cours de la journée du 30 novembre. Parmi eux, John Boehner, représentant de l'Ohio alors tout récemment nommé président de la

⁵⁶ Comme la NPG interdit la prise de photographies dans ses expositions temporaires, il est fort probable que la journaliste ait préféré ne pas s'identifier comme membre de la presse et qu'elle ait réalisé ces clichés à l'insu des agents de sécurité.

⁵⁷ Ce message a été transmis à la presse de façon anonyme le 30 novembre 2011 (Beutler 2010) : « The federally funded National Portrait Gallery, which is part of the Smithsonian, is running an exhibition through the Christmas season that features an ant-covered Jesus and what the Smithsonian itself calls "homoerotic" art. Should this exhibition continue or be cancelled? ».

Chambre des représentants (son entrée en poste se fait un mois plus tard). Faisant appel à une tactique populiste consistant à dénoncer un soi-disant abus dans les dépenses réalisées avec l'argent des contribuables, il exhorte la National Portrait Gallery d'annuler l'exposition, sans quoi l'institution s'expose à des sanctions budgétaires :

This is an outrageous use of tax payer money and an obvious attempt to offend Christians during the Christmas season. [...] When a museum receives taxpayer money, the taxpayers have a right to expect that the museum will uphold common standards of decency. The museum should pull the exhibit and be prepared for serious questions come budget time (Boehner cité par Starr 2010b).

Étant donné le pouvoir décisionnel dont jouit le président de la Chambre et l'aversion connue des républicains – alors majoritaires au Congrès – pour le financement des arts et de la culture, il n'est pas étonnant que les propos de Boehner aient été pris au très sérieux par la direction du Smithsonian. Quelques heures plus tard, William Donohue, président de la Catholic League For Religious and Civil Rights, se joint aux voix s'élevant contre *Hide/Seek*. Il réclame également des sanctions envers l'établissement muséal. Ce groupe de pression très puissant dont la mission est de protéger les catholiques de la diffamation diffuse un communiqué de presse qualifiant la vidéo de Wojnarowicz de « discours haineux » en communiqué de presse (Catholic League For Religious and Civil Rights 2010).

L'affaire fait rapidement boule de neige à la suite des déclarations de Boehner et de Donohue. Les images diffusées par Starr prolifèrent alors dans la blogosphère, particulièrement dans des sites à tendance conservatrice, dont quelques-uns de nature antisémite ou islamophobe, de même que dans certains organes d'information alternatifs comme *Ricochet : Conservative Conversation and Community* ou *NewsBuster* (site parent de *CNSNews*) et sur le site du journal *New York Daily News*, média à diffusion beaucoup plus large.⁵⁸ La populaire chaîne Fox News, reconnue pour son sensationnalisme et pour son appui au parti républicain et au mouvement du Tea Party⁵⁹, s'empare de l'affaire et reproduit à plusieurs reprises les images mises en circulation par Starr sur sa plateforme Internet ainsi que sur sa chaîne de télévision

⁵⁸ [En ligne] [http://ricochet.com/main-feed/Naked-Brothers-Making-Out-or-Merry-Xmas-from-the-Smithsonian!/\(page\)/4](http://ricochet.com/main-feed/Naked-Brothers-Making-Out-or-Merry-Xmas-from-the-Smithsonian!/(page)/4) Consulté le 20 août 2017.

[En ligne] <http://m.newsbusters.org/blogs/penny-starr/2010/11/29/smithsonian-christmas-exhibit-features-ant-covered-jesus-and-naked-brot> Consulté le 20 août 2017.

[En ligne] <http://www.nydailynews.com/news/national/ant-covered-jesus-sparks-controversy-threats-smithsonian-national-portrait-gallery-article-1.456499> Consulté le 20 août 2017.

⁵⁹ Le Tea Party est une mouvance politique libertarienne et populiste qui a vu le jour en 2009, soit au tout début de la présidence de Barack Obama (Williamson, Skocpol et Coggin 2011).

(fig. 4.22).⁶⁰ Il apparaît clair que la nature des photographies prises par Starr oriente le développement de la controverse : Wojnarowicz et la NPG deviennent très rapidement associés à ce que l'on désigne à la blague comme le « Anty-christ » (Jésus aux fourmis), jeu de mots sur la supposée nature maléfique de *A Fire in My Belly*. Ces images, mettant en scène un crucifix, objet dont la signification est connue de tous, sont donc aisément intelligibles (et reproductibles), même pour les non-initiés de l'art contemporain. Une des photographies montrant de près le crucifix (fig. 4.23), ayant accompagné pas moins de cinq articles publiés par Starr au tout début de la controverse (Starr 2010a; 2010b; 2010c; 2010d; 2010e), se démarque par l'intense circulation dont elle fait l'objet dans les semaines qui suivent. Nous avons en effet relevé plus de quatre-vingt-dix occurrences de cette image sur des sites de nature très variée, allant de forums d'extrême droite comme *Occidental Dissent* à des blogues à vocation religieuse, en passant par le site de *Media Matters for America* (l'équivalent progressiste du *Media Research Center*) et le magazine en ligne *Queerty*, s'adressant aux internautes issus des communautés LGBTQ.⁶¹ Une grande variété d'acteurs prend donc connaissance de l'œuvre, dont la réception n'est conséquemment plus réservée à la sphère restreinte du monde de l'art.



Figures 4.22 et 4.23 Segment animé par Glenn Beck sur la chaîne Fox News le 30 novembre 2010 et photographie de *A Fire in My Belly* prise par Starr dans *Hide/Seek*.

La contagion rapide des images tirées de *A Fire in My Belly* et les menaces provenant des opposants de l'exposition portent fruit : le 30 novembre, moins de vingt-quatre heures après la

⁶⁰ [En ligne] <http://www.foxnews.com/slideshow/us/2010/11/30/controversial-hideseek-exhibit-smithsonian-institutions-national-portrait/#slide=2> Consulté le 20 août 2017.

[En ligne] <http://www.foxnews.com/us/2011/01/13/moma-acquires-controversial-video-pulled-smithsonian/>. Consulté le 20 août 2017.

⁶¹ [En ligne] <http://www.occidentaldissent.com/2010/12/08/hideseek/>. Consulté le 20 août 2017

[En ligne] <http://mediamatters.org/blog/2010/12/02/brent-bozells-real-agenda-crippling-the-smithso/173954>. Consulté le 20 août 2017

[En ligne] <http://www.queerty.com/andy-warhol-foundation-will-cancel-its-100k-smithsonian-check-over-yanked-aids-jesus-video-work-20101214>. Consulté le 20 août 2017

parution du premier article de Starr, le secrétaire général du Smithsonian, G. Wayne Clough, fait retirer le film de la salle d'exposition de la NPG. Cette décision inopinée a été prise sans l'accord des commissaires, ni même du directeur de la National Portrait Gallery, Martin Sullivan. Clough, n'ayant d'ailleurs aucune expérience dans le domaine des arts visuels,⁶² souhaitait manifestement apaiser le scandale avant qu'il ne prenne plus d'ampleur et ainsi éviter de mettre en péril toute l'exposition. Le 1^{er} décembre, soit la Journée mondiale de lutte contre le sida, aucune trace de la vidéo de subsistait à la NPG. Il s'agit également de la date où est souligné le Day With(out) Art : National Day of Action and Mourning in Response to the AIDS Crisis, un événement annuel né en 1989 mobilisant le secteur de la culture et des arts visuels à l'occasion d'activités de sensibilisation.⁶³ Bien que tout porte à croire qu'il s'agisse d'une coïncidence, cette décision ne pouvait pourtant apparaître autrement que comme un affront aux yeux des militants du milieu progressiste, compte tenu de l'implication de Wojnarowicz dans les mouvements de lutte pour les droits des sidéens et pour la liberté d'expression. Signalons aussi qu'il s'agit d'une action sans précédent pour le Smithsonian : jamais auparavant une œuvre ou un objet n'avait été retiré d'une exposition présentée dans l'un des musées membres de l'institution à la demande d'intervenants extérieurs.⁶⁴ Maigre compensation pour ceux qui plaident pour le retour de l'œuvre dans *Hide/Seek*, un court texte sollicitant les impressions des visiteurs relativement à la controverse, accompagné d'un cahier, est disposé près de la sortie de l'exposition peu après l'éclosion du débat (fig. 4.24). Les quelques pages que nous avons eu l'occasion de photographier avant qu'un agent de sécurité nous presse de quitter les lieux font état d'un mécontentement unanime quant à l'exclusion de l'œuvre de Wojnarowicz, décision qui contredit précisément l'objectif des commissaires, comme l'indique une personne insatisfaite : « What's the point of having an art exhibition on the struggle for "inclusion" if you "exclude" artists. Shame on NPG for caving into pressure »⁶⁵.

⁶² Ingénieur civil de formation, Clough a œuvré pendant quatorze ans comme président du Georgia Tech Institute of Technology d'Atlanta avant d'entrer en poste au Smithsonian en janvier 2008. [En ligne] <http://www.si.edu/About/Secretary-Wayne-Clough>. Consulté le 20 août 2017.

⁶³ [En ligne] <https://www.visualaids.org/projects/detail/day-without-art>. Consulté le 20 août 2017.

⁶⁴ Cela ne signifie pas pour autant que le Smithsonian soit à l'abri des controverses. Plusieurs établissements affiliés à cette institution ont fait l'objet de polémiques au fil des années, dont le National Air and Space Museum, cible d'un débat public houleux sur fond de révisionnisme historique en 1994 ayant culminé par l'annulation de *The Crossroads : The End of World War II, the Atomic Bomb and the Cold War* (renommée par la suite *The Last Act : The Atomic Bomb and the End of World War II*) en janvier 1995. L'exposition coïncidait avec le cinquantième anniversaire du bombardement d'Hiroshima. Pour un constat détaillé de cette affaire, consulter Dubin (1999 : 186-226).

⁶⁵ Commentaire relevé lors de notre visite de l'exposition le 12 février 2011.

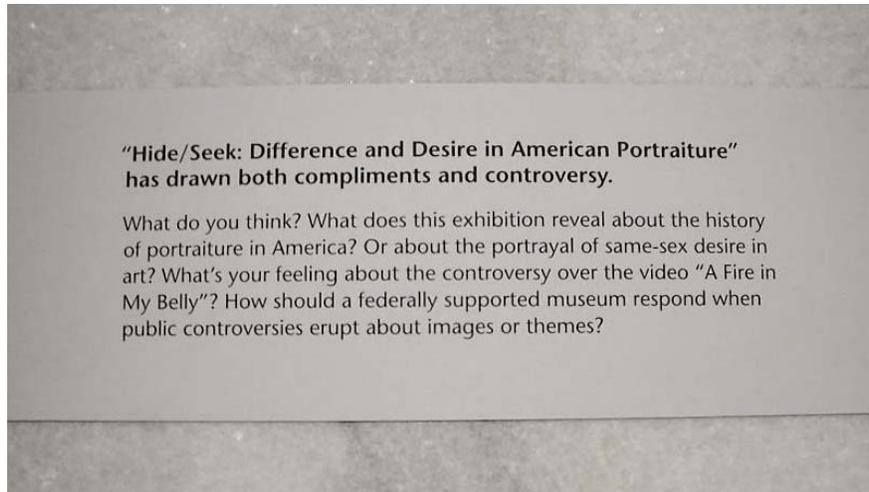


Figure 4.24 Texte mural placé près de la sortie de l'exposition *Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture*, National Portrait Gallery, 2011.

La tactique de Starr se révèle donc redoutablement efficace. Elle n'est d'ailleurs pas sans rappeler la stratégie adoptée par l'American Family Association vingt ans plus tôt pour rallier la droite religieuse contre le travail de Wojnarowicz lors de la controverse entourant le National Endowment for the Arts. Les images utilisées par Starr, excisées de leur contexte original, sont en effet juxtaposées les unes à côté des autres de façon similaire au feuillet diffusé par l'AFA en avril 1990. Ces détails sont ensuite diffusés largement afin de convaincre des individus qui sont déjà pour la majorité réfractaires à l'art contemporain du danger que représenterait le film de Wojnarowicz pour la religion chrétienne. La vitesse de la propagation des images est cependant fortement accélérée, l'onde de choc se faisant sentir plus rapidement en 2010 grâce à Internet et aux médias sociaux. Il est par contre difficile de déterminer si Starr a délibérément mis en œuvre une stratégie s'inspirant de celle du révérend Wildmon mais, comme le laisse entendre Rizk (2012b), il n'est pas impossible que l'attaque concertée de la droite religieuse contre *A Fire in My Belly* puisse relever d'un acte de représailles envers l'artiste pour avoir poursuivi en justice l'AFA en 1990. Par ailleurs, l'offensive menée par la journaliste conservatrice s'est avérée être très rentable pour *CNSNews* en matière de trafic en ligne et de notoriété, compte tenu de l'intérêt qu'a suscité le texte publié le 29 novembre. L'article a en effet cumulé plus de trois mille commentaires au cours des douze premiers mois suivant sa publication. Ceci en fait la publication de ce site web la plus populaire de cette année, se glissant en première place du « palmarès des moments mémorables de 2010 » (*CNSNews* 2011).⁶⁶ Même si elles sont

⁶⁶ Cet article a également été bénéfique pour la notoriété de Starr, si bien qu'elle prend soin de signaler son intervention en tant que dénonciatrice dans l'affaire *Hide/Seek* dans la description de son profil sur le réseau professionnel en ligne LinkedIn. [En ligne] <https://www.linkedin.com/pub/penny-starr/5/51b/a59>. Consulté le 20 août 2017.

reproduites abondamment entre le 29 et le 30 novembre, ce n'est qu'après la censure de l'œuvre que les images tirées de la vidéo acquièrent un caractère viral, proliférant dès lors à un rythme beaucoup plus rapide dans le web.

Dans un article intitulé « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés », Bruno Latour et Adam Lowe (2011) proposent d'approcher le phénomène de la reproduction d'œuvres d'art par l'entremise de l'original. En se référant à l'exemple des *Noces de Cana* (1653) de Véronèse, les auteurs avancent que la production de copies et de fac-similés peut se révéler être la condition même de la survie d'une œuvre. Sans la dissémination de copies, l'original ne bénéficie pas des soins et de l'attention qui assurent sa survie (mise en valeur dans l'espace muséal, restauration. etc.); il risque alors de s'éteindre ou au mieux d'être oublié dans une réserve (Latour et Lowe 2011 : 185-186). *A Fire in My Belly* diffère du tableau de Véronèse car son support, le film 8 mm, exige une médiation afin que l'œuvre puisse être présentée dans un contexte d'exposition. En effet, le transfert du film à la vidéo, puis de la vidéo au DVD constitue une forme de migration, mais là ne s'arrête pas la trajectoire de l'œuvre, son « bassin hydrographique » (Latour et Lowe (2011 : 177), étant beaucoup plus vaste. Ce n'est pas par le biais de copies à proprement parler que l'œuvre de Wojnarowicz devient célèbre, mais plutôt grâce à la diffusion de versions, de courts extraits et d'images fixes. Cette dynamique de vitalité par la reproduction apparaît de manière très nette dans la trajectoire de *A Fire in My Belly*. Non seulement l'œuvre est-elle ranimée par la diffusion d'images virales, mais nous soutenons de surcroît qu'elle ne parvient à exister pleinement qu'à partir du moment où des photogrammes se répandent dans le web – ce qui fut d'ailleurs le de *l'Ecce Homo* de Borja.

Le 30 novembre, soit immédiatement après l'annonce de la censure de l'œuvre, Jennifer Sichel, une étudiante en histoire de l'art qui avait travaillé comme assistante de recherche auprès des commissaires Katz et Ward pour l'exposition de la NPG⁶⁷ crée une page Facebook intitulée « Support Hide/Seek »⁶⁸ (en haut à gauche dans la fig. 4.25). Cette plateforme, dont l'image de profil reprend le célèbre portrait de Wojnarowicz réalisé par Sterzing en 1989, devient aussitôt le lieu de ralliement informel d'une communauté croissante d'internautes s'opposant à la censure de *A Fire in My Belly*. La page opère comme une archive se constituant en temps réel où sont relayés de manière régulière les articles parus au sujet de l'affaire. Sichel, qui agit en tant qu'administratrice, y incite notamment les internautes à signer des pétitions, à partager sur leur compte la version du film disponible sur YouTube et à republier ou à photocopier des feuillets

⁶⁷ Sichel nous a donné cette information dans un courriel daté de juillet 2015.

⁶⁸ [En ligne] <https://www.facebook.com/support.hide.seek/>. Consulté le 20 août 2017.

sur lesquels apparaît le portrait de l'artiste. Des acteurs variés y prennent aussi la parole, dont Ward, qui publie et commente à quelques reprises, l'artiste et activiste Sur Rodney (Sur), mais aussi de nombreux internautes « ordinaires » préoccupés par la situation. Il est intéressant de noter qu'à ce moment les paramètres de visibilité des publications sur les pages Facebook faisaient en sorte que toutes les publications apparaissaient directement sur le fil de nouvelle, les unes à la suite des autres, à la manière d'un forum en ligne conventionnel (ce n'est plus le cas aujourd'hui). La page s'impose très tôt dans la controverse comme un « point de passage obligé » (Latour 2005 : 346), c'est-à-dire un espace vers lequel les intérêts d'un grand nombre de médiateurs convergent et où des associations se forment, permettant notamment d'accroître la visibilité en ligne des œuvres de Wojnarowicz.



Figure 4.25 Page Facebook « Support Hide/Seek » (capture d'écran prise en novembre 2011).

Ainsi, la propagation de photographies tirées de *A Fire in My Belly* s'accélère fortement à partir du moment où l'œuvre est retirée de la NPG. Des photogrammes issus du film (autres que ceux

diffusés par Starr) commencent à circuler massivement dès le 1^{er} décembre, de même que des vidéos, notamment sur les sites de grands journaux, dont le *Washington Post* (Trescott 2010), le *Los Angeles Times* (Ng 2010a) et le *Telegraph* (2010). Ces plateformes, fréquentées par des millions d'individus chaque jour, permettent de conférer à l'œuvre une très grande visibilité. Il suffit de constater le nombre d'interactions que suscite un article publié sur le *Huffington Post* le 1^{er} décembre (Wing 2010) (1200 mentions « j'aime », 400 partages sur Facebook et pas moins de 2886 commentaires par 1146 usagers différents) pour saisir l'étendue du phénomène de dissémination qui se met en marche.⁶⁹ La polémique se répand ainsi dans le web comme une trainée de poudre – ou plutôt de pixels.

Des images d'autres œuvres de Wojnarowicz commencent aussi à se propager en ligne au moment où la controverse éclate, certaines étant même confondues avec la vidéo exposée dans *Hide/Seek*. C'est notamment le cas de *Untitled (Christ)* (1988), une photographie en noir et blanc issue de la *Ant Series* réalisée au même moment que la scène montrant le crucifix recouvert de fourmis. L'extrait de *Silence = Death* (avec la trame sonore de Galàs) apparaît également dans plusieurs publications en ligne traitant de la controverse. Ceci est sans doute attribuable au fait qu'il s'agit de la seule version *accessible* publiquement à ce moment en dehors du segment exposé à la NPG, qui n'a somme toute pas bénéficié de beaucoup de visibilité lors des premières semaines de *Hide/Seek*. La vidéo éditée par Katz et Everly était d'ailleurs présentée de manière particulièrement discrète dans la salle d'exposition, les visiteurs devant la sélectionner parmi une liste de trois films – écourtés à quelques minutes eux aussi – sur un moniteur de petite taille afin de pouvoir la visionner. Une personne aurait ainsi très bien pu voir l'entièreté de l'exposition sans même constater la présence de *A Fire in My Belly*. L'unique image montrant son dispositif de présentation accessible en ligne se trouve dans l'article de Starr paru le 29 novembre (fig. 4.26).

⁶⁹ Nous avons consigné ces informations en avril 2014, soit avant que le *Huffington Post* ne procède à la migration complète des commentaires figurant au bas de ses articles sur Facebook.



Figure 4.26 Vue du dispositif de présentation de *A Fire in My Belly* dans *Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture*.

Il ne s'écoulera qu'une dizaine d'heures avant que la vidéo ne soit exposée de nouveau à Washington D.C. à la suite de son retrait de la NPG. C'est au centre Transformer, une organisation à but non lucratif faisant la promotion du travail d'artistes émergents basée au centre-ville de la capitale, qu'elle fait sa seconde apparition, cette fois très remarquée. Afin d'afficher le soutien de son institution au travail de Wonarowicz et de souligner le Day With(out) Art, la directrice de l'établissement, Victoria Reis, installe un moniteur présentant en boucle *A Fire in My Belly* dès le 1^{er} décembre dans la vitrine du centre, qui donne directement sur le trottoir de P Street. Le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre ainsi que la mention « Created in 1987 Censored by the Smithsonian Institution in 2010 » apparaissent à même la vitrine, attirant l'attention des passants (fig. 4.27). C'est d'abord la version de *Silence = Death* mise en ligne par Semiotext(e) en 2007 – vidéo d'ailleurs visionnée par un nombre d'internautes sans précédent au cours des mois qui suivent (fig. 4.28) – qui est exposée, puis, avec la permission des ayants droit de l'artiste, les deux versions originales silencieuses viennent la remplacer à partir du 3 décembre.⁷⁰

⁷⁰ Le moniteur diffusant le film reste en place plus de deux mois à Transformer. [En ligne] <http://www.transformerdc.org/programs/overview/fire-in-my-belly>. Consulté le 20 août 2017.



Figure 4.27 Vitrine du centre Transformer, Washington, D.C., décembre 2010.

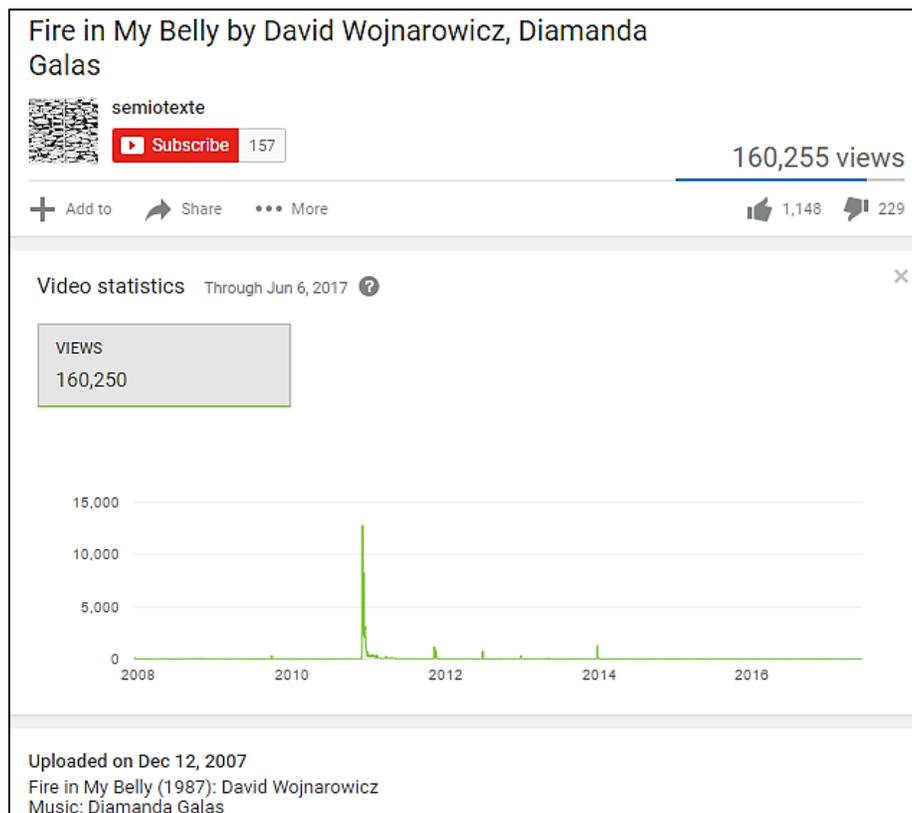


Figure 4.28 Capture d'écran des statistiques de la version de *A Fire in My Belly* placée sur YouTube par Semiotext(e) en 2007 (capture d'écran prise en juin 2017).

Transformer organise également la première manifestation en réponse à la décision du secrétaire du Smithsonian, jugée précipitée et inappropriée par un grand nombre d'acteurs issus

des milieux culturels et progressistes. Une centaine de personnes se réunissent devant le centre dans la soirée du 2 décembre pour ensuite se déplacer vers l'escalier menant à la NPG pour effectuer une vigile silencieuse. Alors que des participants brandissent des pancartes affichant le slogan « Silence = Death », d'autres placent devant leur visage, à la manière d'un masque, des portraits de Rimbaud (comme dans la série *Arthur Rimbaud in New York*) et de Wojnarowicz lui-même avec les lèvres cousues (fig. 4.29). Cette seconde image devient étroitement associée à la controverse autour de *A Fire in My Belly* car des reproductions de cette photographie, que nous pouvons qualifier de virales tant leur dissémination est soutenue, prolifèrent à la fois dans le web et dans l'espace urbain à cette période (*flyers*, affiches apposées de manière furtive, etc.). (fig. 4.30 et 4.31). Le collectif militant Art+Positive, né lors des *culture wars* comme nous l'avons vu au début du chapitre, se reconstitue au tout début de la controverse et fait notamment un usage extensif de cette image dans ses communications en ligne (fig. 4.32) tout comme dans lors des manifestations qu'il organise à New York et à Washington.⁷¹



Figure 4.29 Vigile silencieuse organisée par le centre Transformer culminant devant la National Portrait Gallery, Washington, D.C., 2 décembre 2010.

⁷¹ [En ligne] <http://artpositive.org/>. Consulté le 20 août 2017.



Figures 4.30 et 4.31 Photocopie collée à Washington, D.C., date inconnue et deux photocopies apposées au centre-ville de Washington D.C le 1^{er} décembre 2010 (l'image de gauche est une reproduction de *Read My Lips* (1988), poster réalisé par le collectif Gran Fury).

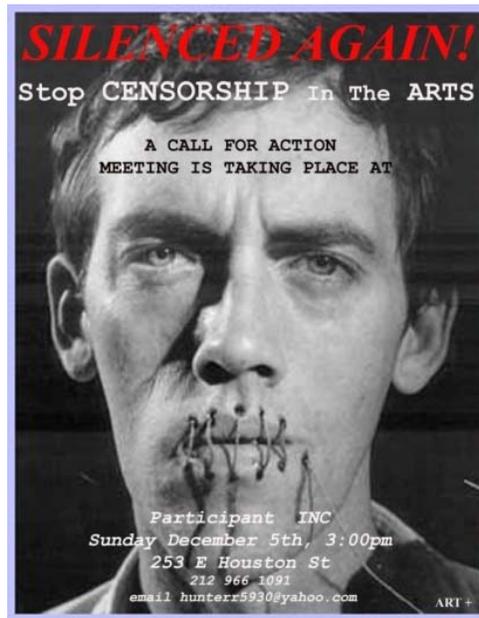


Figure 4.32 Invitation à une rencontre de mobilisation mise en ligne par Art+Positive, décembre 2010.

C'est également à l'occasion de l'action du 2 décembre, qui bénéficie d'ailleurs d'une large couverture médiatique, qu'Adrian Parsons, artiste connu pour ses actions contestataires à teneur politique, procède à la projection de *A Fire in My Belly* sur la façade de la National Portrait Gallery.⁷² Cette opération défiant l'autorité du Smithsonian se veut un hommage à la manifestation-performance mise en scène le 30 juin 1989 au lendemain de l'annulation

⁷² Une vidéo documentant cette intervention a été publiée sur la chaîne YouTube de Parsons le lendemain de l'intervention. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=mDPKiS-R1wk>. Consulté le 20 août 2017.

contestée de l'exposition Robert Mapplethorpe : *The Perfect Moment*, à la Corcoran Gallery of Art, située elle aussi à Washington D.C. Puisant dans le répertoire d'actions déployé par les activistes impliqués dans les controverses du tournant des années 1990, Parsons trace ainsi une parenté directe entre ces polémiques marquantes et ce qui se dessine comme une nouvelle page dans l'histoire des *culture wars*. L'artiste emploie lui aussi la version de Semiotex(e) trouvée sur YouTube, avec la trame sonore de Galàs. Or, ceci laisse croire à tort que c'est cette séquence spécifique qui était exposée dans *Hide/Seek*, concourant à alimenter la confusion quant à la nature du film.

Le soir du 2 décembre 2010, Galàs (2010) publie un billet sur son propre site Internet où elle déclare son appui au mouvement de soutien à l'œuvre de Wojnarowicz. Voulant sans doute tirer parti de la visibilité que procure la controverse naissante, elle se dit profondément attristée par la censure du film, qu'elle désigne comme le fruit d'une collaboration entre elle et l'artiste. Cette déclaration est pour le moins étonnante, étant donné qu'ils ne se sont jamais rencontrés (Carr 2012 : 574). Galàs va même jusqu'à affirmer, de manière contradictoire, que Wojnarowicz se serait inspiré de sa chanson *This is the Law of the Plague*, (utilisée par von Praunheim dans *Silence = Death*) pour produire *A Fire in My Belly*, information qui n'est confirmée par aucun spécialiste du travail de Wojnarowicz. La chanteuse publiera peu après la version de la vidéo diffusée par Semiotext(e) ainsi qu'une captation vidéo de la projection réalisée par Parsons sur son site web, réaffirmant de cette manière le rôle de co-auteure qu'elle s'attribue dans la réalisation de l'œuvre.

Quoi qu'il en soit, les actions militantes menées le 2 décembre font de l'extérieur de la NPG un espace de débat pendant quelques heures, ce qui tranche résolument avec la programmation généralement consensuelle du musée, où se tenait alors aussi une exposition portant sur des portraits d'Elvis Presley.⁷³ L'intervention de Parsons fait réapparaître momentanément une version du film de Wojnarowicz à l'endroit où il n'aurait jamais dû être exclu, du moins selon l'artiste et les activistes qui prennent part à l'événement. Il faut cependant préciser que *A Fire in My Belly* est demeurée visible et accessible durant le bref intervalle entre son retrait de *Hide/Seek* et sa présentation à *Transformer* : la prolifération rapide d'images tirées de l'œuvre dans le web à partir du 29 novembre fait en sorte qu'en dépit de sa censure elle acquiert une notoriété accrue. Ce phénomène de reproduction massive ne fait alors que commencer.

⁷³ [En ligne] <http://npg.si.edu/exhibition/elvis-21-photographs-alfred-wertheimer>. Consulté le 20 août 2017.

Décriée par la Andy Warhol Foundation for the Visual Arts (2010) et la Robert Mapplethorpe Foundation (Capps 2010b), organisations ayant toutes deux contribué au financement de l'exposition, de même que par l'Association of Art Museum Directors (Knight 2010a), la décision du secrétaire du Smithsonian fait l'effet d'un raz-de-marée dans de la sphère culturelle en l'espace de quelques jours. Le mouvement oppositionnel amorcé par Transformer prend rapidement de l'ampleur, des projections « d'urgence » et des mises en exposition de *A Fire in My Belly* étant organisées un peu partout aux États-Unis, mais aussi en Europe, en Australie et en Amérique du Sud. Certaines de ces réapparitions sont cependant mieux reçues que d'autres. À commencer par l'action contestataire entreprise par Michael Blasenstein, militant pour les droits des homosexuels et Michael Dax Iacovone, artiste, le 4 décembre dans la salle d'exposition de *Hide/Seek*, qui pousse à un autre niveau la démarche de Parsons. Blasenstein diffuse le film (il s'agit une fois de plus de la version de Semiotex(e) et non de celle qui était dans l'exposition) sur une tablette iPad suspendue à son cou près de la sortie de la pièce tout en tendant des feuillets aux visiteurs où sont décrits les motifs de sa présence (Annexe 4). Iacovone, pour sa part, filme l'opération jusqu'à ce que les deux hommes soient interceptés par des agents de sécurité, avant d'être escortés hors du bâtiment.⁷⁴ Une vidéo relatant l'intervention est mise en ligne sur YouTube le lendemain (fig. 4.33)⁷⁵, l'événement étant ensuite rapidement relayé dans les médias sociaux (notamment via la page « Support Hide/Seek »), la presse et les sites d'actualité artistique (Gopnik 2010c; Capps 2010a). Cette visibilité médiatique était exactement l'effet recherché par le duo. Iacovone (cité par Sandell 2017 : 1) considère que la stratégie contestataire qu'il a élaborée en collaboration avec Blasenstein, quoique risquée, s'est révélée plus efficace que les manifestations qui ont lieu au cours des jours précédents :

I didn't think that marching in the street and yelling at a building was going to accomplish anything. Putting the video back in the museum is exactly what needed to happen and, if the Smithsonian wouldn't, then we would. We figured that this would get media attention, and that would lead to public awareness and that was what we wanted.

Il apparaît difficile de déterminer la portée exacte de chacune des actions menées par les partisans du film de Wojnarowicz (en ligne, dans l'espace public et à l'extérieur comme à l'intérieur de la NPG). Ces interventions successives doivent plutôt être envisagées comme une chaîne de médiations concourant toutes à galvaniser un public oppositionnel, mais surtout à conférer à *A Fire in My Belly* une grande notoriété en un laps de temps très court.

⁷⁴ Ils sont ensuite bannis de tous les établissements du groupe Smithsonian pour une durée d'un an, sanction qui est ensuite levée en février 2011 (Hoffman 2011).

⁷⁵ [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=dHBk1Y-KN1c>. Consulté le 20 août 2017.

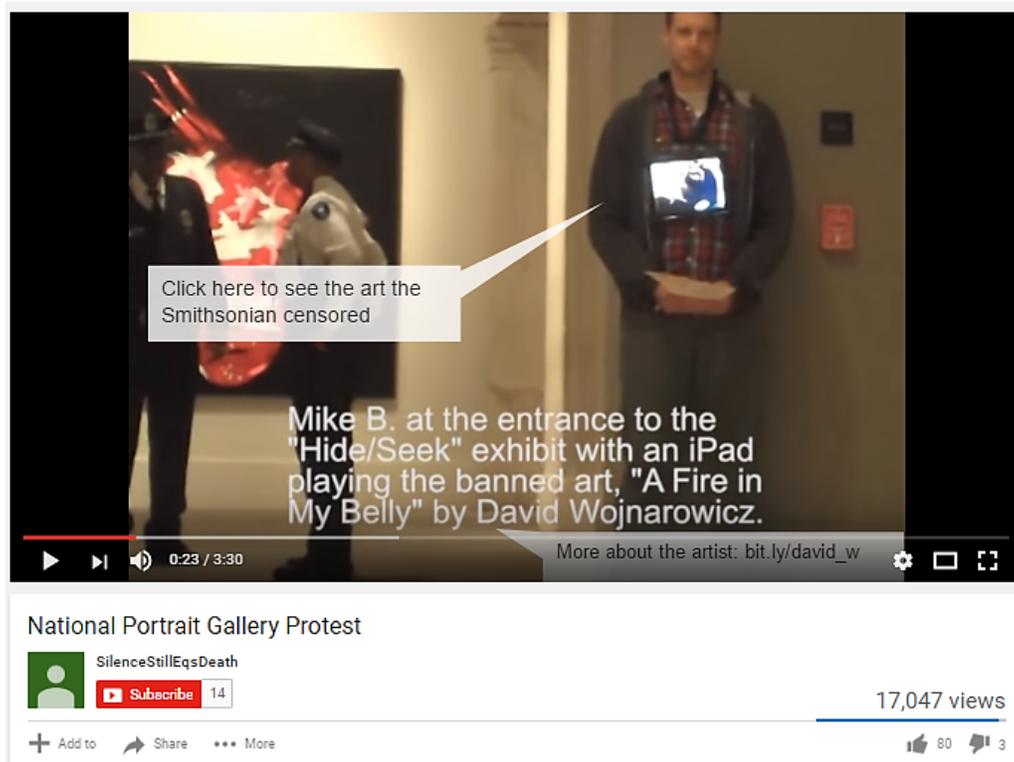


Figure 4.33 Vidéo documentant l'action de Blasenstein et Iacovone dans *Hide/Seek* publiée sur YouTube le 5 décembre 2010 (capture d'écran prise en juin 2017).

Benjamin Thomas Sisto, un artiste en arts visuels new-yorkais, met quant à lui en place un site Internet qui réplique celui de la NPG, remplaçant subtilement le nom de domaine du site officiel par «.us » (fig. 4.34).⁷⁶ Afin de susciter l'intérêt pour la page, Sisto transmet aux médias un faux communiqué de presse provenant prétendument du musée le 1^{er} janvier 2011 (Annexe 5). Il y est mentionné que la version originale silencieuse du film (de 13 minutes) est désormais offerte en ligne sur le site de l'institution en guise de compromis. En plus de la vidéo placée bien en vue sur la page d'accueil, la plateforme comporte aussi une section informative très complète au sujet de Wojnarowicz. Ce canular est si bien orchestré qu'il parvient à duper quelques journalistes, dont des rédacteurs de Blouin ArtInfo (2011b). Cette entreprise de mise en visibilité culmine par le Museum of Censored Art, certainement la plus efficace des mesures contestataires entreprises dans la foulée de la censure de *A Fire in My Belly* (fig. 4.35 et 4.36). En effet, la galerie rudimentaire tenue par Blasenstein et Iacovone entre le 12 janvier et le 13 février 2011 permet à

⁷⁶ Curieusement, le Smithsonian n'a pas tenté de faire désactiver le site web. L'url de cette page (<http://www.nationalportraitgallery.us/>) est demeuré actif jusqu'en 2013 d'après les informations qui nous ont été fournies par Sisto en juin 2015.

plus de six mille personnes de voir la version du film qui était présentée dans *Hide/Seek*.⁷⁷ Ces dernières actions visaient à contrecarrer le choix de Clough en imposant la présence de l'œuvre, à l'endroit précis où l'accès lui avait été refusé par la direction du Smithsonian.



Figure 4.34 Capture d'écran de la page d'accueil du faux site web créé par Benjamin Thomas Sisto, janvier 2011.



Figure 4.35 Intérieur du Museum of Censored Art, Washington, D.C., janvier 2011.

⁷⁷ [En ligne] <http://dontcensor.us/>. Consulté le 20 août 2017.



Figure 4.36 Dispositif de présentation de *A Fire in My Belly* dans le Museum of Censored Art, Washington, D.C., février 2011.

Alors que plusieurs individus et collectifs s'affairent à rendre plus visible que jamais le travail de Wojnarowicz, l'artiste canadien AA Bronson souhaite quant à lui précisément l'inverse pour une de ses œuvres incluses dans l'exposition.⁷⁸ Il s'agit de *Felix, June 5, 1994* (1994), un portrait photographique post mortem de son ami et partenaire artistique du collectif General Idea Felix Partz, décédé de complications liées au sida – œuvre originalement placée à côté de *A Fire in My Belly* était présentée à la NPG. Dans un geste que nous pouvons qualifier d'autocensure résistante, Bronson réclame à la mi-décembre 2010 le retrait de la photographie afin de montrer son désaccord avec la censure de la vidéo de Wojnarowicz :

As an artist who saw firsthand the tremendous agony and pain that so many of my generation lived through, and died with, I cannot take the decision of the Smithsonian lightly. To edit queer history in this way is hurtful and disrespectful (Bronson cité par Vartanian 2010a).

Le Musée des beaux-arts du Canada, institution propriétaire de l'œuvre, appuie l'artiste dans sa démarche, mais Katz et la direction du Smithsonian refusent cependant d'acquiescer à cette demande, citant le contrat légal leur permettant de disposer de la photographie comme ils l'entendent. Même si *Felix, June 5, 1994* n'est finalement pas retirée, Bronson se dit frappé par la rapidité avec laquelle des images de cette photographie ont circulé en ligne à la suite de la

⁷⁸ En janvier 2011, le collectionneur James Hedges (2011) demande également aux commissaires de retirer les œuvres qu'il avait prêtées (*Self-Portrait #3*, 2003, et *Self-Portrait #28*, 2005, de Jack Pierson), avant de se raviser un peu plus tard.

publication de sa requête, mentionnant également en entrevue que le représentant d'une galerie de Washington D.C. s'était montré intéressé à exposer l'œuvre (Green 2010d).

Si les réapparitions contestataires de *A Fire in My Belly* se multiplient, les réapparitions plus « licites » ou sanctionnées par des institutions artistiques se font elles aussi rapidement nombreuses. Le New Museum de New York est le premier musée majeur à présenter les deux versions originales du film (décrites en communiqué de presse comme un film complet et un extrait), exposées entre le 6 décembre 2010 et le 23 janvier 2011 dans le lobby de l'établissement (fig. 4.37), afin de leur procurer un maximum de visibilité tel qu'indiqué en communiqué de presse (New Museum 2010). Ce musée, où a été tenue la seconde rétrospective de l'artiste en 1999, est également reconnu comme étant la première institution muséale d'envergure à montrer son appui à l'art militant associé à la crise du sida dans les années 1980, qui se présentait alors surtout sous forme d'interventions furtives dans l'espace urbain, à l'exemple des affiches portant la formule « SILENCE = DEATH » (Crimp 1991 : 12) et de matériel militant utilisé lors d'actions directes (ces affiches sont utilisées comme pancartes).⁷⁹ En effet, le New Museum rendait possible en 1987 la réalisation de l'installation *Let the Record Show...*, créée par Gran Fury, un collectif artistique lié à ACT UP. Disposée dans la vitrine extérieure du musée située au niveau de la très passante avenue Broadway, cette œuvre dénonçait l'hostilité des autorités politiques, religieuses et médicales à l'endroit des sidéens. Quelques citations d'individus tenus pour responsables de la propagation de l'épidémie par ACT UP, dont Reagan et le sénateur Jesse Helms, figuraient sous un néon coloré dessinant les mots SILENCE = DEATH. Comme il l'a fait pour Gran Fury une douzaine d'années plus tôt, le New Museum contribue ainsi à légitimer les deux films de Wojnarowicz – dont l'existence a été révélée publiquement qu'à la fin novembre 2010 – au sein de la sphère institutionnelle.⁸⁰

⁷⁹ Voir à ce sujet Mayer (2002 : 225-244).

⁸⁰ *Let the Record Show...* ainsi que les deux versions dites originales de *A Fire in My Belly* font aujourd'hui partie de la collection permanente du New Museum.



Figure 4.37 Lobby du New Museum, New York, décembre 2010.

Diverses déclinaisons de ces originaux sont ensuite présentées dans une centaine de lieux différents répartis dans une dizaine de pays au cours de l'année 2011.⁸¹ Des établissements prestigieux comme La Tate Modern, le Courtauld Institute of Art, la School of the Art Institute of Chicago, le Walker Art Center et le San Francisco Museum of Modern Art figurent dans cette liste. Or les institutions dédiées aux arts visuels ne sont pas les seules à se montrer intéressées : plusieurs universités, festivals de film, centres culturels et associations LGBTQ organisant aussi des projections. Le film devient ainsi soudainement un objet convoité par de nombreux acteurs, dont la majorité ignorait sans doute son existence au préalable. Cette vague de support sans pareil dans l'histoire de l'art contemporain⁸² s'accompagne par ailleurs d'une série impressionnante de conférences, de tables rondes et de colloques tenus sur le thème de la censure ou de la controverse dans le milieu culturel ou encore sur la production de Wojnarowicz.

La véritable consécration institutionnelle du film a toutefois lieu à la mi-janvier 2011 lorsque le Museum of Modern Art de New York achète les originaux muets de Wojnarowicz, qui sont immédiatement placés dans l'exposition *Contemporary Art From the Collection* (en cours

⁸¹ Informations compilées par la galerie P.P.O.W qui nous ont été transmises en décembre 2014. Une autre liste rassemblant les présentations de *A Fire in My Belly* suivant sa censure, partielle elle aussi, est disponible dans la David Wojnarowicz Knowledge Base. [En ligne] http://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/A_Fire_in_My_Belly_Controversy. Consulté le 20 août 2017.

⁸² Les controverses entourant *Piss Christ* de Serrano et le *X Portfolio* de Mapplethorpe ont certes déclenché un mouvement de contestation plus vaste encore dans le milieu artistique et culturel, mais elles n'ont pas provoqué un tel phénomène de mise en exposition massive.

depuis juin 2010), un fait très rare pour de nouvelles acquisitions (Halperin 2011) (fig. 4.38).⁸³ Il s'agit là d'une étape importante dans le trajet d'instauration de l'œuvre : les films cessent dès lors de revêtir le statut de simples documents d'archives. C'est du moins ce que prétend Sabine Breitwieser, conservatrice de l'art médiatique et de la performance au MoMA. Les films que s'est procuré le musée formeraient selon elle une œuvre en bonne et due forme. Contrairement aux informations qui commencent alors à circuler dans les médias, il ne s'agirait donc pas d'études préparatoires, d'une création inachevée ou encore de documents d'archives (Catton 2011b). Une telle « interchangeabilité des statuts documentaire et artistique » (Bénichou 2010 : 12) est observable dans de nombreux cas touchant l'art contemporain, et il n'est pas rare que ces glissements se produisent de façon posthume.⁸⁴ La prise de position ferme du MoMA quant à la nature des films a manifestement pour dessein de justifier l'entrée des films dans la collection permanente du musée : l'objectif est de reconnaître à *A Fire in My Belly* un statut d'œuvre à part entière. Cette situation, aussi curieuse soit-elle, n'est toutefois pas inédite. La consécration d'une œuvre restée inconnue ou invisible pendant une longue période est en effet un phénomène répandu dans l'histoire de l'art. Dans son analyse du processus de construction de la pertinence du polyptyque de Beaune (*Le Jugement dernier* de Rogier van der Weyden, entre 1443 et 1452), Madeleine Akrich (1985) restitue par exemple les étapes successives qui ont permis le passage de l'anonymat à la notoriété du retable flamand, qui « croupiss[ait] dans l'ombre d'une église » Akrich (1985 : 425) avant d'être élevé au rang de chef-d'œuvre à la fin du XIX^e siècle. Parmi les médiations nécessaires à cette transformation de statut, notons d'abord la (re)découverte de la peinture près de quatre siècles après sa création, puis la mise en place de différents procédés de description et de valorisation par des instances locales qui ont pour but d'explicitier son sens et son intérêt artistique. Ainsi consacré, le retable devient un véritable trésor qu'il faut impérativement préserver pour la postérité. Si des parallèles peuvent être établis avec l'affaire de *Hide/Seek*, le cas des films de Wojnarowicz est cependant particulier dans la mesure où leur « ascension » vers la notoriété, processus qui peut normalement s'échelonner sur des années, voire des décennies, est extrêmement rapide.

⁸³ Le Whitney Museum of American Art fait également l'acquisition des deux films en 2012.

⁸⁴ Voir à ce sujet Paquet (2010).



Figure 4.38 Vue de l'exposition *Contemporary Art from the Collection*, Museum of Modern Art, New York, janvier 2011.

La vaste opération de dissémination des films de Wojnarowicz à l'échelle internationale a été rendue possible grâce à l'initiative de P.P.O.W, autre médiateur majeur dans cette affaire. Devant le flux d'images inattendu entraîné par la publication de l'article de Starr et la mise en circulation de différentes versions des films ainsi que d'allégations erronées concernant leur matérialité et leur contexte de réalisation, la directrice de la galerie, Wendy Olsoff, tente de prendre le contrôle de la situation. Avec la collaboration de la Fales Library & Special Collections, elle commande en décembre 2010 la création d'une nouvelle édition des films muets, où *A Fire in My Belly Excerpt* est placée juste après *A Fire in My Belly (Film in Progress)*. Cette version est rendue accessible sur le site de la galerie ainsi que sur Vimeo.⁸⁵ Olsoff offre également une version des deux films originaux silencieux sur support DVD de façon gratuite à toute organisation qui en fait la demande à condition que les segments ne soient pas diffusés séparément l'un de l'autre (Olsoff 2015 : 216). En janvier 2011, voyant que des informations inexactes sont toujours diffusées, la directrice enjoint les individus responsables de la mise en exposition de *A Fire in My Belly* (commissaires, directeurs de galerie, etc.) à accompagner les films d'une liste d'informations compilée par les archivistes de la Fales Library & Special Collections (Annexe 6). Ces exigences précises laissent entendre que l'extrait présenté dans *Hide/Seek* ainsi que le segment de quatre minutes provenant du documentaire *Silence = Death* sont moins valables que les deux films de 1986-1987 (la succession de Wojnarowicz ne reconnaît pas ces versions ultérieures comme authentiques). La dissémination des films originaux est donc favorisée par les deux institutions chargées de préserver l'héritage de l'artiste, et ce, au détriment des autres occurrences proliférant dans l'espace public.

⁸⁵ Ces versions ne sont désormais plus accessibles en ligne.

Il est toutefois clair qu'à partir de ce moment le destin de l'œuvre n'appartient pas seulement à P·P·O·W et à la Fales Library & Special Collections, qui réclament le statut de gardiens en ce qui concerne la diffusion de contenus dérivés de *A Fire in My Belly*, dans les espaces d'exposition comme dans le web. Comme le précise Francine Couture (2013 : 2), les œuvres sont le fruit de « réseaux de collaboration », et cela est particulièrement apparent lorsqu'elles se déclinent dans plusieurs états (versions autorisées ou non, répliques, éditions posthumes, etc.). Mais ces réseaux sont parfois formés d'acteurs concurrents, qui se livrent à des jeux de prise de contrôle, comme le montre le cas de *A Fire in My Belly*. Bien que le mouvement d'opposition né au lendemain de la censure du film soit décrit par plusieurs intervenants de la controverse comme le résultat d'un vaste élan de solidarité au sein du milieu de l'art, la situation est en réalité plus complexe. Les interventions curatoriales comme celles du MoMA visent manifestement à envoyer un message clair à la droite concernant la liberté d'expression, mais il faut aussi voir là une opportunité de s'emparer d'une œuvre convoitée, dont la valeur croît alors à un rythme exponentiel. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Olsoff (2015 : 217) désigne les différents acteurs et groupes issus du monde de l'art qui tentent de s'appropriier les films de Wojnarowicz comme des « factions » qui estiment toutes que la tâche de protéger l'héritage de l'artiste leur revient. Quoi qu'il en soit, le grand nombre d'acteurs qui se saisissent de reproductions de *A Fire in My Belly* fait en sorte que le flux d'images déferlant dans le web, dans l'espace urbain et dans des établissements culturels et d'enseignement est impossible à freiner. Il est en effet irréaliste de prétendre pouvoir mettre en « quarantaine » des reproductions virales : une fois entamé, ce processus est difficilement réversible (Mitchell 2011 : 73). De cette manière, Olsoff et les archivistes de la Fales Library & Special Collections n'ont pu prévenir l'offensive menée par Starr, de même que des appropriations plus bénignes comme la diffusion d'un seul des deux originaux sur le site de Sisto imitant celui de la NPG ou encore une version « sécuritaire » réalisée par un usager de Vimeo en janvier 2011 – courte vidéo au ton humoristique où les scènes soi-disant choquantes ont été retirées, le tout accompagné d'une chanson pop mielleuse⁸⁶. Ces multiples fragments ou dérivés s'inscrivent dans une « cascade productive de re-représentations »⁸⁷ (Latour 2002a : 27) des films originaux, ils constituent des bifurcations, des maillons significatifs dans la trajectoire de *A Fire in My Belly* qui assurent en définitive la survie de l'œuvre.

⁸⁶ [En ligne] <https://vimeo.com/18354640>. Consulté le 20 août 2017.

⁸⁷ L'auteur souligne.

4.4 Réactivation, reconstitution et autres (ré)apparitions

En mars 2011, la galerie P·P·O·W présente l'exposition *Spirituality*, qui rassemble une trentaine d'œuvres de Wojnarowicz réalisées entre 1979 et 1990. Sans être une rétrospective complète, il s'agit de la première exposition individuelle majeure de l'artiste depuis 1999. Organisée en réponse à la controverse qui avait éclaté trois mois plus tôt, elle est censée rétablir les faits quant à la relation que Wojnarowicz entretenait avec la religion chrétienne, tel qu'il est précisé dans le communiqué de presse :

The exhibition will clarify various misconceptions that have been circulating in the past few months in the press and in discussions surrounding the censorship of the film, especially with regard to the film's timeline in relation to Wojnarowicz's biography, its various incarnations and meaning (P·P·O·W 2011).

Trois « incarnations » (P·P·O·W 2011) de l'œuvre sont exposées à cette occasion, soit les deux films originaux ainsi que *Silence = Death*, présenté cette fois dans sa totalité. L'exposition comprend plusieurs œuvres célèbres, comme *Untitled (Genet after Brassai)*, mais aussi des travaux moins connus. Certains parmi eux sont directement liés à *A Fire in My Belly*, à l'exemple de *Untitled (Bread Sculpture)* (1988-1989) (fig. 4.39), œuvre composée de deux morceaux de pain maintenus ensemble au moyen de fil rouge, à la manière d'une scène apparaissant dans le film original de sept minutes.

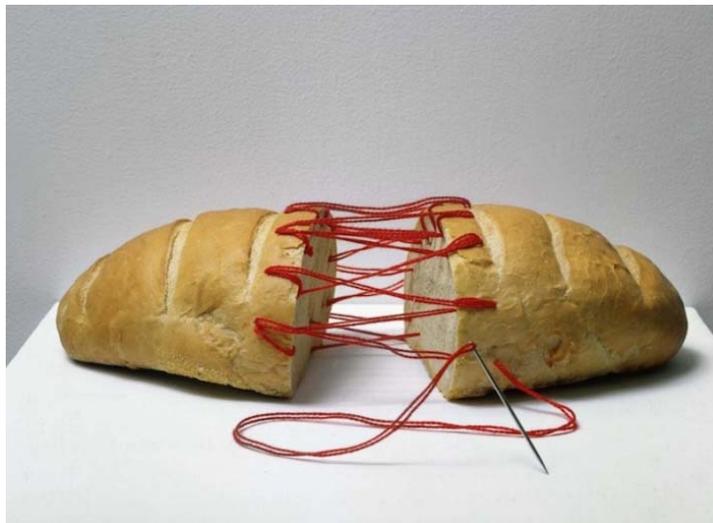


Figure 4.39 David Wojnarowicz, *Untitled (Bread Sculpture)*, 1988-1989.

Des objets jamais présentés auparavant dans un contexte d'exposition provenant des archives de l'artiste à la Fales Library & Special Collections font aussi partie de *Spirituality*, tel le script rédigé par Wojnarowicz au moment de la production du film (lui aussi considéré comme un « work in progress »⁸⁸) ainsi que la *Magic Box* [s.d.] (fig. 4.40). Ce second item est constitué d'une boîte d'oranges en bois contenant cinquante-huit menus objets dont la signification et l'usage exacts restent à ce jour inconnus, l'artiste n'ayant jamais fourni de détails à ce sujet à ses proches et collaborateurs (Darms 2009 : 186). Son statut, oscillant entre l'œuvre et le document, de même que ses modes de conservation et de présentation, demeurent sujets à débat (Taylor 2015). A-t-on affaire à une seule et même entité, peut-on exposer les objets individuellement ou ne prennent-ils sens que lorsqu'ils sont réunis ? Sachant que Wojnarowicz gardait la *Magic Box* dans le plus grand secret et qu'il n'a jamais envisagé l'inclure dans un contexte artistique, il est également légitime de se demander s'il est éthiquement justifiable de l'exposer comme il l'a été fait dans *Spirituality*. Cet objet complexe entretient en ce sens de nombreux parallèles avec *A Fire in My Belly*.

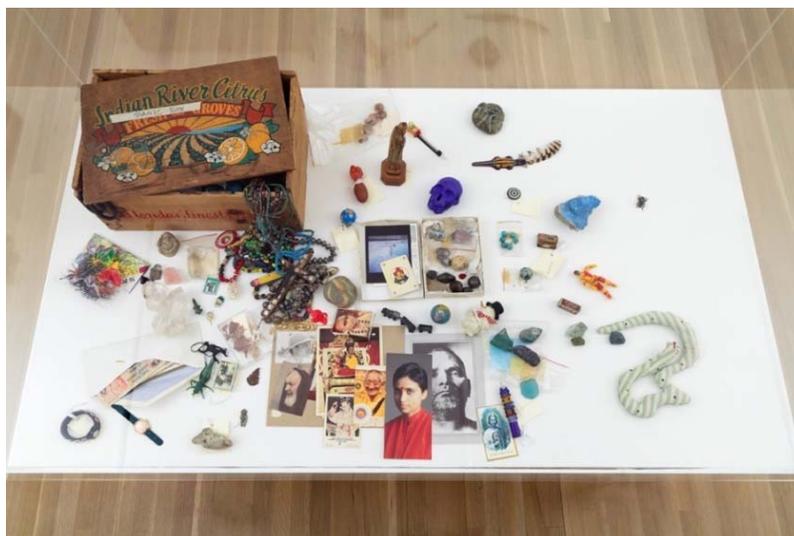


Figure 4.40 David Wojnarowicz, *Magic Box*, [s.d]
(vue d'exposition : *Afterlife : a constellation*, galerie Buchholz, New York, 2015).

En tentant de mettre en contexte le film censuré de *Hide/Seek* quelques mois plus tôt, l'équipe de la galerie P-P-O-W révèle par le fait même l'existence d'objets au statut ambigu, artefacts qui tracent à leur tour leur propre trajectoire. Le script et la *Magic Box*, qui seront inclus dans des

⁸⁸ [En ligne] http://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/A_Fire_in_My_Belly. Consulté le 20 août 2017.

expositions ultérieures⁸⁹, attirent en effet l'intérêt des auteurs et des chercheurs (Laing 2014; Ryan 2014; Tyburczy 2015; Cooke et Reichelt-Brushett 2015) à la suite de leur présentation dans *Spirituality*. D'autres documents provenant des archives de Wojnarowicz également font par ailleurs l'objet d'une attention renouvelée à cette période. Par exemple, à l'automne 2011, le magazine web *Triple Canopy* publie en ligne plusieurs extraits du journal intime de l'artiste accompagnés d'une sélection de photographies de certains cahiers de croquis.⁹⁰

Hormis les films originaux de 1986-1987, ce sont par contre les œuvres déjà célèbres de Wojnarowicz qui bénéficient le plus de la visibilité offerte par la controverse entourant *Hide/Seek*. Des reproductions de *Untitled (Buffalos)* et de la série *Arthur Rimbaud in New York* apparaissent notamment dans un grand nombre de publications en ligne entre 2010 et 2012. Le cas de *Untitled (One day this kid...)* (1990-1991) (fig. 4.41) – un collage xérographique juxtaposant un portrait de l'artiste enfant à un texte portant sur son expérience en tant qu'homosexuel – est cependant exceptionnel. Voyant l'intérêt pour le travail de Wojnarowicz croître de manière significative au lendemain de la censure de *A Fire in My Belly*, la galerie P-P-O-W rend temporairement accessible sur son site web une image de cette création iconique en haute résolution afin que les supporters de l'artiste puissent l'imprimer. Dans un article daté du 2 décembre, Tyler Green (2010b), journaliste pour *Blouin ArtInfo* ayant couvert la controverse de manière exhaustive, invite les membres du grand public et de la communauté artistique à télécharger l'image et à en apposer une version imprimée dans des lieux stratégiques (à l'intérieur de la NPG et aux kiosques de la foire d'art contemporain de Miami qui se déroule alors, par exemple). Il leur suggère aussi de diffuser des photographies du résultat dans les médias sociaux. Cette tactique s'avère très efficace, l'image circulant abondamment sur Facebook et sur Twitter ainsi que dans un grand nombre d'articles et de publications en ligne au cours des semaines qui suivent. D'ailleurs, l'engouement pour *Untitled (One day this kid)* est tel qu'une nouvelle édition de l'œuvre, tirée à cent exemplaires (le tirage original était de dix), est réalisée en 2012. Les tirages, de format plus petit, sont tous vendus la même journée.⁹¹ Les transformations générées par la controverse ne se limitent donc pas à *A Fire in My Belly* : la

⁸⁹ La *Magic Box* est notamment exposée dans *Afterlife : a constellation* (2014), une installation de Julie Ault qui prend la forme d'une petite exposition à l'intérieur de la biennale du Whitney Museum of American Art en 2014 où sont rassemblés des œuvres préexistantes, des artefacts et des textes dans une réflexion sur l'archive et le collectionnement (Taylor et Ault 2014). Une version augmentée de *Afterlife* est également présentée à la galerie Buchholz de New York entre novembre 2015 et janvier 2016.

⁹⁰ Ces extraits sont accessibles à l'adresse suivante : [En ligne]

http://canopycanopycanopy.com/issues/14/contents/years_ago_before_the_nation_went_bankrupt. Consulté le 20 août 2017.

⁹¹ [En ligne] <https://paddle8.com/work/david-wojnarowicz/15482-untitled-one-day-this-kid>. Consulté le 20 août 2017.

polémique, avec le vaste réseau d'acteurs et de sites qu'elle mobilise, fait (re)circuler des objets de nature variée et ces objets agissent à leur tour, conférant une visibilité accrue à la production de Wojnarowicz.

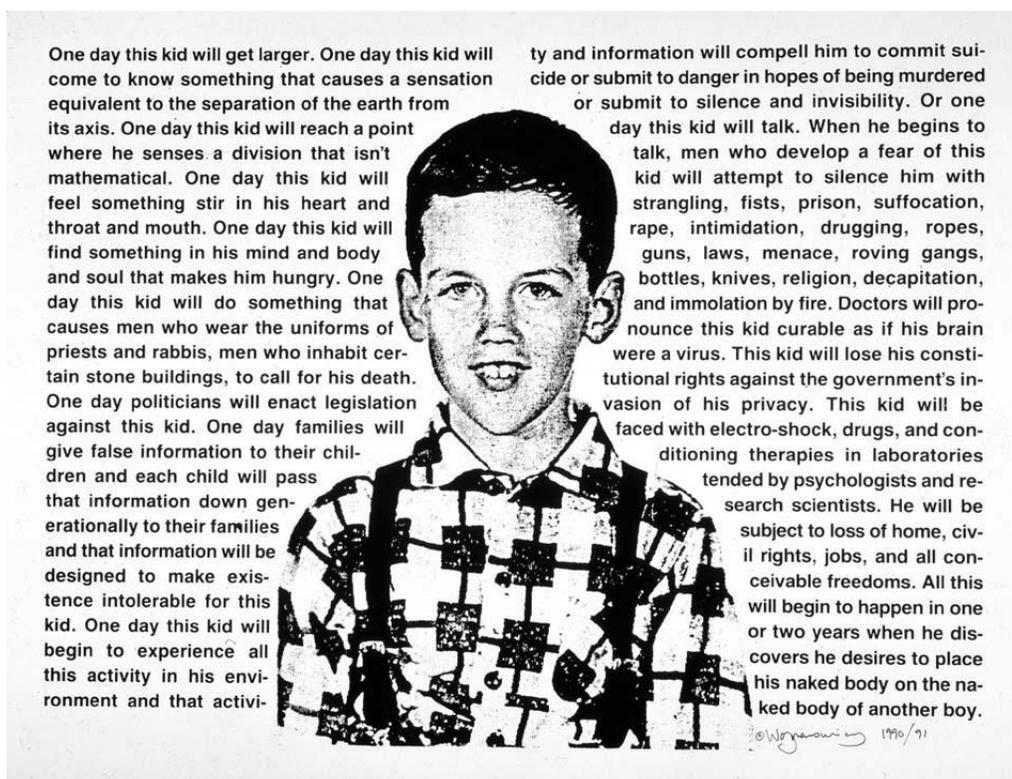


Figure 4.41 David Wojnarowicz, *Untitled (One day this kid...)*, 1990-1991.

En mars 2011, alors que la controverse est à son point culminant, la direction du Brooklyn Museum annonce qu'elle ajoute *Hide/Seek* à la programmation du musée entre novembre 2011 et février 2012. C'est ensuite au tour du Tacoma Art Museum, situé dans l'état de Washington, d'en faire autant. Quelques prêts d'œuvres n'ont pu être renouvelés à l'occasion de ces présentations ultérieures, mais ce sont les ajouts qui nous apparaissent particulièrement significatifs. Au Brooklyn Museum, une petite section portant sur *A Fire in My Belly* est incluse dans l'exposition. Agissant comme correctif face aux propos inexacts diffusés depuis le début de la controverse, cette mise en espace didactique intègre la polémique dans le discours institutionnel, rendant de cette manière l'œuvre indissociable des acteurs qui l'on fait « renaître » en 2010. Les visiteurs y trouvent de l'information concernant les possibles significations du film ainsi qu'une ligne du temps qui va du tournage au Mexique en 1986 à la mort de l'artiste en 1992. Ce choix est pour le moins étonnant car il laisse entendre que le destin de l'œuvre est clôt depuis ce moment alors qu'il n'en est rien. Hormis cette omission,

l'exposition établit un portrait assez juste de *A Fire in My Belly* en tant qu'objet polysémique se déployant dans diverses occurrences. Cinq segments sont présentés au total, comprenant l'extrait de quatre minutes créé en 2010 pour la NPG et les deux films muets originaux.

Fait remarquable, deux versions inédites sont également présentées à cette occasion. *A Fire in My Belly (Film in Progress)* et *A Fire in My Belly Excerpt* sont alors présentés avec une nouvelle trame sonore. Cette addition, réalisée au printemps 2011, est le fruit d'une collaboration entre Tommy Turner, cinéaste avec qui l'artiste s'était rendu au Mexique en 1986, Doug Bresslar, membre du groupe musical 3 Teens Kill 4 dont Wojnarowicz avait fait partie, et de Tom Rauffenbart, conjoint et liquidateur de la succession. Tous les trois se sont entendus pour ajouter l'enregistrement identifié sous le nom de « Mexico Sound Track » dans les archives de l'artiste comme trame sonore aux films, – captation audio qui n'avait jamais été synchronisée au film du vivant de l'artiste comme nous l'avons vu plus tôt –, jugeant qu'il s'agissait là de la version la plus proche de ce que Wojnarowicz avait souhaité.⁹² En créant cette reconstitution, Turner, Bresslar et Rauffenbart tentent de rétablir des « originaux » n'ayant jamais existé à proprement parler, ils « ajoute[nt] de l'originalité » (Latour et Lowe 2011 : 187) à une œuvre malmenée afin de lui restituer une forme d'« aura ». En d'autres termes, cette opération de recréation fixerait un point d'amorce hypothétique à *A Fire in My Belly*. Une telle manipulation appelle inévitablement la question de l'authenticité. Peut-on fabriquer une œuvre à partir de fragments inachevés retrouvés après la mort d'un artiste ?

Si le corpus diffère dans cette seconde manifestation de l'exposition, les acteurs impliqués dans le mouvement d'opposition contre *Hide/Seek* sont quant à eux semblables à ceux qui étaient intervenus entre 2010 et 2011. Quelques politiciens républicains, accompagnés de l'évêque de Brooklyn Nicholas A. DiMarzio et du directeur de la Catholic League essaient de réactiver la polémique et de faire censurer l'œuvre à nouveau. Or, le directeur du musée, Arnold Lehman, ne fléchit pas devant la critique, voyant notamment que cette stratégie avait considérablement nui à l'image publique du Smithsonian et plus particulièrement à celle de son secrétaire général (Gay Stolberg et Taylor 2011).

Au printemps 2012, lors de la tenue de *Hide/Seek* au Tacoma Art Museum⁹³, le mouvement d'opposition est cette fois complètement éteint et la sélection d'objets varie encore légèrement. En plus de la ligne du temps, la section portant sur *A Fire in My Belly*, introduite par un texte où

⁹² Ces informations sont indiquées sur le cartel de *A Fire in My Belly (Film in Progress)* (Annexe 7).

⁹³ L'exposition a été présentée entre le 10 mars et le 17 juin 2012.

il est fait mention des controverses impliquant le travail de Wojnarowicz et de la multiplicité des états de l'œuvre (Annexe 8), est une fois de plus bonifiée : elle comprend cette fois-ci un facsimilé du script de travail (fig. 4.42), une paire de sérigraphies – intitulées toutes les deux *Untitled (for ACT UP)* (1990) – ainsi que quatre déclinaisons de *A Fire in My Belly*. On retrouve sur un premier moniteur les deux originaux muets de même que la version de Katz et Everly créée en 2010. Le second écran, disposé dans une aire d'étude située quelques mètres plus loin, présente quant à lui l'extrait de *Silence = Death* avec la trame sonore de Galás (accompagné des autres séquences créées par Wojnarowicz dans le documentaire) (fig. 4.43). Les versions créées en 2011 qui étaient censées rétablir un état plus fidèle des films sont cependant absentes, ce qui laisse croire que *A Fire in My Belly* est encore sujet à modification, ou à tout le moins que ces segments n'étaient pas satisfaisants aux yeux de l'équipe en charge de l'exposition au Tacoma Art Museum.



Figures 4.42 et 4.43 Dispositif de mise en vue des versions de *A Fire in My Belly* accompagné d'un facsimilé du script de travail de Wojnarowicz et « aire d'étude » mettant en valeur des extraits de *Silence = Death* dans *Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture*, Tacoma Art Museum, Tacoma, 2012.

Alors que le film est à peine visible dans la première mouture de *Hide/Seek* à Washington en 2010, sa place croît considérablement dans les occurrences ultérieures de l'exposition, témoignant du processus de valorisation dont le film a fait l'objet depuis. Prenant initialement la forme d'un extrait de quatre minutes, qui est disposé comme un simple document d'archives sur

un moniteur où sont également présentées d'autres œuvres vidéo, le film, décliné en plusieurs variantes, est ensuite exposé comme une œuvre marquante, voire comme une pièce maîtresse de la production de l'artiste au Brooklyn Museum et au Tacoma Art Museum. C'est du moins le constat que l'on peut en tirer à en juger par la mise en espace qui lui est réservée. Mais l'engouement entourant ce film n'est qu'une partie de la vaste l'entreprise de réactivation de la production de Wojnarowicz qui se déploie au cours des années qui suivent la censure de *A Fire in My Belly*.

4.5 L'effet *Hide/Seek*

Le travail de Wojnarowicz fait aujourd'hui l'objet d'une attention sans précédent et il ne fait aucun doute que la controverse a joué un rôle déterminant dans la notoriété nouvelle de l'artiste. Le choix du titre de sa première biographie, *Fire in the Belly : The Life and Times of David Wojnarowicz* (Carr 2012) est à cet égard révélateur, signalant à quel point ce film est devenu emblématique de la vie et de l'œuvre du créateur new-yorkais, alors qu'il avait eu une place négligeable dans sa production de son vivant. La parution d'une version amplifiée de la bande dessinée *Seven Miles a Second* (Wojnarowicz et Romberger 1996) en 2013 et la réédition des ouvrages *Memories That Smell Like Gasoline* (Wojnarowicz 1992) et de *Brush Fires in the Social Landscape* (Wojnarowicz et al. 1994) en 2015 témoignent également de l'intérêt croissant porté à l'œuvre multidisciplinaire de l'artiste depuis la polémique. « L'effet *Hide/Seek* » se fait aussi sentir sur le plan institutionnel ainsi que sur le marché de l'art. À titre d'exemple, le record de prix pour l'une de ses œuvres est atteint lors d'une vente à la maison d'enchères Bonhams de New York en octobre 2014. La photographie *Untitled (Buffalos)* (1988-1989) est alors achetée au montant de cent vingt-cinq mille dollars, soit plus de quatre fois son estimation préalable (Bonhams 2014). On annonce aussi en 2015 qu'une rétrospective de son travail (la première depuis 1999), intitulée *David Wojnarowicz : History Keeps Me Awake at Knight*, sera présentée au Whitney Museum of American Art. Après plusieurs délais attribués à des projets de recherche d'ampleur encore en cours (dont la David Wojnarowicz Knowledge Base est notamment le fruit), l'exposition aura finalement lieu à l'été 2018.⁹⁴ Il n'est pas encore clair si *A Fire in My Belly* sera intégrée dans l'une ou l'autre de ses déclinaisons au corpus choisi par les

⁹⁴ *The Weight of the Earth : The Tape Journals of David Wojnarowicz* (Darms et O'Neill 2018) paraîtra également à ce moment. L'ouvrage rassemblera des transcriptions de pistes audio qui n'ont jamais été rendues publiques et qui couvrent principalement les années 1987-1989, soit la période où l'artiste crée *A Fire in My Belly*, ce qui permettra possiblement d'apporter un éclairage nouveau sur le film.

commissaires David Kiehl et David Breslin⁹⁵, mais cette rétrospective marquera assurément une nouvelle étape dans la consécration de l'artiste.

Si les instances artistiques officielles ont tardé à reconnaître et à mettre en valeur le travail de Wojnarowicz, les artistes se sont pour leur part très tôt intéressés à sa production. Celle-ci a d'ailleurs été revisitée et réinterprétée par d'autres créateurs dès les années 1990 (Tillman 2015). À titre d'exemple, l'exposition *History Keeps Me Awake at Knight : A Genealogy of David Wojnarowicz*, organisée par P-P-O-W en 2008, montre l'impact durable de sa production, de son engagement militant et de ses écrits sur toute une génération d'artistes. L'exposition comprend notamment des photographies issues de la série *Untitled (David Wojnarowicz Project)* (2001-2007) (fig. 4.44) d'Emily Roysdon, artiste interdisciplinaire féministe. Référence directe à la célèbre série *Arthur Rimbaud in New York* (1978-1979), le héros mythique du East Village y apparaît sous forme de masque de papier, incarnant pour Roysdon une nouvelle figure du militantisme et de l'identité *queer* (Carlomusto 2006).



Figure 4.44 Emily Roysdon, *Untitled (David Wojnarowicz Project)*, 2001.

Bien que l'œuvre de Wojnarowicz faisait déjà l'objet de citations avant 2010, ce phénomène s'intensifie évidemment après le déclenchement de la controverse entourant *Hide/Seek*. Alors que *A Fire in My Belly* est reproduite, projetée et exposée à de très nombreuses reprises, les

⁹⁵ Dans un entretien daté d'août 2016, Kiehl laisse entendre qu'il y aura peut-être un programme de projections associé à l'exposition. Le conservateur précise aussi qu'il ne souhaite pas présenter d'œuvres vidéo étant donné que la majorité d'entre elles sont inachevées. Il faudra cependant attendre en 2018 pour connaître le contenu définitif de l'exposition. [En ligne]

http://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/Interview_Text_with_David_Kiehl_by_Diana_Kamin_and_Marvin_Taylor_on_8-10-2016. Consulté le 20 août 2017.

artistes se tournent plutôt vers le portrait de Wojnarowicz fait par Sterling pour créer des œuvres contestataires. Ce choix s'explique sans doute par le fait que l'image revêt une double signification : elle évoque d'une part l'engagement de l'artiste, tant pour la cause des droits des sidéens que pour celle de la liberté d'expression, et elle rappelle d'autre part la stratégie visuelle adoptée par de nombreux opposants à la censure du film lors de la controverse. C'est dans cet esprit que LJ Roberts, artiste en art textile s'identifiant comme transgenre, produit *Censorship Protest Mask (David Wojnarowicz)* (fig. 4.45) en 2011. Il s'agit d'un portrait brodé sur coton dans des tons de rose, couleur associée à ACT UP, répliquant l'image de l'artiste à la bouche cousue arborée en guise de masque par des activistes lors d'actions en défense de *A Fire in My Belly*. Roberts considère son œuvre comme une façon de réactiver le dialogue autour du sida :

I think the mask is about making current work about AIDS and not historicizing AIDS. It's a work about the present. It feels really important to talk about how a video by an artist who has been dead for many years can still be censored by a major institution of the United States. How do we make art in reaction and what are the things we need to keep talking about? (Roberts dans Colucci [s.d.]

L'artiste multidisciplinaire basée à Washington, D.C. Lisa Marie Thalhammer propose elle aussi une réinterprétation du portrait iconique avec *Wojnarowicz Mask* (fig. 4.46), œuvre créée spécifiquement pour une manifestation tenue devant le quartier général du Smithsonian en janvier 2011. Les rayons arc-en-ciel peints sous les yeux, qui tiennent lieu de larmes ou encore de maquillage de guerre, reprennent le langage visuel de sa murale *Boxer Girl* (2009),⁹⁶ qui avait soulevé un tollé dans la capitale au moment de sa réalisation.⁹⁷ Plus qu'une simple référence à la controverse autour de *A Fire in my Belly*, le portrait devient plus largement un symbole de résistance artistique grâce à des œuvres comme celles de Thalhammer et de Roberts.

⁹⁶ Informations provenant d'une conversation téléphonique avec l'artiste qui a eu lieu en juillet 2017.

⁹⁷ Peinte dans le quartier huppé de Bloomingdale, la murale représente une femme afro-américaine arborant fièrement des gants de boxe. L'œuvre fait rapidement l'objet de plaintes de citoyens, qui décrient notamment son aspect « ghetto » et qui menacent même de la vandaliser (Niedowski 2009).



Figures 4.45 et 4.46 LJ Roberts, *Censorship Protest Mask (David Wojnarowicz)*, 2011 et Lisa Marie Thalhammer, *Wojnarowicz Mask*, 2011.

Pour sa part, l'artiste, auteur et militant pour les droits des sidéens Ted Kerr voit en la célébration et la reproduction virale de cette image, considérée par plusieurs comme un puissant symbole de défiance, une forme de résignation dont l'effet serait contreproductif (Kerr 2014). Son autoportrait *Speak* opère ainsi un « correctif » sur le célèbre portrait de Wojnarowicz : la photographie est découpée à la hauteur de la bouche, laissant entrevoir celle de l'activiste, qui n'entend pas rester muet devant les attaques perpétrées à l'endroit des artistes *queer* (fig. 4.47). Notons enfin la manifestation-performance *Stitch* de l'artiste russe Petr Pavlensky, connu pour une série d'actions de *body art* extrême ayant soulevé l'attention des médias internationaux. Afin de réclamer la libération de trois membres de Pussy Riot⁹⁸, Pavlensky se présente, bouche cousue, devant la cathédrale Notre-Dame-de-Kazan à Saint-Petersbourg le 23 juillet 2012 (fig. 4.48). Bien que l'artiste ne se revendique pas lui-même comme un héritier de Wojnarowicz, la filiation avec le célèbre portrait ayant refait surface en 2010 est manifeste (Bryzgel 2017 : 289-290). Les œuvres réinterprétant le travail de Wojnarowicz apparues dans la foulée de la controverse entourant *A Fire in My Belly* viennent en somme insuffler une force nouvelle à la production de l'artiste, qui apparaît plus pertinente que jamais.

⁹⁸ Les membres du groupe punk féministe sont incarcérées par les autorités russes à la suite d'une performance non autorisée dans la Cathédrale du Christ Sauveur de Moscou en février 2012.



Figures 4.47 et 4.48 Ted Kerr, *Speak*, 2011 et Petr Pavlensky, *Stitch*, Saint-Pétersbourg, 23 juillet 2012.

* * *

La polémique déclenchée par la censure de *A Fire in My Belly* à la National Portrait Gallery entraîne l'apparition de dérivés d'œuvres de Wojnarowicz empruntant diverses formes : des versions plus ou moins légitimes selon le cas, de nombreuses reproductions, quelques *remix*, de même que de nouvelles éditions et copies vidéo. À l'instar de plusieurs œuvres canoniques, nous remarquons que c'est la propagation massive de reproductions qui provoque l'engouement pour les films inachevés de Wojnarowicz et ce sont précisément ces images qui confèrent à *A Fire in My Belly* son aura.⁹⁹ L'ampleur de la circulation et la diversité des sites d'apparition de l'œuvre sont particulièrement remarquables : en l'espace de quelques mois, cette création préalablement inconnue devient virale dans le web et elle est présentée dans des contextes très variés à travers le monde. Comme nous l'avons montré, la controverse entraîne une chaîne de médiations qui a pour effet d'accroître de manière considérable la notoriété de l'œuvre et de son défunt créateur, leur assurant ainsi une place de choix dans l'histoire de l'art. Cette montée fulgurante n'aurait

⁹⁹ Heinich (2012 : 21) observe un phénomène similaire dans son étude sur la célébrité : « ce n'est pas la vedette qui est à l'origine de la multiplication de ses images [...], mais ce sont ses images qui en font une vedette ».

pu être possible sans l'action d'un grand nombre de médiateurs de diverses provenances qui se sont alliés pour la transporter à travers les régimes de visibilité.

C'est dans le caractère fragmentaire et reproductible de *A Fire in My Belly* que loge sa potentialité. En 2010, Katz sélectionne pour *Hide/Seek* un extrait d'une création dont la finalité était restée ouverte, amorçant de ce fait une chaîne de médiations inattendues. Les films « originaux » seraient sans doute restés assoupis dans les archives de la Fales Library si ne n'était de l'intervention de quelques individus réactionnaires en mal de publicité qui mettent en circulation des photogrammes. Starr ne pouvait en effet se douter qu'elle allait changer radicalement le destin du film expérimental en diffusant des images sur le site de *CNSNews* en novembre 2010. Il s'ensuit une recherche de l'original, ou plutôt des originaux, qui mène notamment la galerie P·P·O·W à distribuer des reproductions de films jusqu'alors inconnus, qui seront peu après achetés par une institution aussi prestigieuse que le MoMA. Si le processus d'acquisition constitue habituellement un moment charnière dans la vie d'une œuvre, marquant souvent une rupture en ce qui concerne le caractère évolutif d'une production (Rodriguez 2010 : 131), il n'en fixe pas automatiquement l'identité matérielle pour autant. Ceci est particulièrement vrai lorsqu'il est question d'œuvres dont il existe différents exemplaires ou versions.

A Fire in My Belly, telle que nous la connaissons aujourd'hui, est le fruit d'un travail collaboratif mené par une grande variété d'acteurs (commissaires, journalistes, activistes, archivistes, artistes, militants, publics) au cours des trente dernières années. C'est dire qu'au fil du développement de la controverse, *A Fire in My Belly* subit des transformations majeures : d'un travail préparatoire elle devient ensuite un document d'archives, puis elle atteint le statut d'œuvre d'art, étant même présentée comme une pièce incontournable de la production de l'artiste.

5. CONCLUSION : LES CONTROVERSES À L'ÈRE DE L'« APPROPRIABILITÉ NUMÉRIQUE DES ŒUVRES »

La configuration des péripéties et des accidents en un récit ordonné et sensé fait émerger des histoires : cette mise en intrigue établit dans l'espace de la narration des complexes de relations qui n'étaient pas sensibles en pratique [...].

Daniel Cefaï, 2002

[S]i [les images] comptent, c'est parce qu'elles nous permettent de conduire le regard vers une autre image, tout aussi frêle et modeste que la précédente – mais différente.

Bruno Latour, 2002

Véritables *épreuves* au terme desquelles se reconfigurent les œuvres et leurs publics, les controverses entourant *Dialogue avec l'histoire*, la murale de Blu au MOCA et *A Fire in My Belly* témoignent du caractère transformateur de ce type de conflit. Notre enquête, qui avait pour objectif initial d'étudier les spatiotemporalités des polémiques artistiques depuis les années 2010, s'est donc laissée guider par les mouvements des acteurs, des images et des œuvres à travers différents régimes de visibilité. C'est en parcourant les quotidiens en ligne, les blogues et les pages Facebook, à l'affût de nouveaux développements dans ces affaires, que nous nous sommes jointe aux communautés d'*expérimentateurs* assemblées à l'occasion de ces débats. Le suivi en temps réel s'est donc révélé fructueux : il nous a permis, d'une part, de nouer des liens avec les individus impliqués dans les controverses et, d'autre part, de capter *en processus* les entités qui ont pris corps – et qui se sont éteintes – au fil du développement de ces situations, qu'il s'agisse de collectifs oppositionnels ou de « cascades d'images » (Latour 2002a : 22). Nous avons ainsi souhaité restituer les « rythmes d'existence et d'interaction » (Yaneva 2003 : 170) des œuvres dans les trois études de cas qui figurent dans cette thèse, faisant état de leurs

fluctuations et des variations dans leur forme au cours des conflits. La vie des œuvres, entendues comme « les résultats provisoires d'un tissu hétérogène de relations sans cesse éprouvées, testées, remodelées, pour construire d'autres objets » (Hennion 2013 : 2) s'étudie donc par leur géographie, lorsqu'elles sont dispersées dans des espaces variés formant des réseaux complexes. Comme nous l'avons démontré, cette circulation continue fait en sorte que des acteurs hétérogènes s'assemblent en publics et, en retour, ces publics agissent sur les modes d'existence des œuvres. En se réappropriant le langage visuel de la sculpture de Raynaud pour en disséminer des répliques en ligne comme dans la ville de Québec, en réalisant des actions contestataires et des œuvres dérivées à Los Angeles à la suite du blanchiment de la murale de la Geffen Contemporary du MOCA, ou encore en organisant des projections et des mises en expositions de *A Fire in My Belly* à travers le monde, différents individus et collectifs sont parvenus à conférer une vitalité nouvelle à des créations contentieuses. Résultat de l'action plus ou moins concertée d'artistes, de militants, d'internautes ou de travailleurs culturels, ces médiations participent chacune à leur manière au trajet d'instauration des œuvres, et ce, indépendamment des intentions originales des artistes qui en sont à l'origine.

Ces trois cas témoignent à cet égard d'une nouvelle dynamique en ce qui concerne le rôle occupé par les images dans les polémiques, les impératifs de visibilité et de viralité apparus avec le web 2.0 ayant une influence patente sur la manière dont les controverses se sont développées. Ainsi, en plus de dessiner des trajectoires inédites aux œuvres censurées ou détruites, les images contagieuses se propageant lors de l'éclosion des débats donnent de surcroît lieu à l'apparition de nouvelles œuvres. Nous constatons ainsi que *Dialogue avec l'histoire*, la murale de Blu et le film de Wojnarowicz, à partir du moment où ils sont détruits ou censurés, deviennent féconds, au sens où ils provoquent une grande quantité de reproductions et de réappropriations. La visibilité conférée aux œuvres au moment des controverses suscite ces manifestations secondes dans diverses déclinaisons de l'espace public. Les images des œuvres agiraient ainsi parfois à la manière de *matrices*, provoquant l'apparition de nouvelles itérations variées. Nous pouvons par conséquent envisager les polémiques étudiées en regard de la « logique hyper-mémétique », telle qu'identifiée par Limor Shifman (2014 : 4), qui domine à l'heure actuelle dans la culture visuelle, chaque fait d'actualité majeur suscitant un flux de memes dont la durée de vie sera plus ou moins longue selon le cas. Une chose est certaine, les œuvres d'art « à l'ère de leur appropriabilité numérique » (Gunthert 2011) évoluent dans un écosystème dominé par la circulation à grande échelle de contenus viraux. Mais avant d'examiner de plus près les espaces où se déclinent les polémiques, voyons comment ces cas se distinguent des controverses ayant éclaté durant la période des *culture wars* une vingtaine d'années plus tôt.

5.1 Que reste-t-il des *culture wars* ?

La controverse déclenchée par la censure de *A Fire in My Belly* à la National Portrait Gallery en décembre 2010 réactive momentanément les *culture wars*, impliquant des enjeux, des acteurs et des stratégies similaires à ceux des débats publics ayant secoué le milieu artistique étasunien au tournant des années 1990. Plusieurs parallèles peuvent être établis entre ces affaires hautement médiatisées, tel que nous l'avons montré au chapitre 4. Or, la polémique suscitée par le film de Wojnarowicz introduit également de nouvelles dynamiques quant à la circulation des œuvres, certains de ces phénomènes s'observant aussi dans les controverses entourant la murale de Blu et *Dialogue avec l'histoire*.

Soulignons que les conflits dont ont fait l'objet les travaux de Serrano, de Mapplethorpe et de Wojnarowicz lors de la crise sur le financement public des arts ont fourni un vaste « répertoire d'actions collectives » (Tilly 1977) et de stratégies militantes, dans lequel des activistes de toutes allégeances ont pu puiser par la suite. Redoublant d'ingéniosité, les publics mobilisés lors des guerres culturelles ont déployé une large gamme de moyens pour parvenir à leurs fins, stratégies qui ont pu être récupérées et réactualisées. Il suffit de penser à la tactique employée par la journaliste Penny Starr, qui consistait à reproduire des photographies d'œuvres se trouvant dans l'exposition *Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture* sur le site *CNSNews* afin d'orchestrer un scandale, méthode qui prenait à l'évidence modèle sur la campagne menée par révérend Wildmon contre *Piss Christ* et des œuvres prétendument pornographiques et blasphématoires de Wojnarowicz. Les envois massifs dont les *culture warriors* ont fait un usage soutenu au cours des décennies passées se trouvent ainsi adaptés aux possibilités communicationnelles des médias numériques.

En ce qui concerne le front progressiste, la projection d'images sur le site de présentation de l'œuvre, mode d'action inauguré en juin 1989 sur la façade de la Corcoran Gallery of Art peu après l'annulation critiquée de l'exposition *The Perfect Moment*, se révèle être une tactique privilégiée dans l'arsenal utilisé par les militants anti-censure. Rappelons ainsi l'intervention d'Adrian Parsons, qui parvient à projeter un extrait de *A Fire in My Belly* sur le bâtiment de la National Portrait Gallery suivant le retrait du film de Wojnarowicz. La performance organisée par le collectif L.A. Raw lors de laquelle des activistes font apparaître une photographie de la murale de Blu sur le mur du MOCA où elle avait été blanchie quelques semaines plus tôt figure également parmi les incarnations nouvelles de cette stratégie. Les répliques de *Dialogue avec l'histoire* érigées sur la Place de Paris après le démantèlement de la sculpture de Raynaud

procèdent par ailleurs d'une logique similaire, l'objectif poursuivi étant de rendre l'œuvre disparue visible à nouveau. L'influence de la projection sur la Corcoran Gallery of Art est telle que cette intervention est recréée en mars 2013 au Los Angeles County Museum of Art (LACMA) à l'occasion de la clôture de l'exposition *Robert Mapplethorpe : XYZ* – dans laquelle est notamment présenté le *X Portfolio* –, renforçant de ce fait le caractère mythique de la manifestation.¹ Cette récupération institutionnelle d'une stratégie contestataire initiée lors des *culture wars* n'est pas étonnante si l'on considère la notoriété dont bénéficie l'œuvre de Mapplethorpe depuis 1989, le travail du photographe ayant été depuis complètement réhabilité au sein de la sphère muséale, tout comme celui de Serrano d'ailleurs. Il est intéressant de souligner à cet égard que les événements associés à la polémique entourant l'exposition *The Perfect Moment* ont été revisités par l'entremise de récents projets curatoriaux. Notons d'abord la tenue de l'exposition collective *After the Moment : Reflections on Robert Mapplethorpe* au Contemporary Arts Center (CAC) de Cincinnati entre novembre 2015 et mars 2016, coïncidant ainsi avec le vingt-cinquième anniversaire du procès de l'ancien directeur du musée Dennis Barrie. L'exposition, dont l'ouverture est soulignée par une conférence de Serrano, rassemble des photographies de Mapplethorpe parmi ses plus controversées, de même que des œuvres préexistantes d'artistes qui s'étaient autocensurés dans la foulée de la polémique sur le *X Portfolio* en 1990 et des projets artistiques réalisés par des artistes locaux inspirés du travail du photographe.² Une section est également réservée aux *culture wars* dans *Robert Mapplethorpe : The Perfect Medium*, rétrospective d'envergure présentée à Los Angeles au printemps 2016 et qui est le fruit d'une collaboration entre le LACMA et le J. Paul Getty Museum.³

Si la mise en circulation d'images a manifestement joué un rôle déterminant dans les débats sur le financement public des arts au tournant des années 1990 (distribution de photographies de Mapplethorpe au comité responsable d'évaluer le NEA par le sénateur Helms, détails d'œuvres de Wojnarowicz disséminés par des politiciens et l'American Family Association, etc.), cette dynamique s'est exacerbée lors des controverses entourant *A Fire In My Belly*, la murale de Blu et *Dialogue avec l'histoire*. Cette circulation accrue s'accompagne en outre d'un phénomène de réappropriation des œuvres, inexistant lors des polémiques antérieures aux années 2010. De plus, bien qu'elles aient entraîné un mouvement de contestation très vaste au sein du milieu culturel, les controverses entourant *Piss Christ* de Serrano et le *X Portfolio* de Mapplethorpe

¹ Curieusement, aucune image de cet événement n'a circulé en ligne.

² [En ligne] <http://www.contemporaryartscenter.org/exhibitions/2015/11/after-the-moment>. Consulté le 21 août 2017.

³ Cette exposition est présentée au Musée des beaux-arts de Montréal entre septembre 2016 et janvier 2017.

n'ont pas provoqué de mise en exposition massive comme celle qui se déclare à la suite de la censure de *A Fire in My Belly*. Certes, le Washington Project for the Arts avait présenté l'exposition *The Perfect Moment* à la suite de son annulation à la Corcoran Gallery of Art, mais cette intervention n'a pas généré de réactions en chaîne dans d'autres lieux de diffusion, l'accès aux photographies étant restreint en raison de leur médialité. C'est manifestement la publicité conférée au film de Wojnarowicz, notamment grâce à la dissémination de versions sur YouTube, qui engendre le fort engouement à son égard de la part d'institutions comme la Tate Modern ou le MoMA. Sans l'existence de ces reproductions, l'œuvre n'aurait sans doute pas bénéficié d'une telle attention à l'échelle internationale. La capacité des images à susciter des réactions viscérales apparaît toujours bien manifeste si l'on considère les propos empreints de mépris de certains protagonistes des controverses à l'étude, mais le pouvoir des œuvres semble désormais loger dans leur reproductibilité, car elles sont, dès lors, susceptibles de se propager à travers un grand nombre d'espaces, et ainsi de (re)vivre par l'entremise de multiples manifestations.

5.2 Les lieux de la polémique : de nouveaux terrains pour les publics en réseau

Comme ce fut le cas lors des *culture wars*, la presse joue un rôle important dans le développement des trois controverses que nous avons étudiées, plusieurs journalistes s'imposant comme des médiateurs de premier plan dans les conflits. Tel que nous l'avons montré, la massification du web au milieu des années 2000 a cependant sensiblement modifié le paysage médiatique et ces transformations ont à leur tour infléchi la manière dont se déploient les débats publics, les internautes occupant notamment un rôle accru dans les processus de filtrage et de diffusion de l'actualité. En plus des périodiques en ligne comme *Le Soleil*, *Le Devoir*, le *Los Angeles Times*, le *Washington Post* et le *New York Times*, des plateformes participatives comme le *Huffington Post*, les sites de nouvelles artistiques comme *Hyperallergic*, de même que les blogs spécialisés en *street art* (Vandalog) ou en urbanisme (Québec Urbain) constituent des arènes où sont produits des cours d'action déterminants. Plus que de simples relais de diffusion, ces espaces provoquent la formation de microcosmes de sociabilité où des acteurs hétérogènes échangent et confrontent leurs points de vue, ce qui contribue à propager les controverses au sujet de *Dialogue avec l'histoire*, de la murale de Blu et de *A Fire in My Belly* dans l'espace public.

Ne se résumant pas à des actions en ligne, ces polémiques donnent lieu à une série d'interventions artistiques et militantes dans des lieux physiques, à commencer par les sites où se trouvaient initialement les œuvres. Ainsi, la Place de Paris, l'extérieur de la Geffen Contemporary et la National Portrait Gallery sont investis de manière répétée au fil du développement des conflits : à l'exemple de la performance spontanée de Philip Després réalisée immédiatement après le démantèlement de la sculpture de Raynaud; du rassemblement organisé par Guy Sioui Durand sur l'emplacement de cette même œuvre; de la performance de danse Butoh exécutée aux abords du pavillon du MOCA le soir du vernissage de *Art in the Streets* ou encore de l'action contestataire des activistes ayant fait irruption dans la salle d'exposition de *Hide/Seek* munis d'une caméra et d'une tablette iPad afin de protester contre la censure de l'œuvre de Wojnarowicz. Cette dernière stratégie se décline d'ailleurs par la suite sous une forme plus achevée avec le Museum of Censored Art installé devant la NPG, galerie oppositionnelle décrite comme le « quartier général » du mouvement d'opposition à la direction du Smithsonian selon l'un de ses deux instigateurs. À l'occupation ponctuelle des lieux de présentation originaux des œuvres s'ajoutent diverses interventions dans l'espace urbain réalisées à Québec, à Los Angeles, à Washington, D.C. et à New York (pochoirs, manifestations, *wheatpastes*). Ces actions n'ont toutefois pas pris forme en vase clos. Elles ont en effet pu être coordonnées ou diffusées par l'entremise des médias sociaux (Facebook, YouTube, Vimeo), ce qui a ensuite facilité l'accès à la visibilité médiatique, journaux et blogues relayant images et vidéos à un très grand nombre d'internautes. Une telle démultiplication des fronts assure en définitive une circulation soutenue des acteurs, des propos et des images, au cours du développement des controverses, formant des réseaux étendus et rassemblant ce faisant des individus hétérogènes en publics. Le web, la rue et le musée constituent donc des composantes inextricablement liées d'un phénomène de « bouclage numérique » (Salmon 2011).

Les pages Facebook sont apparues dans notre enquête comme des lieux d'une importance capitale dans la constitution des mouvements oppositionnels. Nous avons ainsi pu constater la variété des acteurs qui s'y regroupent, tout comme les diverses fins que ces plateformes servent, qu'il s'agisse de diffusion, d'échange, d'archivage ou de recrutement. C'est en poursuivant l'observation de ces pages que nous avons d'ailleurs remarqué que la mission de la communauté « Support Hide/Seek » a été modifiée en novembre 2016, soit près de six ans après son ouverture. Ce changement survient après les élections présidentielles ayant porté Donald Trump à la tête de l'État américain. Anticipant une montée des mouvances de droite – et de possibles nouveaux cas de censure – Jennifer Sichel, étudiante en histoire de l'art qui avait agi à titre d'assistante de recherche pour *Hide/Seek* et qui avait mis sur pied cet espace de ralliement en

2010, informe ainsi les usagers du réseau social que cette plateforme servira à l'avenir à promouvoir des projets artistiques antiracistes, féministes et *queer* :

The same fringe forces that, six years ago, achieved the small symbolic victory of vanquishing Wojnarowicz's film from a federal museum now move into the Oval Office. As we watch this happen, we need our artists more than ever : to imagine the world we wish to inhabit, and then to fight for it.⁴

Cet appel à la mobilisation en vue de l'ouverture potentielle d'un nouveau front des *culture wars* illustre très bien les mécanismes de l'*abeyance* (Taylor 1989), les publics se (re)formant ponctuellement après des phases de latence. Un pareil constat peut être fait du collectif Art+Positive, né en 1989 lors de la controverse autour du travail de Mapplethorpe, qui connaît un second souffle à la suite de la censure de *A Fire in My Belly*, montrant la nature fluctuante de cette communauté, réactivée ponctuellement plus de vingt ans après sa fondation. Le public qui se mobilise en soutien au travail de Wojnarowicz entre 2010 et 2011 pourrait, de cette manière, se réassembler si de nouvelles controverses venaient à se déclarer. Cette éventualité est d'autant plus probable considérant le fait que l'avenir du National Endowment for the Arts est à nouveau incertain. En effet, Trump a menacé d'abolir l'agence fédérale à quelques reprises depuis son entrée en poste en janvier 2017.⁵ Si tel est le cas, il serait alors intéressant de vérifier si ces possibles polémiques donnent lieu à la réappropriation périodique d'œuvres associées à des débats antérieurs, comme nous l'avons constaté dans notre étude. Quoi qu'il en soit, les images, les réseaux et les nouvelles œuvres générés par les controverses sont désormais indissociables de *Dialogue avec l'histoire*, de la murale de Blu et de *A Fire in My Belly*.

⁴ Publication datée du 17 novembre 2016. [En ligne] <https://www.facebook.com/support.hide.seek/>. Consulté le 21 août 2017.

⁵ Le budget du NEA, accusant une légère baisse, a toutefois été renouvelé pour une année supplémentaire en juillet 2017 (Bowley 2017).

Bibliographie

Ouvrages et articles de périodiques

- Agence France-Presse (1987). « À Québec, Chirac Inaugure la Place de Paris », *La Presse*, 1^{er} septembre, p. A8.
- Agence France-Presse (2007). « Le sculpteur Daniel Buren envisage la démolition de ses “colonnes” à Paris », *La Dépêche*, 28 décembre, [En ligne] <http://www.ladepeche.fr/article/2007/12/28/422743-sculpteur-daniel-buren-envisage-demolition-colonnes-paris.html>. Consulté le 20 août 2017.
- AGHAJANIAN, Liana (2011). « Protesters Stage “Funeral Procession of Free Artistic Expression” LA Against Smithsonian Censorship », *Hyperallergic*, 21 janvier, [En ligne] <https://hyperallergic.com/17300/censorship-protest-la-report/>. Consulté le 20 août 2017.
- AKRICH, Madeleine (1985). « Le polyptyque de Beaune : la construction locale d’un universel », dans Raymonde Moulin, (dir.), *Sociologie de l’art : colloque international*, Marseille : 13-14 juin 1985, Paris : Documentation française, p. 424-430.
- ALBRECHTSLUND, Anders (2008). « Online Social Networking as Participatory Surveillance », *First Monday*, vol. 13, n° 3, [En ligne] <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2142/1949http%3A>. Consulté le 20 août 2017.
- ALINDER, Jasmine (2012). « Underexposed : The Controversial Censorship of Photographs of US War Dead », dans Richard Howells, Andreea Deciu Ritivoi et Judith Schachter, *Outrage : Art, Controversy, and Society*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, p. 175-206.
- ALMENDRALA, Anna (2011). « Protest At MOCA Over Blu’s Mural », *The Huffington Post*, 4 janvier, [En ligne] http://www.huffingtonpost.com/2011/01/04/protest-at-moca-over-blus_n_804265.html?slideshow=true. Consulté le 20 août 2017.
- ANGUS, Ian (2001). *Emergent Publics : An Essay on Social Movements and Democracy*, Winnipeg : Arbeiter Ring.
- ARENDT, Hannah (1961). *Condition de l’homme moderne*, Paris : Calmann-Lévy. [1958].
- ARENDT, Hannah (1972). *La crise de la culture*, Paris : Gallimard. [1954].
- ARONCZYK, Melissa et Ailsa Craig (2012). « Introduction : Cultures of Circulation », *Poetics*, n° 40, p. 93-100.

- ARTFORUM (2011). « Street Artists Hold Protest Performance at MoCA'a Geffen Contemporary », 4 janvier, [En ligne] <https://www.artforum.com/news/id=27261>. Consulté le 20 août 2017.
- ART PRESS (2015). « Une œuvre de Jean-Pierre Raynaud détruite par la ville de Québec », *ArtPress*, 1^{er} juillet, [En ligne] <http://www.artpress.com/2015/07/01/une-oeuvre-de-jean-pierre-raynaud-detruite-par-la-ville-de-quebec/>. Consulté le 20 août 2017.
- ATKINS, Robert et Svetlana Mintcheva (éds.) (2006). *Censoring Culture : Contemporary Threats to Free Expression*, New York : The New Press.
- AUBERT, Nicole et Claudine Haroche (dir.) (2011). *Les tyrannies de la visibilité : être visible pour exister ?*, Toulouse : Erès.
- AUGÉ, Marc (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil.
- AUGÉ, Marc (2009). *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris : Payot et Rivages.
- BAKSHY, Eytan, Cameron Marlow, Itamar Rosenn et Lada Adamic (2012). « The Role of Social Networks in Information Diffusion », Proceedings of the 21st International conference on World Wide Web, Lyon, 16-20 avril, [En ligne] <http://arxiv.org/pdf/1201.4145.pdf>. Consulté le 20 août 2017.
- BALDWIN, Carl R. (1974). « Art & the Law : The Flag in Court Again », *Art in America*, n° 62, p. 50-54.
- BARAN, Paul (1964). « On Distributed Communications Networks », *IEEE Transactions on Communications Systems*, vol. 12, n° 1, p. 1-9.
- BARNETT, Clive (2008). « Convening Publics : The Parasitical Spaces of Public Action », dans Kevin R. Cox, Murray Low et Jennifer Robinson, *The SAGE Handbook of Political Geography*, Los Angeles : SAGE, p. 403-417.
- BARRETT, Jennifer (2011). *Museums and the Public Sphere*, Londres : Wiley Blackwell.
- BEAUVISAGE, Thomas, Jean-Samuel Beuscart, Thomas Couronné et Kevin Mellet (2011). « Le succès sur Internet repose-t-il sur la contagion ? Une analyse des recherches sur la viralité », *Tracés, Revue de sciences humaines*, p. 151-166.
- BÉLAND, Daniel (1990). « Opération liaison », *Inter : art actuel*, n° 51, p. 6.
- BENGOA, Aitor (2016). « El eccehomo de Borja ya tiene quien lo explique », *El País*, 16 mars, [En ligne] http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/16/actualidad/1458155898_147342.html. Consulté le 20 août 2017.
- BENGTSEN, Peter (2014). *The Street Art World*, Lund : Almendros de Granada Press.
- BENGTSEN, Peter et Matilda Arvisson (2014). « Spatial Justice and Street Art », *NAVEIÑ REET : Nordic Journal of Law and Social Research (NNJLSR)*, n° 5, p. 117-130.

- BÉNICHOU, Anne (2010). « Ces documents qui sont aussi des œuvres », dans Anne Bénichou (éd.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon : Les presses du réel, p. 47-76.
- BÉNICHOU, Anne (2010). « Des espaces monographiques au sein des collections muséales : déléguer ou produire une pensée et une pratique critiques de la collection ? », *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 5, n° 1, p. 40-83.
- BÉNICHOU, Anne (2011). « Marina Abramović : The Artist Is [Tele]Present. Les nouveaux horizons photographiques de la (re)performance », *Intermédiatités : histoire et théories des arts, des lettres et des techniques*, n° 17, p. 147-167.
- BERARDI, Franco « Bifo » et Marco Magagnoli (2016). « Blu's Inconoclast and the End of the Dada Century », *e-flux*, n° 73, [En ligne] <http://www.e-flux.com/journal/73/60467/blu-s-iconoclast-and-the-end-of-the-dada-century/>. Consulté le 20 août 2017.
- BERGER, Daniel S. et John Neff (2017). *Militant Eroticism : The ART+Positive Archives*, Berlin : Sternberg Press.
- BERGMAN, Michael K. (2001). « White Paper : The Deep Web : Surfacing Hidden Value », *Journal of Electronic Publishing*, vol. 7, n° 1, [En ligne] <http://quod.lib.umich.edu/j/jep/3336451.0007.104?view=text;rgn=main>. Consulté le 20 août 2017.
- BETZ, Hans-Georg (2008). *États-Unis : une nation divisée*, Paris : Autrement.
- BIRKERTS, Sven (1996). « The Electronic Hive : Refuse It », dans Rob Kling, *Computerization and Controversy : Value Conflicts and Social Choices*, San Diego : Academic Press, p. 79-92.
- BLACKMORE, Susan J. (1999). *The Meme Machine*, Oxford : Oxford University Press.
- BLAKELEY KLEIN, Susan (1988). *The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, Ithaca : East Asia Program, Cornell University.
- BLANKSTEIN, Andrew (2011). « Taggers Attacking Outdoor Areas Near MOCA Museum's 'Art in the Streets' Exhibit in Little Tokyo, LAPD Says », *The Los Angeles Times*, 14 avril, [En ligne] <http://latimesblogs.latimes.com/lanow/2011/04/lapd-sees-upswing-in-graffiti-near-geffen-contemporary-ahead-of-street-art-exhibit-.html>. Consulté le 20 août 2017.
- BLINDERMAN, Barry (1990). « The Compression of Time : An Interview With David Wojnarowicz », dans Barry Blinderman (éd.), *David Wojnarowicz : Tongues of Flame*, Catalogue d'exposition, University Galleries, Illinois State University, 23 janvier-4 mars 1990, New York : Distributed Art Publishers, p. 49-63.
- Blouin ArtInfo (2011a). « Veterans and Laser-Toting Activists Protest MOCA's Mural Whitewash », 5 janvier, [En ligne] <http://enfr.blouinartinfo.com//contemporary-arts/article/36688-veterans-and-laser-toting-activists-protest-mocas-mural-whitewash>. Consulté le 20 août 2017.

- Blouin ArtInfo (2011b). « Smithsonian Responds to Censorship By Basically Creating David Wojnarowicz.com », *Blouin ArtInfo*, 8 janvier, [En ligne] <http://blogs.artinfo.com/artintheair/2011/01/08/smithsonian-responds-to-censorship-critics-by-basically-creating-david-wojnarowicz-com/>. Consulté le 20 août 2017.
- BOEDER, Pieter (2005). « Habermas' Heritage : The Future of the Public Sphere in the Network Society », *First Monday*, vol. 10, n° 9, [En ligne] <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/1280/1200>. Consulté le 20 août 2017.
- BOGAD, Larry M. (2016). *Tactical Performance : Serious Play and Social Movements*, New York : Routledge.
- BOHMAN, James (2004). « Expanding Dialogue : The Internet, The Public Sphere, and Prospects for Transnational Democracy », dans Nick Crossley et John Michael Roberts, (éds.), *After Habermas : New Perspectives on the Public Sphere*, Oxford : Blackwell, p. 131-155.
- BOHEM, Mike (2013). « Jeffrey Deitch Resigns as Head of L.A. Museum of Contemporary Art », *The Los Angeles Times*, 24 juillet, [En ligne] <http://articles.latimes.com/2013/jul/24/entertainment/la-et-cm-deitch-moca-20130725>. Consulté le 20 août 2017.
- BOIME, Albert (1990). « Waving the Red Flag and Reconstituting Old Glory », *Smithsonian Studies in American Art*, vol. 4, n° 2, p. 2-25.
- BOLTON, Richard (éd.) (1992). *Culture Wars : Documents From the Recent Controversies in the Arts*, New York : New Press.
- BORGHINI, Stefania, Luca Massimiliano Visconti, Laurel Anderson et John F. Sherry Jr. (2010). « Symbiotic Postures of Commercial Advertising and Street Art », *Journal of Advertising*, vol. 39, n° 9, p. 113-126.
- BOULLIER, Dominique et Maxime Crepel (2013). « Biographie d'une photo numérique et pouvoir des tags : Classer/circuler », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 7, n° 4, p. 785-813.
- BOURQUE, François (2015). « La chute d'une mal-aimée », *Le Soleil*, 20 juin, [En ligne] http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/chroniques/francois-bourque/201506/19/01-4879634-la-chute-dune-mal-aimee.php?utm_categorieinterne=traficdrivers&utm_contenuinterne=cyberpresse_vous_suggere_4883772_article_POS3. Consulté le 20 août 2017.
- BOYD, danah (2011). « Social Network Sites as Networked Public : Affordances, Dynamics and Implications », dans Zizi Papacharissi (éd.), *A Networked Self : Identity, Community, and Culture on Social Networked Sites*, Londres : Routledge.
- BOYD, danah (2012). « The Politics of "Real Names" : Power, Context, and Control in Networked Publics », *Communications of the ACM*, vol. 55, n° 8, p. 29-31.

- BOWLEY, Graham (2017). « A Bill Funding Arts and Humanities Endowment Passes House Committee », *The New York Times*, 20 juillet, [En ligne] <https://www.nytimes.com/2017/07/20/arts/nea-neh-congress-budget-trump.html>. Consulté le 11 août 2017.
- BRIGHENTI, Andrea Mubi (2007). « Visibility : A Category for the Social Sciences », *Current Sociology*, vol. 55, n° 3, p. 323-342.
- BRIGHENTI, Andrea Mubi (2010a). *Visibility in Social Theory and Social Research*, Londres : Palgrave Macmillan.
- BRIGHENTI, Andrea Mubi (2010b). « The Publicness of Public Space. On the Public Domain », *Quaderno Quaderni del Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale. Università di Trento*, n° 49, p. 7-46.
- BRIGHENTI, Andrea Mubi (2016). « Graffiti, Street Art, and the Divergent Synthesis of Place Valorization in Contemporary Urbanism », dans Jeffrey Ian Ross (éd.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, New York : Routledge, p. 158-167.
- BRIGHENTI, Andrea Mubi (2017). « Expressive Measures : An Ecology of the Public Domain », dans Konstantinos Avramidis et Myrto Tsilimpounidi (éds.), *Graffiti and Street Art : Reading, Writing and Representing the City*, New York : Routledge, p. 119-134.
- BRUSTEIN, Robert (1989). « Dialogue : Art and the Taxpayer's Money. Corcoran : Courage or Cowardice; Don't Punish the Arts », *New York Times*, 23 juin, [En ligne] <http://www.nytimes.com/1989/06/23/opinion/dialogue-art-taxpayer-s-money-cocoran-courage-cowardice-don-t-punisharts.html?scp=1&sq=don%27t+punish+the+arts&st=nyt>. Consulté le 20 août 2017.
- BRYZGEL, Amy (2017). *Performance Art in Eastern Europe since 1960*, Manchester : Manchester University Press.
- BUCHANAN, Patrick (1989). « How Can We Clean Up Our Art Act ? », *The Washington Post*, 19 juin, p. D1.
- BUMILLER, Elizabeth (2009). « Defense Chief Lifts Ban on Pictures of Coffins », *The New York Times*, 26 février, [En ligne] http://www.nytimes.com/2009/02/27/washington/27coffins.html?_r=0. Consulté le 20 août 2017.
- BUTLER, Judith (1990). « The Force of Fantasy : Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess », *Differences : A Journal of Feminism Cultural Studies*, vol. 2, n° 2, p. 105-125.
- BUTLER, Judith (2009). *Frames of War : When is Life Grievable?*, Londres : Verso.
- BYRD, Cathy et al. (1996). *Potentially Harmful : The Art of American Censorship*, Catalogue d'exposition, The Ernest G. Welch School of Art & Design Gallery, 10 janvier au 10 mars 2006, Atlanta : Georgia State University.
- CALHOUN, Craig (éd.) (1992). *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge : MIT Press.

- CAMERON, Dan (1999). « Passion in the Wilderness », dans Amy Scholder (éd.), *Fever : the Art of David Wojnarowicz*, Catalogue d'exposition, New Museum, 21 janvier au 11 avril 1999, New York : Rizzoli, p. 1-40.
- CAMERON, Duncan (1971). « The Museum, a Temple or the Forum », *Curator : The Museum Journal*, vol. 14, n° 1, p. 11-24.
- CAPPER, Beth (2011). « Recombinant Wojnarowicz », art21, 1^{er} novembre, [En ligne] <http://www.art21.org/texts/the-culture-wars-redux/essay-recombinant-wojnarowicz>. Consulté le 20 août 2017.
- CAPPS, Kriston (2010a). « Banned in D.C. : Activists Detained at National Portrait Gallery », *Washington City Paper*, 5 décembre, [En ligne] <http://www.washingtoncitypaper.com/arts/blog/13074709/banned-in-d-c-activists-detained-at-national-portrait-gallery-banned-from-smithsonian>. Consulté le 20 août 2017.
- CAPPS, Kriston (2010b). « Mapplethorpe Foundation Withdraws Support for Smithsonian Exhibitions », *Washington City Paper*, 17 décembre, [En ligne] <http://www.washingtoncitypaper.com/arts/museums-galleries/blog/13074804/mapplethorpe-foundation-withdraws-support-for-smithsonian-exhibitions>. Consulté le 20 août 2017.
- CARDON, Dominique (2008). « Le design et la visibilité. Un essai de cartographie du web 2.0 », *Réseaux*, n° 152, p. 93 à 137.
- CARDON, Dominique (2010). *La démocratie Internet. Promesses et limites*, Paris : Seuil.
- CARDON, Dominique et Fabien Granjon (2010). *Médiactivistes*, Paris : Presses de Sciences Po.
- CARDON, Dominique (2015). *À quoi rêvent les algorithmes. Nos vies à l'heure des big data*, Paris : Seuil.
- CARLIN, John (1999). « Angel with a Gun : David Wojnarowicz, 1954 », dans Amy Scholder (éd.), *Fever : the Art of David Wojnarowicz*, Catalogue d'exposition, New Museum, 21 janvier au 11 avril 1999, New York : Rizzoli, p. 93-97.
- CARLOMUSTO, Jean (2006). « Radiant Spaces : An Introduction to Emily Roysdon's Photo Series », *Corpus*, vol. 4, n° 1, p. 72-79.
- CARMILLY-WEINBERGER, Moshe (1986). *Fear of Art : Censorship and Freedom of Expression in Art*, New York : Bowker.
- CARR, Cynthia (1993). *On Edge : Performance at the End of the Twentieth Century*, Hanover : Wesleyan University Press.
- CARR, Cynthia (2012). *Fire in the Belly : The Life and Times of David Wojnarowicz*, New York : Bloomsbury.

- CARSTEN, Paul (2012). « Joseph Kony 2012 : Film Passes 100 million views as it becomes most successful viral video of all time », *The Telegraph*, 14 mars, [En ligne] <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/joseph-kony/9143781/Joseph-Kony-2012-film-passes-100-million-views-as-it-becomes-most-successful-viral-video-of-all-time.html>. Consulté le 20 août 2017.
- CASEY, Damien (2000). « Sacrifice, Piss Christ, and Liberal Excess », *Law, Text, Culture*, vol. 5, n° 1, [En ligne] <http://ro.uow.edu.au/ltc/vol5/iss1/2/>. Consulté le 20 août 2017.
- CASTELLS, Manuel (1996). *The Rise of the Network Society*, Malden : Blackwell.
- CASTELLS, Manuel (2001). *The Internet Galaxy : Reflexions on the Internet, Business, and Society*, Oxford : Oxford University Press.
- CASTELLS, Manuel (2012). *Networks of Outrage and Hope : Social Movements in the Internet Age*, Cambridge : Polity.
- CASTELNUOVO, Enrico (1976). « L'histoire sociale de l'art : un bilan provisoire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, n° 6, p. 63-75.
- CASTLEMAN, Craig (1982). *Getting Up : Subway Graffiti in New York*, Cambridge : MIT Press.
- CATTON, Pia (2011a). « Recovering a Legacy Lost in the 'Fire' », *The Wall Street Journal*, 31 janvier, [En ligne] <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703833204576114161942480794>. Consulté le 20 août 2017.
- CATTON, Pia (2011b). « Censored, Censured, but Never Forgotten : Rescuing the Legacy of a Controversial New York Artist », *The Wall Street Journal*, [En ligne] 3 mars, <http://online.wsj.com/articles/SB10001424052748704005404576176760472954764>. Consulté le 20 août 2017.
- CBC (2015). « Quebec City's post-modern sculpture 'Dialogue with History' is no more », 17 juin, [En ligne] <http://www.cbc.ca/news/canada/montreal/quebec-city-s-post-modern-sculpture-dialogue-with-history-is-no-more-1.3117194>. Consulté le 20 août 2017.
- CEFAÏ, Daniel (1996). « La construction des problèmes publics. Définition de situations dans des arènes publiques », *Réseaux*, vol. 14, n° 75, p. 43-66.
- CEFAÏ, Daniel (2002). « Qu'est-ce qu'une arène publique ? Quelques pistes pour une approche pragmatiste », dans Daniel Cefaï et Isaac Joseph (dir.) *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*, La tour d'Aigues : Éditions de l'Aube, p. 51-81.
- CEFAÏ, Daniel et Dominique Pasquier (2003). *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris : Presses Universitaires de France.
- CEFAÏ, Daniel et Cédric Terzi (dir.) (2012). *L'expérience des problèmes publics*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

- CEMBALEST, Robin (2011). « Between a Cross and a Hard Place », *ARTnews*, 2 janvier, [En ligne] <http://www.artnews.com/2011/02/01/between-a-cross-and-a-hard-place/>. Consulté le 20 août 2017.
- CHANG, Vanessa (2013). « Animating the City : Street Art, Blu and the Poetics of Visual Encounter », *Animation : An Interdisciplinary Journal*, vol. 8, n° 3, p. 215-233.
- CHARDEL, Pierre-Antoine (2013). « Les métamorphoses de l'espace public à l'ère du numérique », dans Francis Jutand (dir.), *La métamorphose du numérique*, Paris : Alternatives, p. 55-65.
- CHATZIDAKIS, Maria (2016). « Street Art Conservation in Athens : Critical Conservation in a Time of Crisis », *Studies in Conservation*, vol. 61, n° 2, p. 17-23.
- CHAUBAL, Mekhala et Tatum Taylor (2015). « Lessons from 5Pointz : Toward Legal Protection of Collaborative, Evolving Heritage », *Future Anterior*, vol. 12, n° 11, p. 76-97.
- CHAYKA, Kyle (2011). « Street Artist Gets Jilted by LA MoCA, Bombs Bathroom, *Hyperallergic*, 21 mai, [En ligne] <http://hyperallergic.com/25152/street-artist-bombs-bathroom/>. Consulté le 20 août 2017.
- CHD (2013). « Notes on the Commodification of Street Art », *Art Monthly Australia*, n° 263, p. 42-44.
- CHILDS, Elizabeth (éd.) (1997). *Suspended License : Censorship and the Visual Arts*, Seattle : University of Washington Press.
- CLITANDRE, Sabrina (2015). « Pour la persistance de la mémoire », *Inter : art actuel*, n° 121, p. 102-104.
- CLOUTIER, Patricia (2015a). « La place publique Dalhousie se cherche un nom », *Le Soleil*, 21 avril, [En ligne] <http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/la-capitale/201504/21/01-4863045-la-place-publique-dalhousie-se-cherche-un-nom.php>. Consulté le 20 août 2017.
- CLOUTIER, Patricia (2015b). « L'œuvre Dialogue avec l'histoire démolie en quelques heures », *Le Soleil*, 17 juin, [En ligne] <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/expositions/201506/17/01-4878836-loeuvre-dialogue-avec-lhistoire-demolie-en-quelques-heures.php>. Consulté le 20 août 2017.
- CNSNews (2011). « CNSNews.com's Best of 2010 », *CNSNews*, 3 janvier 2011, [En ligne] <http://cnsnews.com/news/article/cnsnewscoms-best-2010>. Consulté le 20 août 2017.
- COLARD, Jean-Max (2008). « L'art contemporain à la casse », *Les Inrockuptibles*, n° 634, p. 11.
- COOKE, Grayson et Amanda Reichelt-Brushett (2015). « Archival Memory and Dissolution : The after image Project », *Convergence : The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 21, n° 1, p. 8-26.

- CORON, Régine (2009). « Un cube ou une “sanisette” », *Le Soleil*, 25 août, [En ligne] <http://www.lapresse.ca/le-soleil/opinions/carrefour/200908/24/01-895372-un-cube-ou-une-sanisette.php>. Consulté le 20 août 2017.
- COUTURE, Francine (2010). « Variabilité, identité spécifique et numérique des œuvres contemporaines », *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 5, n° 1, p. 138-177.
- COUTURE, Francine (dir.) (2013). *Variation et pérennité des œuvres contemporaines ?*, Québec : MultiMondes.
- CORRIVEAU, Jeanne (2015). « Les grands musées au secours d'“Agora” », *Le Devoir*, 3 juillet, [En ligne] <http://www.ledevoir.com/politique/montreal/444161/cinq-musees-a-l-aide-d-agera>. Consulté le 20 août 2017.
- CORRIVEAU, Jeanne (2016). « Square Viger : Le réaménagement est retardé d'un an », *Le Devoir*, 18 novembre 2016, [En ligne] <http://www.ledevoir.com/politique/montreal/484991/entrevue-bergeron-square-viger>. Consulté le 20 août 2017.
- COSTA, Pedro et Ricardo Lopes (2015). « Is street art institutionalizable? Challenges to an urban policy in Lisbon », *Metropoles*, n° 17, [En ligne] <http://metropoles.revues.org/5157>. Consulté le 20 août 2017.
- CÔTÉ, Nathalie (2016). « Faut-il brûler le Lieu ? », *Inter : art actuel*, n° 122, p. 80-81.
- COUSSON, Claire (2010). « La Constitution de Place-Royale en lieu symbolique : entre construction identitaire et promotion touristique », *Rabaska : revue d'ethnologie de l'Amérique française*, vol. 8, p. 19-28.
- CRAMER, Peter A. (2012). « Recruiting and Nominating Participants for the Brooklyn Museum Controversy : The Contributions of New York City Print Journalists », dans Howells et al., *Outrage : Art, Controversy and Society*, Londres : Palgrave Macmillan.
- CRIMP, Douglas (éd.) (1991). « AIDS : Cultural Analysis/Cultural Activism », dans *AIDS : Cultural Analysis, Cultural Activism*, Cambridge : MIT Press, p. 3-16.
- CRIMP, Douglas (1993). « Photographs at the End of Modernity », dans *On the Museum's Ruins*, Cambridge : MIT Press, p. 2-32.
- DACHEUX, Éric (2008). « Présentation générale. L'espace public : un concept clef de la démocratie », dans Éric Dacheux (éd.), *L'espace public*, Paris : CNRS, p. 7-29.
- DAGEN, Philippe (2011). « Deux photographies d'Andres Serrano ont été détruites à Avignon », *Le Monde*, 18 avril, [En ligne] http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/04/18/la-destruction-de-piss-christ-uvre-impie_1509185_3246.html. Consulté le 20 août 2017.
- DAGIRAL, Éric et Laurent Tessier (2014). « Explorer les cultures visuelles sur le web. Constituer un corpus à l'aide de la recherche inversée d'image », *Les Cahiers du numérique*, vol. 10, n° 3, p. 17-35.

- DAHLBERG, Lincoln et Eugenia Siapera (2007). *Radical Democracy and the Internet : Interrogating Theory and Practice*, New York : Palgrave Macmillan.
- DAHLGREN, Peter (1995). *Television and the Public Sphere : Citizenship, Democracy and the Media*, Londres : SAGE.
- DAHLGREN, Peter et Marc Relieu (2000). « L'espace public et Internet. Structure, espace et communication », *Réseaux*, n° 100, p. 157-186.
- DALLAIRE FERLAND, Raphaël (2012). « Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli – L'hospitalité repensée », *Le Devoir*, 21 juillet, [En ligne] <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/354953/l-hospitalite-repensee>. Consulté le 20 août 2017.
- DANYSZ, Magda et Marie Noelle Dana (2010). *From Style Writing to Art : A Street Art Anthology*, Rome : Drago.
- DARMS, Lisa (2009). « The Archival Object : A Memoir of Disintegration », *Archivaria : The Journal of the Association of Canadian Archivists*, n° 67, p. 143-155.
- DAVAL, Jean-Luc (1991). « The Monumental Works », dans Walter Hopps, Alfred Pacquement et Jean-Luc Daval, *Jean-Pierre Raynaud*, catalogue d'exposition, The Menil Collection, Houston, 25 janvier au 10 mars 1991, Houston : The Menil Collection, p. 25-52.
- DAVAL, Jean-Luc et Germain Viatte (1992). *L'art contemporain et l'axe historique : Paris-La Défense. Magdalena Abakonowicz, Piotr Kowalski, Jean-Pierre Raynaud*, Alan Sonfist, Genève : Skira.
- DAVIS, Mike (2006). *City of Quartz : Excavating the Future in Los Angeles*, Londres : Verso. [1990].
- DAVIS, Ben (2011). « To Mark Opening of "Art in the Streets", MOCA Director Jeffrey Deitch Pledges to Eradicate Actual Street Art », *Blouin ArtInfo*, 15 avril, [En ligne] <http://www.blouinartinfo.com/news/story/123586/to-mark-opening-of-art-in-the-street-moca-director-jeffrey>. Consulté le 20 août 2017.
- DAVIS, Nancy J. et Robert V. Bobinson (1996). « Are the Rumors of War Exaggerated? Religious Orthodoxy and Moral Progressivism in America », *American Journal of Sociology*, n° 102, p. 756-787.
- DAVISON, Michael (2012). « The Language of Internet Memes », dans Michael Mandiberg (éd.), *The Social Media Reader*, New York : New York University Press, p. 120-134.
- DAWKINS, Richard (1976). *The Selfish Gene*, Oxford : Oxford University Press.
- DEAN, Jodi (2003). « Why the Net is not a Public Sphere », *Constellations*, vol. 10, n° 1, p. 95-112.
- DEITCH, Jeffrey et al. (2011). *Art in the Steets*, catalogue d'exposition, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 17 avril au 8 août 2011, New York et Los Angeles : Rizzoli/Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

- DEITCH, Jeffrey (2011). « Art in the Streets », dans Jeffrey Deitch et al., *Art in the Steets*, catalogue d'exposition, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 17 avril au 8 août 2011, New York et Los Angeles : Rizzoli/Museum of Contemporary Art, Los Angeles, p. 10-17.
- DEL BARCO, Mandalit (2010). « Revolutionary Mural to Return to L.A. After 80 Years », *NPR*, 26 octobre, [En ligne] <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=130519329>. Consulté le 20 août 2017.
- DELLAMORA, Richard et Daniel Fischlin (1988). *The Work of Opera : Genre, Nationhood, and Sexual Difference*, New York : Columbia University Press.
- DELLA PORTA, Donatella (2011). « Communication in Movement : Social Movements as Agents of Participatory Democracy », *Information, Communication & Society*, vol. 14, n° 6, -p. 800-819.
- DELGADO, Jérôme (2015a). « Le “cube blanc” détruit à Québec : Mal de blocs », *Le Devoir*, 8 juillet, [En ligne] <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/444534/mal-de-blocs>. Consulté le 20 août 2017.
- DELGADO, Jérôme (2015b). « L'art invisible pour reprendre la ville », *Le Devoir*, 4 août, [En ligne] <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/446663/miser-sur-l-invisibilite>. Consulté le 20 août 2017.
- DELGADO, Jérôme (2017). « L'œuvre de Jean-Pierre Raynaud détruite par la Ville de Québec renaîtra », *Le Devoir*, 25 septembre, [En ligne] <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/508801/l-artiste-jean-pierre-raynaud-remplacera-son-oeuvre-detruite-par-la-ville-de-quebec>. Consulté le 10 décembre 2017.
- DELAGRAVE, Marie (1987a). « La place de Paris prend forme. Au tour de Québec d'avoir son « Colosse », *Le Soleil*, 15 août, p. D1.
- DELAGRAVE, Marie (1987b). « Jean-Pierre Raynaud, artiste. “L'art n'est en aucun cas une escroquerie” », *Le Soleil*, 15 août, p. D2.
- DE MONTJOYE, Daisy (2015). « Une œuvre de Jean-Pierre Raynaud démolie à coup de pelleuses au Québec », *Connaissance des arts*, 7 juillet, [En ligne] <https://www.connaissancedesarts.com/art-contemporain/une-oeuvre-de-jean-pierre-raynaud-demolie-a-coup-de-pelleuses-au-quebec-1126665/>. Consulté le 20 août 2017.
- DERDEVET, Manon (2015). « Jean-Pierre Raynaud : son œuvre démolie par la mairie de Québec », *Le Figaro*, 7 juillet, [En ligne] <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2015/07/01/03015-20150701ARTFIG00328-jean-pierre-raynaud-son-oeuvre-demolie-par-la-mairie-de-quebec.php>. Consulté le 20 août 2017.
- DEUTSCHE, Rosalyn (1988). « Uneven Development : Public Art in New York City », *October*, vol. 47, p. 3-52.
- DEUTSCHE, Rosalyn (1996). *Evictions : Art and Spatial Politics*, Cambridge : The MIT Press.

- DEWEY, John (2010). *Le public et ses problèmes*, Paris : Gallimard. [1927].
- DIEDRICHSEN, Diedrich (2011). « Street Art as a Threshold Phenomenon », dans Jeffrey Deitch et al. (2011). *Art in the Steets*, catalogue d'exposition, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 17 avril au 8 août 2011, New York et Los Angeles : Rizzoli/Museum of Contemporary Art, Los Angeles, p. 280-289.
- DIETSCHY, Nathalie, Claire Clivaz et Dominique Vinck (2015). « Un objet culturel digital. Le cas de la "restauration" de l'Ecce Homo de Borja », *Les Cahiers du numérique*, vol. 11, n° 1, p. 15-40.
- DOLBEC, Michel (2004). « La place de Paris pourrait être réaménagée pour le 400^e », *Le Soleil*, 4 octobre, p. A1.
- DONAYRE, Aylah et Raka Sen (2013). « A Timeline of Every Piece From Banksy's "Better Out Than In" New York Residency », *Complex*, 1^{er} novembre, [En ligne] http://www.complex.com/style/2013/11/banksy-new-york-residency_760389/. Consulté le 20 août 2017.
- DOSS, Erika (1995). « Public Art in Little Tokyo », dans *Spirit Poles and Flying Pigs : Public Art and Cultural Democracy in American Communities*, Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press, p. 1-11.
- DOSS, Erika (2016). « The Process Frame. Vandalism, Removal, Re-Sitting, Destruction », dans Cher Krause Knight et Harriet F. Senie, *A Companion to Public Art*, Chichester : Wiley, p. 403-421.
- DOUEIHI, Milad (2011). *La grande conversion numérique*, Paris : Seuil. [2008].
- DOYLE, Jennifer (2006a). « A Thin Line », dans Sylvère Lotringer et Giancarlo Ambrosino (éds.), *David Wojnarowicz : A Definitive History of Five or Six Years on the Lower East Side*, New York : Semiotext(e), p. 227-231.
- DOYLE, Jennifer (2006b). « Queer Wallpaper », dans Amelia Jones (éd.), *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Malden et Oxford : Blackwell, p. 343-355.
- DOYLE, Jennifer (2013a). *Hold it Against Me : Difficulty and Emotion in Contemporary Art*, Londres : Duke University Press.
- DROHOJOWSKA-PHILP, Hunter (1999). « She Has a Way With Words », *The Los Angeles Times*, 17 octobre, [En ligne] <http://articles.latimes.com/1999/oct/17/entertainment/ca-23087>. Consulté le 20 août 2017.
- DRONEY, Damien (2010). « The Business of "Getting Up" : Street Art and Marketing in Los Angeles », *Visual Anthropology*, vol. 23, n° 2, p. 98-114.
- DROUIN, François (1988). « Le carnet des sociétés », *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, vol. 4, n° 2, p. 90.
- DUBIN, Steven C. (1992). *Arresting Images : Impolitic Art and Uncivil Actions*, Londres : Routledge.

- DUBIN, Steven C. (1999). « Battle Royal : The Final Mission of the *Enola Gay* », dans *Displays of Power : Controversy in the American Museum From the Enola Gay to Sensation*, New York : New York University Press, p. 186-226.
- DUBIN, Steven C. (1999). *Displays of Power : Controversy in the American Museum From the Enola Gay to Sensation*, New York : New York University Press.
- DUBIN, Steven C. (2010). « Incivilities in Civil(-ized) Places : “Culture Wars” in Comparative Perspective », dans Sharon McDonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford : Wiley-Blackwell, p. 477-493.
- DUPONCHELLE, Valérie (2015a). « Œuvre démolie à Québec : Jean Pierre Raynaud répond au Figaro », *Le Figaro*, 3 juillet, [En ligne] <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2015/07/03/03015-20150703ARTFIG00185-oeuvre-demolie-a-quebec-l-artiste-repond-au-figaro.php>. Consulté le 20 août 2017.
- DUPONCHELLE, Valérie (2015b). « Anish Kapoor : L'œuvre vandalisée restera telle quelle », *Le Figaro*, 6 septembre, [En ligne] http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2015/09/06/03015-20150906ARTFIG00107-anish-kapoor-l-oeuvre-vandalisee-restera-telle-quelle.php?redirect_premium. Consulté le 20 août 2017.
- DUROCHER, Sophie (2015). « Bye bye horrible cube », *Le Journal de Montréal*, 23 juin, [En ligne] <http://www.journaldemontreal.com/2015/06/23/bye-bye-horrible-cube>. Consulté le 20 août 2017.
- DUVERNOY, Sophie (2011). « Johnny Cubert White : Top Chef Art Director and Street Art Photographer », *L.A. Weekly*, 4 août, [En ligne] <http://www.laweekly.com/arts/johnny-cubert-white-top-chef-art-director-and-street-art-photographer-2370816>. Consulté le 20 août 2017.
- EARL, Jennifer et Katrina Kimport (2011). *Digitally Enabled Social Change : Activism in the Internet Age*, Cambridge : MIT Press.
- ELMALEH, Éliane (2013). « La Politique du malaise dans les photomontages de Barbara Kruger », *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, vol. 10, n° 3, [En ligne] <http://erea.revues.org/3015>. Consulté le 20 août 2017.
- FABRE, Gladys C. (1986). *Jean-Pierre Raynaud*, Paris : Hazan.
- FALSER, Michael (2011). « The Bamiyan Buddhas, Performative Iconoclasm and the “Image of Heritage” », dans Simone Giometti et Andrzej Tomaszewski, (éds.), *The Image of Heritage. Changing Perception, Permanent Responsibilities. Proceedings of the International Conference of the ICOMOS International Scientific Committee for the Theory and the Philosophy of Conservation and Restoration. 6-8 March 2009 Florence, Italy*, Florence : Edizioni Polistampa, p. 157-169.
- FAURE, Isabelle (1992). « La reconstruction de Place-Royale à Québec », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 36, n° 98, p. 321-336.

- FERRANDEZ, Annie (2006). « La ville lumière fêtera le 400^e de Québec », *Le journal de Québec*, 2 juillet, [En ligne] <http://fr.canoe.ca/infos/quebeccanada/archives/2006/07/20060702-092800.html>. Consulté le 26 avril 2016. [URL original inactif]
- FERRELL, Jeff et Robert D. Weide (2010). « Spot Theory », *City : analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, vol. 14, n° 1-2, p. 48-62.
- FEUER, Alan (2000). « Giuliani Dropping his Bitter Battle With Art Museum », *The New York Times*, 28 mars, [En ligne] <http://www.nytimes.com/2000/03/28/nyregion/giuliani-dropping-his-bitter-battle-with-art-museum.html>. Consulté le 20 août 2017.
- FINKEL, Jori (2010a). « Graffiti and Street art Show to Take Over MOCA's Geffen Contemporary in 2011 », *The Los Angeles Times*, 15 septembre, [En ligne] <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2010/09/graffiti-and-street-art-show-to-take-over-mocas-geffen-contemporary-in-2011.html>. Consulté le 20 août 2017.
- FINKEL, Jori (2010b). « Museum of Contemporary Art Commissions, Then Paints Over, Artwork », *The Los Angeles Times*, 14 décembre, [En ligne] <http://articles.latimes.com/2010/dec/14/entertainment/la-et-1214-moca-mural-20101214>. Consulté le 20 août 2017.
- FINKEL, Jori (2010c). « Italian Street Artist Blu Calls MOCA's Removal of his Mural Censorship », *The Los Angeles Times*, 14 décembre, [En ligne] <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2010/12/mocas-jeffrey-deitch-talks-about-his-decision-to-remove-blus-anti-war-mural.html>. Consulté le 20 août 2017.
- FINKEL, Jori (2011). « Veteran New York Graffiti Writer Lee Quinones Leads Artists (not Including Blu) in Painting Mural on Geffen », *The Los Angeles Times*, [En ligne] <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/04/lee-quinones-leads-group-of-graffiti-artists-in-making-mural-at-geffen.html?lanow%20explications%20concept>. Consulté le 20 août 2017.
- FINKEL, Jori (2017). « Life After MOCA : Jeffrey Deitch Starts Over in Los Angeles », *The New York Times*, 11 avril, [En ligne] <https://www.nytimes.com/2017/04/11/arts/design/life-after-moca-jeffrey-deitch-starts-over-in-los-angeles.html>. Consulté le 20 août 2017.
- FINKELSTEIN, Avram (2017). *After Silence : A History of AIDS through Its Images*, Berkeley : University of California Press.
- FISCHER, Suzanna (2015). « Who's the Vandal? The Recent Controversy over the Destruction of 5Pointz and How Much Protection Does Moral Rights Law Give to Authorized Aerosol Art ? », *The John Marshall Review of Intellectual Property Law*, vol. 14, n° 3, 326-356.
- FORTIN, Pierre-Olivier (2015a). « Le cube réduit en poussière : des Français consternés », *Le Journal de Québec*, 17 juin, [En ligne] <http://www.journaldequebec.com/2015/06/17/demantelement-du-cube-blanc>. Consulté le 20 août 2017.

- FORTIN, Pierre-Olivier (2015b). « Le “cube” réduit en poussière », *TVA Nouvelles*, 17 juin, [En ligne] <http://www.tvanouvelles.ca/2015/06/17/le-cube-reduit-en-poussiere>. Consulté le 20 août 2017.
- FRASER, Nancy (1990). « Rethinking the Public Sphere : A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy », *Social Text*, n° 25-26, p. 56-80.
- FRASER, Nancy (1995). « Politics, Culture, and the Public Sphere : Towards a Postmodern Conception », dans Linda J. Nicholson et Steven Seidman, (éds.), *Social Postmodernism : Beyond Identity Politics*, Cambridge : Cambridge University Press.
- FRITSCHER, Jack (1994). *Mapplethorpe : Assault With a Deadly Camera*, Mamaroneck : Hastings House.
- FUSCO, Coco (1993). « Passionate Irreverence : The Cultural Politics of Identity », dans Elisabeth Sussman et al. (éds.), *Whitney Biennial Exhibition*, Catalogue d'exposition, Whitney Museum of American Art, mars à juin 1993, New York : Whitney Museum of American Art, p. 74-85.
- GAMAREKIAN, Barbara (1989). « Crowd at Corcoran protests Mapplethorpe Cancellation », *The New York Times*, 1^{er} juillet, [En ligne] <http://www.nytimes.com/1989/07/01/arts/crowd-at-corcoran-protests-mapplethorpe-cancellation.html>. Consulté le 20 août 2017.
- GAMBONI, Dario (1983). « Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 49, n° 1, p. 2-28.
- GAMBONI, Dario (1986). « L'iconoclasme contemporain, le “goût vulgaire” et le “non-public” », dans Raymonde Moulin (dir.), *Sociologie de l'art : colloque international*, Marseille : 13-14 juin 1985, Paris : Documentation française, p. 285-295.
- GAMBONI, Dario (2015). *La destruction de l'art. Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*, Paris : Les presses du réel. [1997].
- GAONKAR, Dilip Parameshwar et Elizabeth A. Povinelli (2003). « Technologies of Public Forms : Circulation, Transfiguration, Recognition », *Public Culture*, vol. 15, n° 3, p. 385-397.
- GARNIER, Jean-Pierre (2008). « Scénographies pour un simulacre : l'espace public réenchanté », *Espaces et sociétés*, n° 134, p. 67-81.
- GARZA, Luis C. (2010). « Siqueiros in Los Angeles : Censorship Defied », *Convergence : Autry National Center Magazine*, automne 2010, p. 37-45.
- GAUDREAU, Valérie (2013). « Une vaste place publique pour le Vieux-Port », *Le Soleil*, vol. 117, 8 mai, p. 2.
- GAUDREAU, Valérie (2015). « Le “cube blanc” : adieu ou au revoir ? », *Le blogue de la Capitale, La Presse*, 16 juin [En ligne] <http://blogues.lapresse.ca/quebec/2015/06/16/le-%C2%ABcube-blanc%C2%BB-adieu-ou-au-revoir/>. Consulté le 20 août 2017.

- GAY STOLBERG, Sheryl et Kate Taylor (2011). « Wounded in Crossfire of a Capital Culture War », *The New York Times*, 30 mars, [En ligne] <http://www.nytimes.com/2011/04/03/arts/design/g-wayne-clough-and-the-smithsonian-new-culture-war.html>. Consulté le 20 août 2017.
- GENEST, Catherine (2015). « La honte », *Voir*, 18 juin (mis à jour le 6 juillet), [En ligne] <https://voir.ca/labeaumeconnection/2015/06/18/la-honte/>. Consulté le 20 août 2017.
- GENIN, Christophe (2013). *Le street art au tournant : reconnaissances d'un genre*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles.
- GILBERT, Eric et Karrie Karahalios (2009). « Predicting Tie Strength With Social Media », Daniel R. Olsen, Richard B. Arthur et al., *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 4-9 avril, Boston, New York : ACM Press, p. 211-220.
- GLASER, Katja (2015). « The 'Place to Be' for Street Art Nowadays is no Longer the Street, it's the Internet », *Street Art and Urban Creativity Scientific Journal*, vol. 1, n° 2, p. 6-13.
- GLEASON, Mat (2010). « MOCA Blu Street Art Whitewash Is No Smithsonianesque Censorship », *The Huffington Post*, 14 décembre, [En ligne] http://www.huffingtonpost.com/mat-gleason/moca-blu-street-art-white_b_796315.html. Consulté le 20 août 2017.
- GHOSN, Rania, Jazairy El Hadi et Stephen Ramos (2009). « The Space of Controversies : An Interview With Bruno Latour », *New Geographies*, n° 0, p. 122-135.
- GOODE, Luke (2009). « Social News, Citizen Journalism and Democracy », *New Media & Society*, vol. 11, n° 8, p. 1287-1305.
- GOPNIK, Blake (2010a). « National Portrait Gallery's 'Hide/Seek' Finds a Frame for Sexuels Identity », *The Washington Post*, 5 novembre, [En ligne] <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/11/04/AR2010110407182.html>. Consulté le 20 août 2017.
- GOPNIK, Blake (2010b). « National Portrait Gallery Bows to Censors : Withdraws Wojnarowicz Video on Gay Love », *The Washington Post*, 30 novembre, [En ligne] <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/11/30/AR2010113006911.html>. Consulté le 20 août 2017.
- GOPNIK, Blake (2010c). « Protestors Banned from Smithsonian After Playing Video on iPad », *The Washington Post*, 6 décembre [En ligne] http://voices.washingtonpost.com/arts-post/2010/12/on_sunday_at_around_1.html. Consulté le 20 août 2017.
- GRABOWICZ, Przemyslaw A., José J. Ramasco, Esteban Moro, Josep M. Pujol et Victor M. Eguiluz (2012). « Social Feature of Online Networks : The Strength of Intermediary Ties in Online Social Media », *PloS one*, vol. 1, n° 1, [En ligne] <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3256152/>. Consulté le 20 août 2017.
- GRANOVETTER, Mark S. (1973). « The Strength of Weak Ties », *American Journal of Sociology*, vol. 78, n° 6, p. 1360-1380.

- GRANJON, Fabien et Aurélien Le Foulgoc (2011). « Penser les usages sociaux de l'actualité », *Réseaux*, n° 170, p. 17-43.
- GRÉ, Charlotte (2014). *Street art et droit d'auteur. À qui appartiennent les œuvres de la rue ?*, Paris : L'Harmattan.
- GREEN, Tyler (2010a). « NPG's 'Hide/Seek' Reveals History, Kills Rhetoric », *Blouin ArtInfo*, 17 novembre, [En ligne] <http://blogs.artinfo.com/modernartnotes/2010/11/npgs-hideseek-reveals-history-kills-rhetoric/>. Consulté le 20 août 2017.
- GREEN, Tyler (2010b). « Give David Wojnarowicz His Voice Back », *Blouin ArtInfo*, 2 décembre [En ligne] <http://blogs.artinfo.com/modernartnotes/2010/12/give-david-wojnarowicz-his-voice-back/>. Consulté le 20 août 2017.
- GREEN, Tyler (2010c). « Q&A with "Hide/Seek" Curators Jonathan Katz and David C. Ward », *Blouin ArtInfo*, 8 décembre [En ligne] <http://blogs.artinfo.com/modernartnotes/2010/12/qa-with-hideseek-curators-katz-ward/>. Consulté le 20 août 2017.
- GREEN, Tyler (2010d). « Q&A With AA Bronson on 'Hide/Seek,' 'Felix' », *Blouin ArtInfo*, 16 décembre, [En ligne] <http://blogs.artinfo.com/modernartnotes/2010/12/qa-with-aa-bronson-on-hideseek-felix/>. Consulté le 20 août 2017.
- GRIES, Laurie E. (2013). « Iconographic Tracking : A Digital Research Method for Visual Rhetoric and Circulation Studies », *Computers and Composition*, n° 30, p. 332-348.
- GUERLAIN, Pierre (1998). « Les guerres culturelles américaines : un psychodrame médiatique », *Revue française d'études américaines*, n° 75, p. 88-113.
- GUNTHER, André (2011). « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », *Les Carnets du BAL*, n° 2, p. 135-147.
- GREHAM, Kate A.F. (2002). *Gramsci, Culture and Anthropology*, Londres : Pluto Press.
- GROYS, Boris (2008). *Art Power*, Cambridge : The MIT Press.
- GUDIS, Catherine (éd.) (1989). *A Forest of Signs : Art in the Crisis of Representation*, Catalogue d'exposition, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 7 mai-13 août, Cambridge : MIT Press.
- HABERMAS, Jürgen (1990). *Strukturwandel der Öffentlichkeit : Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Francfort : Suhrkamp.
- HABERMAS, Jürgen (1993). *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris : Payot. [1962].
- HALIOUA, Noémie (2015). « Versailles : des feuilles d'or sur le Dirty Corner d'Anish Kapoor », *Le Figaro*, 21 septembre, [En ligne] <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2015/09/21/03015-20150921ARTFIG00204-versailles-anish-kapoor-recouvre-les-insultes-antisemites-a-la-feuille-d-or.php>. Consulté le 20 août 2017.

- HALPERIN, Julia (2011). « MoMA Acquires and Promptly Displays David Wojnarowicz's Controversial *A Fire in My Belly* », *Observer*, 13 janvier, [En ligne] <http://observer.com/2011/01/moma-acquires-and-promptly-displays-david-wojnarowicz-controversial-ia-fire-in-my-belly/>. Consulté le 20 août 2017.
- HANISCH, Carol (1970). « The Personal Is Political », dans *Notes From the Second Year : Women's Liberation*, New York : Radical Feminism, p. 76-78.
- HARMANŞAH, Ömür (2015). « ISIS, Heritage, and the Spectacles of Destruction in the Global Media », *Near Eastern Archaeology*, vol. 78, n° 3, p. 170-177.
- HARTMAN, Andrew (2015). *A War for the Soul of America : A History of the Culture Wars*, Chicago : University of Chicago Press.
- HARVEY, David (1990). *The Condition of Postmodernity : An Enquiry Into the Origins of Cultural Change*, Oxford : Blackwell.
- HARVEY, Doug (2011). « The Return of the Culture Wars », *The Nation*, vol. 292, n° 7 (14 février), p. 22-26.
- HATVANY, Matthew (2005). « The "Totem Poles" of Saint-Roch : Graffiti, Material Culture and the Re-Appropriation of a Popular Landscape », *Material Culture Review / Revue de la culture matérielle*, n° 62, p. 49-59.
- HEDGES, Jim (2011). « Smithsonian Stands Firm on Censorship, Congressional Checkbook Trumps Constitution », *The Huffington Post*, 11 janvier, [En ligne] http://www.huffingtonpost.com/jim-hedges/smithsonian-stands-firm-o_b_807094.html. Consulté le 20 août 2017.
- HEIN, Hilde (1996). « What is Public Art ? : Time, Place, and Meaning », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, n° 1, p. 1-7.
- HEINICH, Nathalie (1995). « Les colonnes de Buren au Palais Royal. Ethnographie d'une affaire », *Ethnologie française*, nouvelle série, T. 25, n° 4, Mélanges : Politique - musique - enfance (octobre-décembre), p. 525-541.
- HEINICH, Nathalie (1998). *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Minuit.
- HEINICH, Nathalie (2004). *La sociologie de l'art*, Paris : La Découverte.
- HEINICH, Nathalie (2005). « L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs », *Politix*, n° 71, p. 121-136.
- HEINICH, Nathalie (2010). *Guerre culturelle et art contemporain. Une comparaison franco-américaine*, Paris : Hermann.
- HEINICH, Nathalie (2012a). *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas*, Paris : Arthème Fayard. [1997].
- HEINICH, Nathalie (2012b). *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris : Gallimard.

- HENKE, Lutz (2015). « Kill your darlings : The auto-iconoclasm of Blu's iconic murals in Berlin », *ephemera : theory & politics in organization*, vol. 15, n° 1, p. 291-295.
- HENNION, Antoine (2013). « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements », *SociologieS. Théories et recherches*, [En ligne] <http://sociologies.revues.org/4353>. Consulté le 20 août 2017.
- HENNION, Antoine (2015). « Enquêter sur nos attachements. Comment hériter de William James ? », *SociologieS. Théories et recherches*, [En ligne] <https://sociologies.revues.org/4953>. Consulté le 20 août 2017.
- HENNION, Antoine (2016). « From ANT to Pragmatism : A Journey with Bruno Latour at the CSI », *New Literary History*, n° 47, p. 289-308.
- HEINS, Marjorie (1993). *Sex, Sin, and Blasphemy : A Guide to America's Censorship Wars*, New York : New Press.
- HERMIDA, Alfred (2010). « Twittering the News : The Emergence of Ambient Journalism », *Journalism Practice*, vol. 4, n° 3, p. 297-308.
- HIGGS, Robert (1995). « World War II and the Military-Industrial-Congressional Complex », *Freedom Daily*, mai 1995, [En ligne] <http://www.independent.org/publications/article.asp?id=141>. Consulté le 20 août 2017.
- HOCKENOS, Paul (2017). « The New Berlin : Offbeat, Disruptive, and Imperiled », *World Policy Journal*, vol. 34, n° 2, p. 99-108.
- HOFFMAN, David J. (2011). « Protesters Return to Smithsonian After Ban Lifted », *Washington Blade*, 7 février, [En ligne] <http://www.washingtonblade.com/2011/02/07/protesters-return-to-smithsonian-after-ban-lifted/>. Consulté le 20 août 2017.
- HONNETH, Axel (1995). *The Struggle for Recognition : The Moral Grammar of Social Conflicts*, Cambridge : Blackwell.
- HONNETH, Axel (2004). « Visibilité et invisibilité. Sur l'épistémologie de la « reconnaissance », *Revue du MAUSS*, n° 23, p. 137-151.
- HOWELLS, Richard, Andreea Deciu Ritivoi et Judith Schachter (éds.) (2012). *Outrage : Art, Controversy and Society*, Londres : Palgrave Macmillan.
- HOUDE, Isabelle (2014). « Les passages insolites : échappées ludiques dans le Vieux-Québec », *Le Soleil*, 18 juillet, [En ligne] <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/expositions/201407/17/01-4784820-les-passages-insolites-echappees-ludiques-dans-le-vieux-quebec.php>. Consulté le 20 août 2017.
- HUDON, Sébastien (2013). « Québec et l'art public commémoratif : éléments de réception critique (2007-2012) », *ETC*, n° 98, p. 16-22.

- HUNTER, James D. (1991). *Culture Wars : The Struggle to Define America. Making Sense of the Battles over the Family, Art, Education, Law and Politics*, New York : Basic Books.
- HUTTER, Mark (2012). *Experiencing Cities*, Boston : Allyn & Bacon.
- IRVINE, Martin (2012). « The Work on the Street : Street Art and Visual Culture », dans Barry Sandywell et Ian Heywood (éds.), *The Handbook of Visual Culture*, Londres : Berg, p. 235-278.
- ISAACS, Deanna (2011). « Stoking the Fire : A U. of C. panel examines the censorship brouhaha at the National Portrait Gallery », *Chicago Reader*, 20 janvier, [En ligne] <http://www.chicagoreader.com/chicago/panel-wojnarowicz-controversy-national-portrait-gallery-u-university-chicago/Content?oid=3102687>. Consulté le 20 août 2017.
- ITO, Mizuko (2012). « Introduction », dans Kazys Varnelis (éd.), *Networked Publics*, Cambridge : MIT Press.
- JAMES, William (1979). *Pragmatism*, Cambridge : Harvard University Press. [1907].
- JENKINS, Henry (2006). *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*, New York : New York University Press.
- JENKINS, Henry, Sam Ford et Joshua Green (2013). *Spreadable Media : Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York : New York University Press.
- JENKS, Hillary (2008). « Urban Space, Ethnic Community, and National Belonging : The Political Landscape of Memory in Little Tokyo », *GeoJournal*, n° 73, p. 231-244.
- JENSEN, Klaus Bruhn (2009). « Three-Step Flow », *Journalism*, vol. 10, n° 3, p. 335-337.
- JOHSUA, Florence (2009). « Abeyance structure », dans Olivier Fillieule et al., *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris : Presses de Sciences Po, p. 17-23.
- JONES, Amelia (2009). « Performing the Wounded Body : Pain, Affect and the Radical Rationality of Meaning », *Parallax*, vol. 15, n° 4, p. 45-67.
- JUNIUS, Marcel (2016). « Les talibans sont dans nos murs », *Le Devoir*, 17 juin, [En ligne] <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/473621/les-talibans-sont-dans-nos-murs>. Consulté le 20 août 2017.
- KAMMEN, Michael (2006). *Visual Shock. A History of Art Controversies in American Culture*, New York : Random House.
- KANT, Emmanuel et Jean Mondot (1991). *Qu'est-ce que les Lumières ?*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- KARTHEUS, Wiebke (2016). « Bargaining for Prestige : The Ambiguous Relationship between Economic and Non-Economic Capital in the *Hide/Seek* Exhibition », *COPAS—Current Objectives of Postgraduate American Studies*, vol. 17, n° 1, [En ligne] <http://copas.uni-regensburg.de/article/view/259>. Consulté le 20 août 2017.

- KASTOR, Elizabeth (1989). « Corcoran Decision Provokes Outcry », *The Washington Post*, 14 juin, [En ligne]
https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1989/06/14/corcoran-decision-provokes-outcry/e090990b-25d3-4347-93a5-b3fdaa4f04e7/?utm_term=.3fd7e7b43913. Consulté le 20 août 2017.
- KATZ, Jonathan (2006). « 'The Senators Were Revolted' : Homophobia and the Culture Wars », dans Amelia Jones (éd.), *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Oxford : Blackwell Publishing, p. 231-248.
- KATZ, Jonathan D. (2010). « At Last, A Major Exhibit Devoted to GLBT Art », *The Gay & Lesbian Review Worldwide*, vol. 17, n° 16, [En ligne]
<http://www.glreview.org/article/at-last-a-major-exhibit-devoted-to-glbt-art/>. Consulté le 20 août 2017.
- KENNICOTT, Philip (2011). « Culture Wars », *Index on Censorship*, vol. 40, n° 3, p. 38-49.
- KERR, Ted (2014). « Time is Not A Line : Conversations, Essays, and Images About HIV/AIDS Now », *We Who Feel Differently*, n° 3, [En ligne]
<http://wewhofeeldifferently.info/journal.php>. Consulté le 20 août 2017.
- KIRBY, Justin et Paul Marsden (2006). *Connected Marketing : The Viral, Buzz and Word of Mouth Revolution*, Oxford : Butterworth-Heinemann.
- KNIGHT, Christopher (2010a). « Art Museum Directors issue Stern Smithsonian Rebuke », *The Los Angeles Times*, 3 décembre, [En ligne]
<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2010/12/art-museum-directors-issue-smithsonian-rebuke.html>. Consulté le 20 août 2017.
- KNIGHT, Christopher (2010b). « MOCA's Mural Mess », *The Los Angeles Times*, 14 décembre, [En ligne] <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2010/12/moca-whitewashes-blu-mural.html>. Consulté le 20 août 2017.
- KNIGHT, Christopher (2011). « What MOCA's 'Art in the Streets' numbers mean ». *The Los Angeles Times*, 11 août, [En ligne]
<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/08/critics-notebook-what-do-mocas-art-in-the-streets-numbers-mean.html>. Consulté le 20 août 2017.
- KILGANNON, Corey (2017). « 5Pointz Graffiti Artists Whose Works Were Erased Will Get Day in Court », *The New York Times*, 9 avril 2017. [En ligne]
<https://www.nytimes.com/2017/04/09/nyregion/5pointz-graffiti-artists-whose-works-were-erased-will-get-day-in-court.html>. Consulté le 20 août 2017.
- KURLANSKY, Mervyn, Norman Meiler et Jon Naar (1974). *The Faith of Graffiti*, New York : Praeger.
- KWON, Miwon (2002). *One Place After Another : Site Specificity and Locational Identity*, Cambridge : MIT Press.
- KWON, Miwon (2010). « A Message from Barbara Kruger : Empathy Can Change the World », dans Alexander Alberro at al., *Barbara Kruger*, New York : Rizzoli, p. 89-95.

- LACHANCE, Nicolas (2015). « Choisir un nouveau nom pour la nouvelle Place Dalhousie », *Le Journal de Québec*, 21 avril, [En ligne] <http://www.journaldequebec.com/2015/04/21/choisir-un-nom-pour-la-nouvelle-place-dalhousie>. Consulté le 20 août 2017.
- LACHMANN, Richard (1988). « Graffiti as Career and Ideology », *American Journal of Sociology*, vol. 94, n° 2, p. 229-250.
- LAINING, Olivia (2014). « The Magic Box », *Granta*, n° 126, [En ligne], <http://granta.com/the-magic-box/>. Consulté le 20 août 2017.
- LAMBERT, Marie-Andrée (2009). « L'affreux cube blanc », *Le Soleil*, 24 août, [En ligne] <http://www.lapresse.ca/le-soleil/opinions/carrefour/200908/21/01-894684-laffreux-cube-blanc.php>. Consulté le 20 août 2017.
- LANDRY, Charles (2000). *The Creative City : A Toolkit for Urban Renovators*, Londres : Earthscan Publications.
- LARSON, Kay (1989). « Days of rage », *New York Magazine*, 27 novembre, p. 80-82.
- LATOUR, Bruno et Émilie Hermant (1998). *Paris ville invisible*, Paris : La Découverte.
- LATOUR, Bruno (2002b). « Gabriel Tarde and the End of the Social », dans Patrick Joyce (éd.), *The Social in Question. New Bearings in History and the Social Sciences*, Londres : Routledge, p. 117-132.
- LATOUR, Bruno (2005). *La science en action*, Paris : La Découverte. [1989].
- LATOUR, Bruno et Peter Weibel (éds.) (2005). *Making Things Public : Atmospheres of Democracy*, Cambridge : MIT Press.
- LATOUR, Bruno (2006). *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris : La Découverte.
- LATOUR, Bruno (2008). « Le fantôme de l'esprit public. Des illusions de la démocratie aux réalités de ses apparitions », dans Walter Lippmann, *Le public fantôme*, Paris : Demopolis, p. 3-45.
- LATOUR, Bruno (2009). *Sur le culte moderne des dieux faitiches suivi de Iconoclash*, Paris : La Découverte.
- LATOUR, Bruno (2010). « Avoir ou ne pas avoir de réseau : *that's the question* », dans Madeleine Akrich et al. (éds), *Débordements, mélanges offerts à Michel Callon*, Paris : Presses de l'École des Mines.
- LATOUR, Bruno et Adam Lowe (2011). « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés », *Intermédialités : histoire et théories des arts, des lettres et des techniques*, n° 17, p. 173-191.
- LATOUR, Bruno (2012). *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris : La Découverte.

- LAURIER DECOTEAU, Claire (2008). « The Specter of AIDS : Testimonial Activism in the Aftermath of the Epidemic », *Sociological Theory*, vol. 26, n° 3, p. 230-257.
- LAVALLÉE, Jean-Luc (2015). [En ligne], « Une pétition pour la reconstruction du “cube” », *Le Journal de Québec*, 7 juillet, [En ligne] <http://www.journaldequebec.com/2015/07/07/une-petition-pour-la-reconstruction-du-cube>. Consulté le 20 août 2017.
- LAVALLÉE, Jean-Luc (2016). « Le “cube blanc” fini à jamais », *Le Journal de Québec*, 9 avril, [En ligne] <http://www.journaldequebec.com/2016/04/09/le-cube-blanc-fini-a-jamais>. Consulté le 20 août 2017.
- LAZARSELD, Paul F., Bernard Berelson et Hazel Gaudet (1944). *The People's Choice : How the Voter Makes Up His Mind in a Presidential Campaign*, New York : Duell, Sloan, and Pearce.
- LE BON, Gustave (1975). *Psychologie des foules*, Paris : Retz. [1895].
- LEGAYET, Alexis (2014). *L'arbre sacré de McCarthy*, La Mouette de Minerve.
- LEMIEUX, Louis-Guy (1987). « Inauguration de la place de Paris. On ne peut pas imaginer le Canada sans la ville de Québec, dit Chirac », *Le Soleil*, 1^{er} septembre, p. A3.
- LE SAUX, Anne-Marie (2016). « Micro-interventions artistiques : pour une pratique artistique de l'espace habité. Entrevue avec Steve Giasson », *Nouveaux Cahiers du socialisme*, n° 15, p. 51-59.
- LÉGER, Laurent (2015). « Pulvériser une œuvre, un acte politique », *Charlie Hebdo*, n° 1198, p. 12.
- LÉVESQUE, Luc (2003). « Brèche autoroutière et culture urbaine. L'îlot Fleurie ou l'exceptionnelle aventure d'une symbiose », *Esse : art et opinions*, [En ligne], <http://esse.ca/fr/coranto/06>. Consulté le 20 août 2017.
- LÉVESQUE, Luc et Patrice Loubier (2015). « Micro-interventions », *Inter : art actuel*, n° 120, p. 2-3.
- LIEFOOGHE, Christine (2010). « La ville créative : utopie urbaine ou modèle économique ? », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 36, p. 34-37.
- LIM, Merlyna et Mark Kann (2012). « Politics : Deliberation, Mobilization, and Networked Practices of Agitation », dans Kazys Varnelis (éd.), *Networked Publics*, Cambridge : MIT Press, p. 77-107.
- LIPPARD, Lucy R. (1999). « Too Political ? Forget it », dans Julie Ault et al., *Art Matters : How the Culture Wars Changed America*, New York : New York University Press, p. 39-61.
- LIPPMANN, Walter (2008). *Le public fantôme*, Paris : Demopolis. [1925].
- LIPPMANN, Walter (1922). *Public Opinion*, New York : Harcourt, Brace & Co.

- LIVINGSTONE, Sonia (2005). *Audiences and publics : When Cultural Engagement Matters for the Public Sphere*, Bristol : Intellect Books.
- LOADER, Brian et Dan Mercea (2011). « Networking Democracy? Social Media Innovations and Participatory Politics », *Information, Communication & Society*, vol. 14, n° 6, p. 757-769.
- LOCKE, Adrian (2015). « Catalogue plates », dans Tim Marlow et al., *Ai Weiwei*, catalogue d'exposition, Royal Academy of Arts, Londres, 19 septembre au 13 décembre 2015, Londres : Royal Academy of Arts, p. 98-225.
- LOKE, Margaret (1987). « Dance of Darkness », *The New York Times*, 1^{er} novembre, [En ligne] <http://www.nytimes.com/1987/11/01/magazine/butoh-dance-of-darkness.html?pagewanted=all>. Consulté le 20 août 2017.
- LOTRINGER, Sylvère et Giancarlo Ambrosino (éds.), *David Wojnarowicz : A Definitive History of Five or Six Years on the Lower East Side*, New York : Semiotext(e).
- LOUBIER, Patrice (2012). « Sorry about your wall : de la subtile sauvagerie du Street Art », *Inter : art actuel*, n° 111, p. 47-49.
- LUKE, Timothy W. (2002). *Museum Politics : Power Plays at the exhibition*, Minneapolis : University of Minnesota Press.
- LUPTON, Deborah (1994). « Panic Computing : The Viral Metaphor and Computer Technology », *Cultural Studies*, vol. 8, n° 3, p. 556-568.
- LÜTTICKEN, Sven (2009). *Idols of the Market : Modern Iconoclasm and the Fundamentalist Spectacle*, Berlin : Sternberg Press.
- MAC DONALD, Heather (2011). « Crime in the Museums », *City Journal*, 17 avril, [En ligne] <https://www.city-journal.org/html/crime-museums-9656.html>. Consulté le 20 août 2017.
- MACÉ, Éric (2005). « Mouvements et contre-mouvements culturels dans la sphère publique et les médiacultures », dans Éric Maigret et Éric Macé (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris : Armand Colin, p. 41-66.
- MAGUIRE, Richard (2010). « The Relics of Saint David Wojnarowicz », dans Richard Bradford (éd.), *Life Writings : Essays on Autobiography, Biography and Literature*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, p. 247-268.
- MANDEL, Ruth (2008). *Cosmopolitan Anxieties : Turkish Challenges to Citizenship and Belonging in Germany*, Durham : Duke University Press.
- MARRES, Noortje (2012). *Material Participation : Technology, the Environment and Everyday Publics*, Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- MARTEL, Frédéric (2006). « Les "culture wars" », dans *De la culture en Amérique*, Paris : Gallimard, p. 221-286.

- MARTIN, Stéphanie (2015). « J'ai été trahi par Québec », *Le Journal de Québec*, 27 octobre, [En ligne] <http://www.journaldequebec.com/2015/10/27/jai-ete-trahi-par-quebec>. Consulté le 20 août 2017.
- MARWICK, Alice E. et danah boyd (2010). « I Tweet Honestly, I Tweet Passionately : Twitter Users, Context Collapse, and The Imagined Audience », *New Media Society*, n° 13, p. 114-133.
- MATTE, Hélène (2008). « L'îlot Fleurie : l'utopie inachevée », *Inter : art actuel*, n° 100, p. 82-85.
- MCAULIFFE, Cameron (2012). « Graffiti or Street Art? Negotiating the Moral Geographies of the Creative City », *Journal of Urban Affairs*, vol. 34, n° 2, p. 189-206.
- MCLUHAN, Marshall (1962). *The Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man*, Toronto : University of Toronto Press.
- MCLUHAN, Marshall (1964). *Understanding Media : The Extensions of Man*, New York : McGraw-Hill.
- MEISLER, Stanley (2010). « 'Hide/Seek' : National Portrait Gallery's Exhibition of Homosexual art », *The Los Angeles Times*, 14 novembre, [En ligne] <http://articles.latimes.com/2010/nov/14/entertainment/la-ca-gay-portraits-20101114>. Consulté le 20 août 2017.
- MELLET, Kevin (2009). « Aux sources du marketing viral ». *Réseaux*, vol. 27, n° 175-158, p. 267-292.
- MELOUNNEY, Carmel (2014). « Banksy Brooklyn Art Goes to Auction », *The Wall Street Journal*, 17 février, [En ligne] <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052702303945704579389093887369188>. Consulté le 20 août 2017.
- MERCIER, Guy (2003). « La compétence de démolir. La ville de Québec à l'âge du réaménagement urbain », dans Frédéric Lasserre et Aline Lechaume (dir.), *Le territoire pensé. Géographie des représentations territoriales*, Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, p. 267-295.
- MERCIER, Samuel (2015). « Quand l'histoire met fin au dialogue », *Art Press*, 17 juillet, [En ligne] <http://www.artpress.com/2015/07/17/quand-lhistoire-met-fin-au-dialogue/>. Consulté le 20 août 2017.
- MERKEL, Jayne (1990). « Report from Cincinnati : Art on Trial », *Art in America*, vol. 78, n° 12, p. 41-51.
- MEYER, Richard (2002). *Outlaw Representation : Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, Boston : Beacon Press.
- MEYER, Richard (2003). « The Jesse Helms Theory of Art », *October*, n° 104, p. 131-148.

- MEYER, Richard (2007). « Who Needs Civil Liberties? », dans George E. Haggerty et Molly McGarry (éds.), *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Queer Studies*, Oxford : Blackwell, p. 87-105.
- MEYROWITZ, Joshua (1985). *No Sense of Place : The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York : Cambridge University Press.
- MICHAUD, Yves (2003). *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris : Stock.
- MILLS, Robert (2008). « Theorizing the Queer Museum », *Museums & Social Issues*, vol. 3, n° 1, p. 41-52.
- MINTCHEVA, Svetlana (2006). « “Some Objects in this Exhibit May Be Disturbing to Some Viewers” : Art Controversies and the Ascent of the Religious Right », dans Cathy Byrd et al., *Potentially Harmful : The Art of American Censorship*, Catalogue d'exposition, The Ernest G. Welch School of Art & Design Gallery, 10 janvier au 10 mars 2006, Atlanta : Georgia State University, p. 89-95.
- MINTCHEVA, Svetlana (2016). « Introduction : Self-Policing and Self-Censorship », *Social Research : An International Quarterly*, vol. 83, n° 1, p. 207-210.
- MITCHELL, W. J. T. (1990). « The Violence of Public Art : *Do the Right Thing* », *Critical Enquiry*, vol. 16, n° 4, p. 880-899.
- MITCHELL, W. J. T. (2005). *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago : University of Chicago Press.
- MITCHELL, W. J. T. (2011). *Cloning Terror : The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago : University of Chicago Press.
- MOALLA, Taïeb (2015). « Démolition du “cube” : “Qu’il se soigne”, lance Labeaume à l’artiste français », *Le Journal de Québec*, 6 juillet, [En ligne] <http://www.journaldequebec.com/2015/07/06/labeaume-lance-un-quil-se-soigne-bien-senti-en-direction-de-lartiste-francais>. Consulté le 20 août 2017.
- MOCK, Ray (2014). *Banksy in New York*, New York : Carnage.
- MOLESWORTH, Helen (2012). « This Will Have Been : Art, Love & Politics in the 1980s », dans Joanna Burton et al., *This Will Have Been : Art, Love & Politics in the 1980s*, Catalogue d'exposition, Museum of Contemporary Art Chicago, 11 février au 3 juin 2012, Chicago : Museum of Contemporary Art/New Haven : Yale University Press, p. 14-46.
- MONDZAIN, Marie-José (2002). *L'image peut-elle tuer ?*, Paris : Bayard.
- MORIN, Annie (2015). « Dialogue avec l’histoire : les experts optaient pour la restauration », *Le Soleil*, 21 août, [En ligne] <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/expositions/201508/20/01-4894215-dialogue-avec-lhistoire-les-experts-optaient-pour-la-restauration.php>. Consulté le 20 août 2017.

- MORISSET, Lucie K. et Luc Noppen (2003). « De la ville idéale à la ville idéale : l'invention de la place royale à Québec », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 56, n° 4, p. 453-479.
- MOROZOV, Eugeny (2009). « The Brave New World of Slacktivism », *Foreign Policy*, 19 mai, [En ligne]
<http://neteffect.foreignpolicy.com/posts/2009/05/19/the-brave-new-world-of-slacktivism>. Consulté le 20 août 2017.
- MOROZOV, Evgeny (2011). *The Net Delusion : The Dark Side of Internet Freedom*, New York : Public Affairs.
- MOROZOV, Evgeny (2013). *To Save Everything Click Here : The Folly of Technological Solutionism*, New York : Public Affairs.
- MOXEY, Keith (2008). « Les études visuelles et le tournant iconique ». *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. n° 11, p. 149-168.
- MUSIANI, Francesca (2013). « Dangerous Liaisons? Governments, Companies and Internet Governance », *Internet Policy Review*, 18 février, [En ligne]
<http://policyreview.info/articles/analysis/dangerous-liaisons-governments-companies-and-internet-governance>. Consulté le 20 août 2017.
- NAHON, Karine et Jeff Hemsley (2013). *Going Viral*, Cambridge : Polity Press.
- NAUMAN, Alexander (2007). « Oskar Negt et le courant chaud de la Théorie critique : Espace public oppositionnel, subjectivité rebelle, travail vivant », dans Oskar Negt, *L'espace public oppositionnel*, Paris : Payot, p. 7-23.
- NEGT, Oscar et Alexander Kluge (1993). *Public Sphere and Experience : Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, Minneapolis : University of Minnesota Press. [1973].
- NG, David (2010a). « Monster Mash : Smithsonian Removes Controversial Jesus Video; Thomas Kinkade Faces Personal Problems », *The Los Angeles Times*, 1^{er} décembre, [En ligne]
<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2010/12/monster-mash.html>. Consulté le 20 août 2017.
- NG, David (2010b). « Shepard Fairey Weighs in on MOCA's Mural Controversy », *The Los Angeles Times*, 14 décembre, [En ligne]
<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2010/12/shepard-fairey-weighs-in-on-mocas-mural-controversy.html>. Consulté le 20 août 2017.
- NG, David (2011). « Banksy Sponsors Free Admission to MOCA's 'Art in the streets' on Mondays », *The Los Angeles Times*, 9 juin, [En ligne]
<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/06/banksy-sponsors-free-admission-to-moca-on-mondays.html>. Consulté le 20 août 2017.

- NG, David (2015). « Street artist Shepard Fairey wanted for felony vandalism in Detroit », *The Los Angeles Times*, 25 juin, [En ligne] <http://www.latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-cm-shepard-fairey-detroit-20150625-story.html>. Consulté le 14 avril 2016.
- NIEDOWSKI, Erika (2009). « “Ghetto” : Just What Do You Mean by That ? », *Washington City Paper*, 27 août, [En ligne] <http://www.washingtoncitypaper.com/news/city-desk/blog/13059447/ghetto-just-what-do-you-mean-by-that>. Consulté le 20 août 2017.
- NOPPEN, Luc (1986). « L'image française du Vieux-Québec », *Cap-aux-Diamants*, vol. 2, n° 2, p. 13-17.
- NORRIS, Pippa (2001). *Digital Divide : Civic Engagement, Information Poverty, and the Internet Worldwide*, Cambridge : Cambridge University Press.
- OLSOFF, Wendy (2015). [Sans titre], David Wojnarowicz et al., *Brush Fires in the Social Landscape*, New York : Aperture, p. 216-218.
- O'MAHONY, Patrick (2013). *The Contemporary Theory of the Public Sphere*, Oxford : Peter Lang.
- ORTNER, Sherry B. (1973). « On Key Symbols », *American Anthropologist*, vol. 75, n° 5, p. 1338-1346.
- PAPACHARISSI, Zizi (2009). « The Virtual Sphere 2.0 : The Internet, the Public Sphere, and Beyond », dans Andrew Chadwick et Philip N. Howard (ed.), *Routledge Handbook of Internet Politics*, Londres : Routledge, p. 230-245
- PAPACHARISSI, Zizi (2010). *A Private Sphere : Democracy in a Digital Age*, Cambridge : Polity.
- PAQUET, Suzanne (2010). « N'importe quel touriste, avec une caméra. Robert Smithson et l'effet Nonsite », dans Anne Bénichou (dir.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon : Presses du réel, p. 111-132.
- PAQUET, Suzanne (2013). « Voyage des images. Photographies, imaginaires géographiques et production paysagère », dans Suzanne Paquet et Guy Mercier (dir.), *Le paysage, entre art et politique*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 105-125.
- PAQUOT, Thierry (2009). *L'espace public*, Paris : La Découverte.
- PÉLISSIER, Nicolas et Serge Chaudy (2009). « Le journalisme participatif et citoyen sur Internet : un populisme dans l'air du temps ? », *Quaderni*, n° 70, p. 89-102.
- PFEFFER, Jürgen, Thomas Zorbach et Kathleen M. Carley (2013). « Understanding Online Firestorms : Negative Word-of-Mouth Dynamics in Social Media Networks », *Journal of Marketing Communications*, vol. 20, n° 1-2, p. 117-128.
- PHELAN, Peggy (1993). *Unmarked : The Politics of Performance*, Londres : Routledge.

- PHILLIPS, Kendall R. (1996). « The Spaces of Public Dissension : Reconsidering the Public Sphere », *Communication Monographs*, vol. 63, n° 3, p. 231-248.
- PLANTE, Raphaëlle (2015). « Destruction de Dialogue avec l'histoire : un artiste exprime sa honte », *Le Soleil*, 7 juillet, [En ligne] <http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/societe/201507/07/01-4883772-destruction-de-dialogue-avec-lhistoire-un-artiste-exprime-sa-honte.php>. Consulté le 20 août 2017.
- POELL, Thomas et José Van Dijck (2015). « Social Media and Activist Communication », dans Chris Atton (éd.), *The Routledge Companion to Alternative and Community Media*, Londres : Routledge, p. 527-537.
- POELL, Thomas et José Van Dijck (2016). « Constructing Public Space : Global Perspectives on Social Media and Popular Contestation », *International Journal of Communication*, vol. 10, p. 226-234.
- POIRET, Dominique (2014). « Jérôme Catz : “Le street art fait partie du patrimoine” », *Libération*, 20 septembre, [En ligne] http://next.liberation.fr/arts/2014/09/20/jerome-catz-le-street-art-fait-partie-du-patrimoine_1104005. Consulté le 20 août 2017.
- PROVENCHER, Normand (2002). « Colosse l'orphelin », *Le Soleil*, 23 avril, p. A5.
- PROVENCHER, Normand (2016a). « Campagne pour reconstruire le “cube blanc” », *Le Soleil*, 21 juin, [En ligne] <http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/la-capitale/201606/21/01-4994332-campagne-pour-reconstruire-le-cube-blanc.php>. Consulté le 20 août 2017.
- PROVENCHER, Normand (2016b). « La renaissance de Dialogue avec l'histoire s'annonce ardue », *Le Soleil*, 17 novembre, [En ligne] <http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/la-capitale/201611/17/01-5042462-la-renaissance-de-dialogue-avec-lhistoire-sannonce-ardue.php>. Consulté le 20 août 2017.
- PUTNAM, Robert D. (2000). *Bowling Alone : The Collapse and Revival of American Community*, New York : Simon & Schuster.
- Radio-Canada (2015a). « Le démantèlement du “cube blanc” déploré par son concepteur français », 16 juin, [En ligne] <http://ici.radio-canada.ca/regions/quebec/2015/06/16/001-oeuvre-place-paris-dementeele-artiste-raynaud-cadeau-paris.shtml>. Consulté le 20 août 2017.
- Radio-Canada (2015b). « L'œuvre *Dialogue avec l'histoire* démolie à la place de Paris », 17 juin, [En ligne] <http://ici.radio-canada.ca/regions/quebec/2015/06/17/001-monument-place-paris-detruit-dialogue-histoire-cadeau-paris.shtml>. Consulté le 20 août 2017.
- RAYNAUD, Jean Pierre et Maud Benayoun (2005). *Opération Raynaud. Entretiens Jean Pierre Raynaud, Maud Benayoun*, Paris : Brainstorming.
- RAYNAUD, Jean Pierre (2011). « Destruction », dans Jean-Pierre Raynaud et al., *La maison de Jean-Pierre Raynaud : construction, destruction 1969-1993*, Paris : Éditions du Regard, p. 37-44.

- RHEINGOLD, Howard (1993). *Virtual Community : Homesteading on the Electronic Frontier*, Reading : Addison-Wesley.
- RICHARD, Alain-Martin (1990). « Énoncés généraux : manœuvre », *Première biennale d'art actuel de Québec : de la performance à la manœuvre*, Québec : Inter, p. 3.
- RIGGLE, Nicholas (2010). « Street Art : The Transfiguration of the Commonplaces », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 68, n° 3, p. 243-257.
- RIZK, Mysoon (2005). « Regulating Desire and Imagination : The Art and Times of David Wojnarowicz », *Studies in Law, Politics and Society*, vol. 37, p. 3-32.
- RIZK, Mysoon (2009a). « Looking at Animals in Pants : The Case of David Wojnarowicz », *TOPIA : Canadian Journal of Cultural Studies*, n° 21, [En ligne] <http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/topia/article/viewFile/23259/31291>. Consulté le 20 août 2017.
- RIZK, Mysoon (2009b). « Taking the 's' Out of 'Pest' », *Antennae : The Journal of Nature in Visual Culture*, n° 11, p. 37-50.
- RIZK, Mysoon (2012a). « *Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture* », *SECAC Review*, vol. 16, n° 3, p. 383-386.
- ROBERGE VAN DER DONCKT, Julia (2012). « Guerres culturelles et musées d'art aux États-Unis : le cas de *Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture* », *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 6, n° 1, p. 35-53.
- RODRIGUEZ, Véronique (2010). « La collection muséale et la variabilité de l'œuvre : échantillon de pratiques et rôle de l'artiste », *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 5, n° 1, p. 108-132.
- ROTHFIELD, Lawrence (éd.) (2001). *Unsettling "Sensation" : Arts-Policy Lessons from the Brooklyn Museum Art Controversy*, New Brunswick et Londres : Rutgers University Press.
- RUBIN, David S. (1994). *Old Glory : The American Flag in Contemporary Art*, catalogue d'exposition, 14 juin-14 août 1994, Cleveland : Cleveland Center for Contemporary Art.
- SACO, Diana (2002). *Cybering Democracy : Public Space and the Internet*, Minneapolis : University of Minnesota Press.
- SAILLANT, Catherine (2013). « Council Lifts Ban on Public Murals », *The Los Angeles Times*, 28 août, [En ligne] <http://articles.latimes.com/2013/aug/28/local/la-me-0829-murals-20130829>. Consulté le 20 août 2017.
- SAINT-LAURENT, Rémy (2007). « Une masse d'acier froid », *Le Soleil*, 2 novembre, p. 23.
- SALMON, Jean-Marc (2011). « Les acteurs et les médias dans les soulèvements », *Hommes & Libertés*, n° 56, p. 44-46.

- SAMPSON, Tony D. (2012). *Virality : Contagion Theory in the Age of Networks*, Minneapolis : University of Minnesota Press.
- SANDELL, Richard (2017). *Museums, Moralities and Human Rights*, Londres : Routledge.
- SANDERS III, James H. (2007). « Queering the Museums », *CultureWork*, vol. 11, n° 1, [En ligne] <http://pages.uoregon.edu/culturwk/culturework37b.html>. Consulté le 20 août 2017.
- SARTRE, Jean-Paul (1952). « Saint Genet comédien et martyr », dans *Œuvres complètes de Jean Genet I*, Paris : Gallimard.
- SCHACTER, Rafael (2013). *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, New Haven : Yale University Press.
- SCHACTER, Rafael (2015). « From Dissent to Decorative : Why Street Art Sold Out and Gentrified our Cities », *The Conversation*, 9 novembre, [En ligne] <http://theconversation.com/from-dissident-to-decorative-why-street-art-sold-out-and-gentrified-our-cities-46030>. Consulté le 29 juin 2017.
- SCHACTER, Rafael (2016). « Street Art Is a Period. Period. Or the Emergence of Intermural Art », *Hyperallergic*, 16 juillet, [En ligne] <http://hyperallergic.com/author/rafael-schacter/>. Consulté le 20 août 2017.
- SCHOLDER, Amy (éd.) (1999). *Fever : the Art of David Wojnarowicz*, Catalogue d'exposition, New Museum, New York, 21 janvier au 11 avril 1999, New York : Rizzoli.
- SCHOONOVER, Karl (2011). « David Wojnarowicz's Graven Image : Cinema, Censorship, and Queers », *World Picture Journal*, n° 9, hiver 2011, [En ligne] http://www.worldpicturejournal.com/WP_6/Schoonover.html. Consulté le 20 août 2017.
- SCOTT, Kelly (2014). « Artists Baldessari, Kruger, Opies Return to MOCA Board », *The Los Angeles Times*, 18 mars, [En ligne] <http://articles.latimes.com/2014/mar/18/entertainment/la-et-cm-former-moca-board-members-return-20140318>. Consulté le 29 juin 2017.
- SENNETT, Richard (1976). *The Fall of Public Man*, New York : Knopf.
- SERGHINI, Zineb Benrahhal et Céline Matuszak (2009). « Lire ou relire Habermas : lectures croisées du modèle de l'espace public habermassien », *Études de communication*, n° 32, p. 33-49.
- SHIFMAN, Limor (2014). *Memes in Digital Culture*, Cambridge : MIT Press.
- SHIRKY, Clay (2008). *Here Comes Everybody. The Power of Organizing Without Organizations*, New York : Penguin Press.
- SINGER, Jane B. (2014). « User-Generated Visibility : Secondary Gatekeeping », *New Media & Society*, vol. 16, n° 1, p. 55-73.

- SIOUI DURAND, Guy (1996). *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec : Inter.
- SMITH, David A. (2008). *Money for Art : The Tangled Web of Art and Politics in American Democracy*, Chicago : Ivan R. Dee.
- SMITH, Roberta (2010a). « A New Boss, and a Jolt of Real-World Expertise », *The New York Times*, 11 janvier, [En ligne] <http://www.nytimes.com/2010/01/12/arts/design/12muse.html>. Consulté le 29 juin 2017.
- SMITH, James M. (2010b). « Little Tokyo : Historical and Contemporary Japanese American Identities », dans John W. Frazier et Eugene L. Tettey-Fio, *Race, Ethnicity, and Place in a Changing America*, Albany : State University of New York Press, p. 301-310.
- SPLICHAL, Slavko (1999). *Public Opinion : Developments and Controversies in the Twentieth Century*, Lanham : Rowman & Littlefield.
- STARR, Penny (2010a). « Smithsonian Christmas-Season Exhibit Features Ant-Covered Jesus, Naked Brothers Kissing, Genitalia, and Ellen DeGeneres Grabbing Her Breasts », *CNSNews*, 29 novembre, [En ligne] <http://www.cnsnews.com/news/article/smithsonian-christmas-season-exhibit-features-ant-covered-jesus-naked-brothers-kissing>. Consulté le 29 juin 2017.
- STARR, Penny (2010b). « Boehner and Cantor to Smithsonian : Pull Exhibit Featuring Ant-Covered Jesus or Else », *CNSNews*, 30 novembre, [En ligne] <http://cnsnews.com/news/article/boehner-and-cantor-smithsonian-pull-exhibit-featuring-ant-covered-jesus-or-else>. Consulté le 29 juin 2017.
- STARR, Penny (2010c). « Smithsonian Pulls Video of Ant-Covered Brothers Kissing, Genitalia, Men in Chains, and Ellen DeGeneres Grabbing Her Breasts », *CNSNews*, 30 novembre, [En ligne] <http://www.cnsnews.com/news/article/smithsonian-pulls-video-ant-covered-jesus-leaves-images-naked-brothers-kissing>. Consulté le 29 juin 2017.
- STARR, Penny (2010d). « Congressman : Close Tax-Funded Smithsonian Exhibit Featuring Naked Brothers Kissing, Men in Chains—Despite Removal of Ant-Covered Jesus », *CNSNews*, 2 décembre, [En ligne] <http://www.cnsnews.com/news/article/congressman-close-tax-funded-smithsonian-exhibit-featuring-naked-brothers-kissing-men>. Consulté le 29 juin 2017.
- STARR, Penny (2010e). « Smithsonian Won't Cave to Sponsor Pressure to Replace Gay Exhibit's Ant-Covered Crucifix Video », *CNSNews*, 15 décembre, [En ligne] <http://www.cnsnews.com/news/article/smithsonian-won-t-cave-sponsor-pressure-replace-gay-exhibit-s-ant-covered-crucifix>. Consulté le 29 juin 2017.
- STARR, Penny (2012). « Tax-Funded Smithsonian Christmas-Season Exhibition Again Focused on Homosexuality », *Cybercast News Service*, 29 novembre, [En ligne] <http://cnsnews.com/news/article/tax-funded-smithsonian-christmas-season-exhibition-again-focused-homosexuality>. Consulté le 29 juin 2017.

- STAVO-DEBAUGE, Joan et Danny Trom (2004). « Le pragmatisme et son public à l'épreuve du terrain. Penser Dewey avec Dewey et contre Dewey », dans Bruno Karsenti et Louis Quéré (dir.), *La croyance et l'enquête : aux sources du pragmatisme*, Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, p. 195-226.
- STEINER, Wendy (1995). *The Scandal of Pleasure : Art in an Age of Fundamentalism*, Chicago : University of Chicago Press.
- STEWART, Thomas A. (1996). « Boom Time on the New Frontier », dans Rob Kling (éd.), *Computerization and Controversy : Value Conflicts and Social Choices*, San Diego : Academic Press, p. 67-74.
- STIEGLER, Bernd (2008). « “Iconic Turn” et réflexion sociétale », *Trivium*, n° 1, [En ligne] <http://trivium.revues.org/308>. Consulté le 31 janvier 2013.
- STOLL, Cliff (1995). *Silicon Snake Oil : Second Thoughts on the Information Highway*, New York : Doubleday.
- STRAW, Will (2010). « The Circulatory Turn », dans Barbara Crow, Michael Longford et Kim Sawchuck (éd.), *The Wireless Spectrum : The Politics, Practices and Poetics of Mobile Media*, Toronto : University of Toronto Press, p. 17-28.
- STRÜBING, Jörg (2007). « Research as Pragmatic Problem-Solving : The Pragmatist Roots of Empirically-Grounded Theorizing », dans Anthony Bryant et Kathy Charmaz, (éds.), *The SAGE Handbook of Grounded Theory*, Los Angeles : SAGE, p. 580-602.
- SURAL, Agnieszka (2015). « How Warsaw Defended Blu's Mural », *Culture*, 10 août, [En ligne] <http://culture.pl/en/article/how-warsaw-defended-blus-mural>. Consulté le 29 juin 2017.
- SUROWIECKI, James (2004). *The Wisdom of Crowds : Why the Many are Smarter than the Few and How Collective Wisdom Shapes Business, Economies, Societies, and Nations*, New York : Doubleday.
- TANAKA, Yuzuru (2003). *Meme Media and Meme Market Architectures : Knowledge Media for Editing, Distributing, and Managing Intellectual Resources*, New York : Wiley.
- TARDE, Gabriel (1999). *Les lois sociales. Esquisse d'une sociologie*, Paris : Institut Synthélabo. [1898].
- TARDE, Gabriel (2001). *Les lois de l'imitation*, Paris : Institut Synthélabo. [1890].
- SWISHER, Kara (1989). « Helms 'Indecent' Sampler : Senators Sends Photos to Sway Conferees », *The Washington Post*, p. B1.
- TASSIN, Étienne (1991). « Espace commun ou espace public ? L'antagonisme de la communauté et de la publicité », *Hermès*, n° 10, p. 23-37.
- TAYLOR, Verta (1989). « Social Movement Continuity : The Women's Movement in Abeyance », *American Sociological Review*, vol. 54, n° 5, p. 761-775.

- TAYLOR, Kate (2011). « Citing Finances Brooklyn Museum Cancels Plan for Graffiti Art Exhibit », *The New York Times*, 22 juin, [En ligne] <http://www.nytimes.com/2011/06/22/nyregion/brooklyn-museum-cancels-controversial-graffiti-art-show.html>. Consulté le 29 juin 2017.
- TAYLOR, Marvin J. (2015). « Alternate Histories : David Wojnarowicz, Art, Archives, and New York University Downtown Collection », dans David Wojnarowicz et al., *Brush Fires in the Social Landscape*, New York : Aperture, p. 220-229.
- TERRANOVA, Tiziana (2004). *Network Culture : Politics for the Information Age*, Londres : Pluto Press.
- The New York Post (1989). « Offensive Art Exhibit », *The New York Post*, 11 novembre, p. 14.
- The Telegraph (2010). « Museum Removes Portrait of Crucifix Covered in Ants », 2 décembre, [En ligne] <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/8175907/Museum-removes-portrait-of-crucifix-covered-in-ants.html>. Consulté le 20 août 2017.
- THOMPSON, John B. (2000). *Political Scandal. Power and Visibility in the media Age*, Cambridge : Polity Press.
- THOMPSON, John B., Dominique Pasquier et Marc Relieu (2000). « Transformation de la visibilité », *Réseaux*, vol. 18, n° 100, p. 187-213.
- TIERNEY, Therese (2013). *The Public Space of Social Media : Connected Cultures of the Network Society*, New York : Routledge.
- TILLMAN, Lynne (2015). « After Wojnarowicz », dans David Wojnarowicz et al., *Brush Fires in the Social Landscape*, New York : Aperture, p. 199-201.
- TILLY, Charles (1977). « Getting it together in Burgundy, 1675-1975 », *Theory and Society*, n° 4, p. 479-504.
- TOMKINS, Calvin (2007). « A Fool for Art : Jeffrey Deitch and the Exuberance of the Art Market », *The New Yorker*, 12 novembre, [En ligne] <http://www.newyorker.com/magazine/2007/11/12/a-fool-for-art>. Consulté le 20 août 2017.
- TRESCOTT, Jacqueline (1993). « Bush Role in NEA Controversy Noted », *The Daily Gazette*, 8 juin, p. B9.
- TRESCOTT, Jacqueline (2010). « Portrait Gallery Removes Crucifix Video from Exhibit after complaints », *The Washington Post*, 1er décembre, [En ligne] <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/11/30/AR2010113006801.html>. Consulté le 20 août 2017.
- TROTTIER, Daniel (2012). *Social Media as Surveillance : Rethinking Visibility in a Converging World*, New York : Routledge.

- TUBELLA, Imma (2005). « Television and Internet in the Construction of Identity », dans Manuel Castells et Gustavo Cardoso (éds.), *The Network Society : From Knowledge to Policy*, Washington, D.C. : John Hopkins Center for Transatlantic Relations, p. 257-268.
- TYBURCZY, Jennifer (2016). *Sex Museums : The Politics and Performance of Display*, Chicago : The University of Chicago Press.
- TYBURCZY, Jennifer (2015). « Queer Acts of Recovery and Uncovering : Deciphering Mexico through Archival Ephemera in David Wojnarowicz's A Fire in My Belly », *Text and Performance Quarterly*, vol. 35, n° 1, p. 4-23.
- URBAN, Otto M. (2010). *Decadence Now! : Visions of Excess*, Revnice : Arbor Vitae.
- UZEL, Jean-Philippe (2010). Annie Gérin et al. (éds.), « Quel est le public de l'art public ? », *Œuvres à la rue : pratiques et discours émergents en art public*, Montréal : Département d'histoire de l'art de l'UQAM, p. 92-95.
- VAILLANCOURT, Ryan (2010). « MOCA Commissions Mural, Then Whitewashes It », *Los Angeles Downtown News*, 9 décembre (mise à jour le 14 décembre), [En ligne] http://www.ladowntownnews.com/news/moca-commissions-mural-then-whitewashes-it/article_5294889b-0546-5fc7-a754-601d8fdb6a98.html. Consulté le 20 août 2017.
- VANCE, Carole S. (1989). « The War on Culture », *Art in America*, vol. 77, septembre, p. 39-45.
- VANKIN, Deborah (2010a). « Anonymous Street Artist Puts Up Mural Condemning MOCA Director », *The Los Angeles Times*, 17 décembre, [En ligne] <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2010/12/anonymous-street-artist-puts-up-mural-condemning-jeffrey-deitch.html>. Consulté le 20 août 2017.
- VANKIN, Deborah (2010b). « How Blu Sees the MOCA Mural Episode », *The Los Angeles Times*, 17 décembre, [En ligne] <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2010/12/street-artist-vs-moca-censorship-or-sensitivity-.html>. Consulté le 20 août 2017.
- VANKIN, Deborah (2011). « Street Artists Hold Protest Performance at MOCA's Geffen Contemporary », *The Los Angeles Times*, 4 janvier, [En ligne] <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/01/street-artists-protest-moca-geffen-contemporary-blu.html>. Consulté le 20 août 2017.
- VANKIN, Deborah (2013). « MOCA's Ups and Downs with Jeffrey Deitch », *The Los Angeles Times*, 23 juillet, [En ligne] <http://graphics.latimes.com/towergraphic-jeffery-deitch-highs-and-lows/>. Consulté le 20 mars 2017.
- VARTANIAN, Hrag (2010a). « Artist Requests to be Removed from Smithsonian's Hide/Seek [UPDATE 3] », *Hyperallergic*, 16 décembre, [En ligne] <https://hyperallergic.com/14915/aa-bronson-smithsonian-hide-seek/>. Consulté le 20 août 2017.
- VARTANIAN, Hrag (2010b). « More Answers on MOCA Mural Censorship [UPDATE 4] », *Hyperallergic*, 17 décembre, [En ligne] <http://hyperallergic.com/15072/more-answers-moca-mural/>. Consulté le 20 août 2017.

- VARTANIAN, Hrag (2011). « LA Street Artists Not Letting Deitch Off The Hook », *Hyperallergic*, 10 février, [En ligne] <http://hyperallergic.com/18572/la-street-artists-deitch-off-the-hook/>. Consulté le 20 août 2017.
- VARTANIAN, Hrag (2013). « Banksy Watch : New York in LES, Red Hook Work Protected », *Hyperallergic*, 9 octobre, [En ligne] <http://hyperallergic.com/87431/banksy-watch-new-work-in-les-red-hook-work-protected/>. Consulté le 20 août 2017.
- VERGNAUD, Stéphanie (2008). « L'art urbain, un nouvel objet muséologique ? », *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 3, n° 1, p. 48-61.
- VERSTRAETEN, Hans (1996). « The Media and the Transformation of the Public Sphere : A Contribution for a Critical Political Economy of the Public Sphere », *European Journal of Communication*, n° 11, p. 347-370.
- VETROCOQ, Marcia E. (2011). « Community Organizer, » *Art in America*, vol. 99, n° 1, p. 12.
- VIRILIO, Paul (1977). *Vitesse et politique : essai de dromologie*, Paris : Galilée.
- VITALI ROSATI, Marcello (2012). *S'orienter dans le virtuel*, Paris : Hermann.
- VOIROL, Olivier (2005a). « Visibilité et invisibilité : une introduction », *Réseaux*, vol. 23, n° 129-130, p. 9-36.
- VOIROL, Olivier (2005b). « Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique », *Réseaux*, vol. 23, n° 129-130, p. 89-121.
- WACLAWEK, Anna (2011). *Graffiti and Street Art*, New York : Thames & Hudson.
- WACLAWEK, Anna (2016). « Graffiti and Street Art in Montréal », dans Jeffrey Ian Ross, *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, New York : Routledge, p. 247-257.
- WALDORF, Lars (2012). « White Noise : Hearing the Disaster », *Journal of Human Rights Practice*, vol. 4, n° 3, p. 470-474.
- WALKER, John A. (1999). *Art and Outrage : Provocation, Controversy and the Visual Arts*, Londres : Pluto.
- WALLIN, Yasha (2010). « Blu's Street Art Whitewashed », *The Guardian*, 14 décembre, [En ligne] <https://www.theguardian.com/commentisfree/cifamerica/2010/dec/14/art-california>. Consulté le 20 août 2017.
- WALLIS, Brian, Marianne Weems et Philip Yenawine (éds.) (1999). *Art Matters : How the Culture Wars Changed America*, New York : New York University Press.
- WARNER, Michael (2002). *Publics and Counterpublics*, New York : Zone Books.

- WEIL, Pierre-Édouard (2014). « La consécration du graffiti par la marché de l'art contemporain », dans Nicolas Lizé, Delphine Naudier et Séverine Sofio (éds.), *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris : Éditions des archives contemporaines, p. 147-164.
- WELLS, Maia Morgan (2016). « Graffiti, Street Art, and the Evolution of the Art Market », dans Jeffrey Ian Ross, *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, New York : Routledge, p. 464-473.
- WESCH, Michael (2009). « Youtube and You : Experiences of Self-Awareness in the Context Collapse of the Recording Webcam », *Explorations in Media Ecology*, vol. 8, n° 2, p. 19-34.
- WHARTON, Glenn, Deena Engel et Marvin C. Taylor (2016). « The Artist Archives Project : David Wpjarowicz », *Studies in Conservation*, n° 61, p. 241-247.
- WHITE, Allen (2004). « Reagan's AIDS Legacy/Silence Equals Death », *The San Francisco Chronicle*, 8 juin, [En ligne] <http://www.sfgate.com/opinion/openforum/article/Reagan-s-AIDS-Legacy-Silence-equals-death-2751030.php>. Consulté le 20 août 2017.
- WILKINSON, Michelle Joan (2006). « Speech Axed : Censoring the Flag's Visual Language », dans Cathy Byrd et al., *Potentially Harmful : The Art of American Censorship*, Catalogue d'exposition, The Ernest G. Welch School of Art & Design Gallery, 10 janvier-10 mars 2006, Atlanta : Georgia State University, p. 97-101.
- WILLIAMS, Rhys (1997). *Cultural Wars in American Politics : Critical Reviews of a Popular Myth*, New York : Aldine de Gruyter.
- WILLIAMSON, Vanessa, Theda Skocpol et John Coggin (2011). « The Tea Party and the remaking of Republican conservatism », *Perspectives on Politics*, vol. 9, n° 1, p. 25-43.
- WILSON, James Q. et George L. Kelling (1982). « Broken Windows. Critical Issues in Policing », *Contemporary readings*, mars, p. 395-407.
- WING, Nick (2010). « 'Hide/Seek' Portrait Draws Calls For Congressional Investigation », *The Huffington Post*, 1^{er} décembre, [En ligne] http://www.huffingtonpost.ca/entry/hide-see-portrait-congressional-investigation_n_790521. Consulté le 20 août 2017.
- WOJNAROWICZ, David (1982). *Sounds in the Distance*, Londres : Aloes Books.
- WOJNAROWICZ, David (1989). « Postcards From America : X Rays From Hell », dans Nan Goldin et al., *Witnesses : Against our Vanishing*, Catalogue d'exposition, Artists Space, New York, 16 novembre 1989 au 6 janvier 1990, p. 6-11.
- WOJNAROWICZ, David (1991). *Close to the Knives : A Memoir of Disintegration*, New York : Vintage Books.
- WOJNAROWICZ, David (1992). *Memories That Smell Like Gasoline*, San Francisco : Artspace Books.

- WOJNAROWICZ, David et al. (1994). *Brush Fires in the Social Landscape*, New York : Aperture.
- WOJNAROWICZ, David et John Romberger (1996). *Seven Miles a Second*, New York : DC Comics.
- WOJNAROWICZ, David (1999). *In the Shadow of the American Dream : The Diaries of David Wojnarowicz*, New York : Grove Press.
- WOJNAROWICZ, David (2004). *Au bord du gouffre : mémoires d'une désagrégation*, Monaco : Le Serpent à plumes. [1991].
- WOJNAROWICZ, David et Sylvère Lotringer (2006), entrevue avec l'artiste, Sylvère Lotringer et Giancarlo Ambrosino (éds.), *David Wojnarowicz : A Definitive History of Five or Six Years on the Lower East Side*, New York : Semiotext(e), p. 157-195.
- WOJNAROWICZ, David et al. (2015). *Brush Fires in the Social Landscape*, New York : Aperture [1994].
- YANEVA, Albena (2003). « Chalk Steps on the Museum Floor » : The 'Pulses' of Objects in an Art Installation », *Journal of Material Culture*, vol. 8, n° 2, p. 169-188.
- YANEVA, Albena (2012). *Mapping Controversies in Architecture*, Farnham : Ashgate.
- YASUI, Todd Allan (1989). « The Mapplethorpe Bonanza », *The Washington Post*, 21 août, p. B7.
- YOUNG, Alison (2014). *Crime and the Urban Imagination : Law, Space and the Art of the Streets*, Londres : Routledge.
- YOUNG, Alison (2016). *Street Art World*, Londres : Reaktion Books.
- ZASK, Joëlle (2003). « La politique comme expérimentation », dans John Dewey, *Le public et ses problèmes*, Pau : Publications de l'Université de Pau, p. 7-43.
- ZASK, Joëlle (2008). « Le public chez Dewey : une union sociale plurielle », *Tracés. Revue de sciences humaines*, vol. 15, n° 2, p. 169-189.
- ZONGKER, Brett (2010). « Smithsonian Explores Impact of Gays and Lesbians on Art History », *Salon*, 6 novembre, [En ligne]
http://www.salon.com/2010/11/06/us_art_sexual_orientation/. Consulté le 20 août 2017.

Sites web et documents électroniques

- ARDENNE, Paul (2000). « Micropolitiques », Conférence prononcée au Magasin - Centre National d'Art Contemporain, Grenoble, [En ligne] <http://www.arpla.fr/canal10/ardenne/micropolitiques.pdf>. Consulté le 20 août 2017.
- BÉDARD, Christian (2015). « L'Agora de Daudelin vouée à la destruction par la ville de Montréal », Regroupement des artistes en arts visuels du Québec, 5 juin, [En ligne] <http://www.raav.org/lagora-de-daudelin-vouee-la-destruction-par-la-ville-de-montreal>. Consulté le 22 août 2017.
- BEUTLER, Brian (2010). « Ant-Jesus : An Anatomy Of The Lastest War On Christman Scandal », Talking Points Memo, 1^{er} décembre, [En ligne] <http://talkingpointsmemo.com/news/ant-jesus-an-anatomy-of-the-latest-war-on-christmas-scandal>. Consulté le 20 août 2017.
- Bonhams (2014). « David Wojnarowicz's Most Valuable Photograph 'Untitled' (Buffaloes) Fetches \$ 125,000 on Madison Avenue », 28 octobre, [En ligne] https://www.bonhams.com/press_release/17823/. Consulté le 20 août 2017.
- BOURASSA, Luc et Sylvie Lacerte (2008). « La médiation de l'art contemporain pour les œuvres d'art public », communication donnée lors du colloque « Aux arts, citoyens ! Planification, action, participation », Sept-Îles, 14 au 16 mai, [En ligne] http://www.arts-ville.org/media/upload/fichiers/lacerte_art_public_aux_arts_citoyens_2008_corm3.pdf. Consulté le 20 août 2017.
- BRIGHENTI, Andrea Mubi (2009). « Walled Urbs to Urban Walls—and Return ? On the Social Life of Walls », dans Andrea Mubi Brighenti (éd.), *The Wall and the City*, Professional Dreamers, p. 63-69, livre électronique, [En ligne] <http://www.professionaldreamers.net/?p=9>. Consulté le 20 août 2017.
- Brooklyn Street Art (2010). « Censorship! MOCA Has a Blu Tiger by the Tail », 15 décembre, [En ligne] <http://www.brooklynstreetart.com/theblog/2010/12/15/censorship-moca-has-a-blu-tiger-by-the-tail/#.WLjUrfkrLIV>. Consulté le 20 août 2017.
- Catholic League for Religious and Civil Rights (2010). « Smithsonian Hosts Anti-Christian Exhibit », Communiqué de presse, 30 novembre, [En ligne] <http://www.catholicleague.org/smithsonian-hosts-anti-christian-exhibit-2/>. Consulté le 20 août 2017.
- Centro de Estudios Borjanos (2012). « Un echo incalificable », 7 août, [En ligne] <http://cesbor.blogspot.ca/2012/08/un-hecho-incalificable.html>. Consulté le 22 août 2017.
- COLUCCI, Emily [s.d.]. « A Queer Future While Sticking its Present », Artparasites, [En ligne] <http://www.artparasites.com/a-queer-future-while-stitching-its-present/>. Consulté le 20 août 2017.

- CONNER, Juge William C. (1990). *Wojnarowicz v. American Family Association*, 745 F. Supp. 130 (S.D.N.Y. 1990), [En ligne] <http://ncac.org/resource/wojnarowicz-v-american-family-association/>. Consulté le 20 août 2017.
- DAVID, Benoît (2015). « Suggestion pour une œuvre mal-aimée », Benoît David Licence d'artiste, août, [En ligne] <https://licencedartiste.com/2015/07/08/jean-pierre-raynaud-2/>. Consulté le 20 août 2017.
- Délégation générale du Québec à Paris (2011). « La place du Québec et son *Embâcle* dans toute leur splendeur », [En ligne] <http://www.international.gouv.qc.ca/fr/paris/actualites/9626>. Consulté le 20 août 2017.
- DOYLE, Jennifer (2013b). « The Transformative Nature of David Wojnarowicz's ITSOFOMO », *KCET*, 23 mai, [En ligne] <http://www.kcet.org/arts/artbound/counties/los-angeles/david-wojnarowicz-hammer-museum.html>. Consulté le 20 août 2017.
- ELECTRONIC ARTS INTERMIX (2012). « David Wojnarowicz : Motion Rhythms », communiqué de presse, décembre, [En ligne] http://www.eai.org/user_files/supporting_documents/1112_wojnarowicz_pr_final.pdf. Consulté le 20 août 2017.
- EXMURO arts publics (2016). « Appel de dossiers », octobre, [En ligne] http://exmuro.com/wp-content/uploads/2016/10/APPEL-DE-DOSSIERS_Passages_Insolites_2017.pdf. Consulté le 22 août 2017.
- FISSET, Daniel (2009). « Pour la restauration d'un espace public contesté : l'Agora de Charles Daudelin au square Viger », Regroupement des artistes en arts visuels, [En ligne] <http://www.raav.org/sites/default/files/pdf/Grandsdossiers/d.fisetagora.pdf>. Consulté le 20 août 2017.
- FUENTES, Ed (2010). « Shepard Fairey Mural Marked in Arts District », *Blogdowntown*, 16 décembre [En ligne] <http://blogdowntown.com/2010/12/5955-shepard-fairey-mural-marked-in-arts-district>. Consulté le 20 août 2017.
- FUENTES, Ed (2011). « Bending the Rules : The Arts District as a Haven for Street 'Murals' », *KCET*, 21 juin, [En ligne] <https://www.kcet.org/socal-focus/bending-the-rules-the-arts-district-as-a-haven-for-street-murals>. Consulté le 20 août 2017.
- GALPERINA, Marina (2010). « IGreen's Ayatollah Deitch », *Animal New York*, 17 décembre, [En ligne] <http://animalnewyork.com/2010/igreens-ayatollah-deitch/>. Consulté le 20 août 2017.
- GALÁS, Diamanda (2010). « Statement on David Wojnarowicz's A Fire in My Belly », Diamanda Galas, 2 décembre, [En ligne] <http://diamandagalas.com/writings/david-wojnarowicz-a-fire-in-my-belly/>. Consulté le 20 août 2017.
- GALLAND, Emmanuel (2017). Texte de présentation, exposition *Statuer. Les figures du socle*, Action Art Actuel, Saint-Jean-sur-Richelieu, 21 janvier-25 février 2017, [En ligne] <http://www.action-art-actuel.org/fr/socles-commissaire-emmanuel-galland/>. Consulté le 20 août 2017.

- GALPERINA, Marina (2011). « Artists Protesting Deitch, the Video », *Animal New York*, 5 janvier, [En ligne] <http://animalnewyork.com/2011/artists-protesting-deitch-the-video/>. Consulté le 20 août 2017.
- GUGGÉMOS, Alexia (2008). « Jean-Pierre Raynaud au pilon ou la performance Neubauer ! », *Délire de l'art*, 8 janvier, [En ligne] <http://deliredelart.20minutes-blogs.fr/archive/2008/01/15/jean-pierre-raynaud-au-pilon-ou-la-performance-neubauer.html>. Consulté le 20 août 2017.
- HAGELSTEIN, Maud (2014). « Mises en scène de soi dans les médias sociaux—autour des “selfies” », *Visualité et visibilité*, journée d'étude organisée par Thierry Lenain, Université libre de Bruxelles, 2 mai 2014, [En ligne] <http://hdl.handle.net/2268/166725>. Consulté le 20 août 2017.
- HERNANDEZ, Aldo et Sarah Schulman (2003). « Interview of Aldo Hernandez », ACT UP Oral History Project, 17 mars [En ligne] <http://www.actuporalhistory.org/interviews/images/hernandez.pdf>. Consulté le 20 août 2017.
- HOLCOMB, Jesse, Jeffrey Gottfried et Amy Mitchell (2013). « News Use across Social Media Platforms », Pew Research Center, 14 novembre, [En ligne] <http://www.journalism.org/files/2013/11/News-Use-Across-Social-Media-Platforms1.pdf>. Consulté le 20 août 2017.
- JENKINS, Henry (2009). « If It Doesn't Spread, It's Dead », Confessions of an Aca-Fan : The Official Blog of Henry Jenkins, 11 février [En ligne] http://henryjenkins.org/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p.html. Consulté le 20 août 2017.
- JURVETSON, Steve et Tim Draper (1997). « Viral Marketing Phenomenon Explained », [En ligne] http://www.djf.com/news/article_26.shtml. Consulté le 21 mai 2014.
- Law Offices of Craig Delsack (2012). « Who Owns Photos and Videos Posted in Facebook, Instagram and Twitter? », décembre [En ligne] <http://www.nyccounsel.com/business-blogs-websites/who-owns-photos-and-videos-posted-on-facebook-or-twitter/>. Consulté le 20 août 2017.
- LAMPERT, Nicolas (2011). « Street Art Blu's », Justseeds, 3 janvier, [En ligne] <http://justseeds.org/street-art-blus/>. Consulté le 20 août 2017.
- LATOURE, Bruno (2002a). « “Iconoclash” : Au-delà de la guerre des images », <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/84-ICONOCLASH-FR.pdf>. Consulté le 20 août 2017.
- Le Petit Larousse (2015). « Viralité », [En ligne] <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/viralite/C3%A9/10910800>. Consulté le 20 août 2017.
- Magazine Prestige (2014). « Le Quartier Création est né », 24 janvier, [En ligne] <http://www.magazineprestige.com/Le-Quartier-Creation-est-ne>. Consulté le 22 août 2017.

- MINTCHEVA, Svetlana (2010). « LA MOCA - The False Dichotomy Between Censorship and Sensitivity », National Coalition Against Censorship, 20 décembre, [En ligne] <http://ncac.org/blog/la-moca-the-false-dichotomy-between-censorship-and-sensitivity>. Consulté le 20 août 2017.
- MINTCHEVA, Svetlana (2011). « *Hide/Seek* : Museums, Ethics, and the Press : Symposium Report », College Art Association, 26 avril, [En ligne] <http://www.collegeart.org/features/museumsethicspress>. Consulté le 20 août 2017.
- Museum of Censored Art ([s.d.]). « 6,476 Visitors Saw Censored Art Here », Museum of Censored Art, [En ligne] <http://dontcensor.us/?p=180>. Consulté le 20 août 2017.
- Museum of Contemporary Art, Los Angeles (2011). Communiqué de presse, *Art in the Streets*, [En ligne] <http://www.brooklynstreetart.com/theblog/2011/03/08/moca-presents-art-in-the-streets-los-angeles-ca/#.WJS4VfkrLIUé>. Consulté le 20 août 2017.
- New Museum (2010). « David Wojnarowicz's *A Fire in My Belly* on View at the New Museum Through January 23, 2011 », communiqué de presse, 6 décembre, [En ligne] http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/7460. Consulté le 20 août 2017.
- PAQUET, Suzanne (2009). « L'art public. Formes utilisables et pratiques distraites », Art pour tous. Les œuvres de L'Université de Montréal s'exposent, [En ligne] <http://www.artpourtous.umontreal.ca/decouvrir/formes-pratiques.html>. Consulté le 20 août 2017.
- PHILLIPS, Brent (2010). « David's Wojnarowicz's *A Fire in My Belly* », *The Black Table : Archives and Special Collections at New York University*, 20 décembre, [En ligne] http://blogs.nyu.edu/library/sp.collections/2010/12/david_wojnarowicz_a_fire_in_my_belly.html. Consulté le 20 août 2017.
- P-P-O-W (2011). « Spirituality », communiqué de presse, 3 mars, [En ligne] <http://www.ppowgallery.com/exhibition/548/press>. Consulté le 20 août 2017.
- ROMBERGER, James (2014). « Wojnarowicz's Apostasy », 28 août, [En ligne] <http://jamesromberger.com/Wojnarowicz-Apostasy/>. Consulté le 20 août 2017.
- RUSHMORE, R.J. (2010). « Deitch Did the Right Thing in a Crappy Situation », *Vandalog*, 14 décembre, [En ligne] <https://blog.vandalog.com/2010/12/deitch-did-the-right-thing-in-a-crappy-situation/>. Consulté le 20 août 2017.
- RUSHMORE, R.J. (2011). « Martha Cooper has the Story on Katsu at MOCA », *Vandalog*, 25 avril, [En ligne] <https://blog.vandalog.com/2011/04/martha-cooper-has-the-story-on-katsu-at-moca/>. Consulté le 20 août 2017.
- RUSHMORE, R.J. (2013). *Viral Art*, livre électronique, [En ligne] <http://viralart.vandalog.com/>. Consulté le 20 août 2017.
- RYAN, Hugh (2014). « The Final Secret of David Wojnarowicz », *Vice*, 27 décembre, [En ligne] <http://www.vice.com/read/the-final-secret-of-david-wojnarowicz-0000469-v21n10>. Consulté le 20 août 2017.

- SMITH, Raymond A. et Kevin E., Gruenfeld (1998). « Symbols », *The Body : The Complete AIDS Resource*, [En ligne] <http://www.thebody.com/content/art14040.html>. Consulté le 20 août 2017.
- Smithsonian (2010a). « Smithsonian Q&A Regarding the ‘Hide/Seek’ Exhibition », 7 décembre, [En ligne] <http://newsdesk.si.edu/releases/smithsonian-qa-regarding-hideseek-exhibition>. Consulté le 20 août 2017.
- Smithsonian (2010b). « Smithsonian Stands Firm Behind ‘Hide/Seek’ Exhibition », 6 décembre, [En ligne] <http://newsdesk.si.edu/releases/smithsonian-stands-firmly-behind-hideseek-exhibition>. Consulté le 20 août 2017.
- Smithsonian ([s.d.]). « Former Secretary G. Wayne Clough », [En ligne] <http://www.si.edu/About/Secretary-Wayne-Clough>. Consulté le 20 août 2017.
- STORR, Robert (2011). Communication présentée lors de la conférence « Culture Wars : Then and Now », panel « Culture Wars : Censorship Examined », Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., 26 mars, [En ligne] <https://vimeo.com/21698816>. Consulté le 20 août 2017.
- TAYLOR, Marvin et Julie Ault (2014). « Active Recollection : Marvin J. Taylor in Conversation with Julie Ault », Whitney Museum of American Art, [En ligne] http://press.whitney.org/file_columns/0005/5248/ault_taylor_final.pdf. Consulté le 20 août 2017.
- The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts (2010). « Warhol Foundation demands reinstatement of censored art work or will cease funding all Smithsonian Institution exhibitions », Communiqué de presse, 13 décembre, [En ligne] http://warholfoundation.org/foundation/35_detail.html?page=1. Consulté le 20 août 2017.
- The Getty Conservation Institute, « Conservation of *América Tropical* », dernière mise à jour en 2012, [En ligne] http://www.getty.edu/conservation/our_projects/field_projects/siqueiros/siqueiros_overview.html. Consulté le 20 août 2017.
- Tribunal administratif de la ville de Versailles (2015). « Inscriptions antisémites sur l’œuvre “Dirty corner” d’Anish Kapoor : le château de Versailles, doit, sans délai, prendre toutes les mesures pour faire cesser leur exposition au public », 21 septembre, [En ligne] http://www.conseil-etat.fr/tacaa_ver/A-savoir/Communiqués/Inscriptions-antisemites-sur-l-oeuvre-Dirty-corner-d-Anish-Kapoor-le-chateau-de-Versailles-doit-sans-delai-prendre-toutes-mesures-pour-faire-cesser-leur-exposition-au-public. Consulté le 20 août 2017.
- WELLS, Georgina (2012). « Fire in the Belly : Art, AIDS, and Politics in the Life of David Wojnarowicz », ARTLOG, [En ligne] [la page web n’existe plus].

- Ville de Montréal (2015). « Concept d'aménagement du square Viger - Un square-jardin pour tous, sécuritaire et convivial », Ville de Montréal, Communiqué de presse, 5 juin, [En ligne]
http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=5798,42657625&_dad=portal&_schema=PORTAL&id=25093. Consulté le 20 août 2017.
- Ville de Québec (2015). « L'œuvre d'art public Dialogue avec l'histoire démantelée », Ville de Québec, Communiqué de presse, 15 juin 2015, [En ligne] [la page web n'existe plus].
- WATSON, Dan et Jacob Chung (2011). « Mural Capital of the World : A Paradise Lost? Or Can LA Bring it Back », *Neon Tommy*, 13 novembre, [En ligne]
<http://www.neontommy.com/news/2011/11/mural-capital-world-paradise-lost-or-can-la-bring-it-back>. Consulté le 20 août 2017.
- WYATT, Barbara (éd.) (2012). « Japanese Americans in World War II : National Landmarks Theme Study », Washington, D.C. : U.S. Department of the Interior, [En ligne]
<https://www.nps.gov/nhl/learn/themes/JapaneseAmericansWWII.pdf>. Consulté le 20 août 2017.

Documents d'archives

Centre de conservation du Québec (2014). Évaluation préliminaire de restauration de *Dialogue avec l'histoire*, dossier no. O-2014-14.

« Note brève », fiche descriptive signée par Jean Pierre Raynaud en 1987, projet d'aménagement de la Place de Paris, service d'urbanisme de la Ville de Québec.

TAYLOR, Marvin J. et Brent, Phillips (2011). « A Fire in My Belly Fact Sheet », document produit par des archivistes de la Fales Library & Special Collections et Tom Rauffenbart, exécuteur de la succession de Wojnarowicz, diffusé le 21 janvier 2011.

Mémoires et thèses

- BOYD, danah (2002). *Faceted Id/entity : Managing Representation in a Digital World*, Mémoire de maîtrise, Media Arts and Sciences, Massachusetts Institute of Technology.
- BURK, Tara Jean-Kelly (2015). *Let The Record Show : Mapping Queer Art and Activism in New York City, 1986-1995*, thèse de doctorat en histoire de l'art, The City University of New York.
- CRAMER, Peter A. (2008). *A Medium-Based Rhetorical Analysis of Newspaper Coverage of the Brooklyn Museum Controversy*, thèse de doctorat en rhétorique, Carnegie Mellon University.
- FLORIAN, Andrei (2012). *Viral Dynamics and Visibility—How Content Evolves in Network Culture—The Case of KONY 2012*, Mémoire de maîtrise en nouveaux médias et culture numérique, University of Amsterdam.
- MARLOW, Cameron A. (2005). *The Structural Determinants of Media Contagion*, thèse de doctorat en sciences et arts médiatique, Massachusetts Institute of Technology.
- MORRISON, Candace (2014). *Censorship for None : An Analysis for American Cultural Progression from The Culture Wars to the Censorship of Hide/Seek : Difference and Desire in American Portraiture*, mémoire de maîtrise en gestion des arts, The University at Buffalo, State University of New York.
- POIRIER, Josianne (2011). *Quartier culturel et communauté artistique locale : les artistes montréalais face au Quartier des spectacles*, mémoire de maîtrise en études urbaines, Institut national de la recherche scientifique.
- ROBERGE VAN DER DONCKT, Julia (2011). *Les guerres culturelles et les musées d'art américains depuis 1989 : controverses et jeux d'acteurs*, travail dirigé en muséologie, Université de Montréal.
- SHEK NOBLE, Elizabeth (2014). *'Any Kind of Outcast Whatsoever' : The Art and Politics of David Wojnarowicz*, thèse de doctorat en études anglaises, The University of Sydney.
- VAN DUPPEN, Jan (2010). *The Cuvrybrache as Free Place : The Diverse Meanings of a Wasteland in Berlin*, mémoire de maîtrise en géographie urbaine, Université d'Utrecht.
- WACLAWEK, Anna (2008). *From graffiti to the street art movement : negotiating art worlds, urban spaces, and visual culture, c. 1970-2008*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université Concordia.

Conférences

- DEITCH, Jeffrey (2015). Communication présentée lors de la conférence « The Fear of Art », séance « Who Does the Policing? What Is the Role of Self-Censorship? », The Fear of Art : 32nd Social Research Conference, The New School, New York, 12 février, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=DHKEMT622vw>. Consulté le 24 août 2017.
- KATZ, Jonathan D. (2012). « Censorship in the Museum », conférence donnée à la California State University, Long Beach, 30 novembre, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=QHCFEWrDI7I>. Consulté le 20 août 2017.
- RIZK, Mysoon (2012b). « Silence Still = Death : The Hide/Seek Exhibition Saga », conférence donnée à la Wayne State University, Détroit, 26 septembre, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=cM7f2dUmPOI>. Consulté le 20 août 2017.
- ROY, Vincent (2015). Intervention lors de la table ronde, « Décloisonner l'art public; le découvrir, le comprendre et l'apprécier », ARTEXTE, Montréal, 17 décembre 2015.

ANNEXE 1 : Communiqué de presse de la Ville de Québec annonçant le démantèlement de *Dialogue avec l'histoire*, 15 juin 2015



[Accueil](#) > [Espace presse](#) > [Communiqués](#) > **Communiqué**

Communiqué

■ Communiqués

- Arrondissements
- Circulation et stationnement - Événements
- Communiqués archivés des douze derniers mois
- Opérations Déneigement
- Recherche
- Entrevues, films et documentaires
- Québec, l'accent d'Amérique
- Relationnistes de presse
- Renseignements généraux

L'œuvre d'art public *Dialogue avec l'Histoire* démantelée

Place de Paris

Québec, le 15 juin 2015 – La Ville de Québec se voit dans l'obligation de **démanteler** l'œuvre d'art public *Dialogue avec l'Histoire*, située à place de Paris. Selon un rapport du Centre de conservation du Québec (CCQ), l'œuvre est en péril et présente un danger pour le public. Dans un cas extrême, un pan de mur pourrait même se désolidariser de la structure.

En 2014, la Ville de Québec a donné au CCQ le mandat de restaurer l'œuvre. Lors des travaux, les experts ont constaté de nombreuses dégradations sur le monument, dont plusieurs plaques de marbre qui menacent de tomber. L'eau s'infiltrait par les joints qui ne sont plus étanches, en témoigne la présence d'algues à l'arrière des plaques démontées. Le CCQ a donc constaté que l'œuvre *Dialogue avec l'Histoire* est en très mauvais état de conservation.

L'œuvre d'art public avait été offerte en cadeau par la Ville de Paris en 1987. La Maire de Paris, M^{me} Anne Hidalgo, et l'artiste, M. Jean-Pierre Raynaud, ont été avisés du démantèlement.

La reconstruction de l'œuvre sera examinée lors du réaménagement urbain de la place de Paris et de la future place Dalhousie, d'ici 2017.

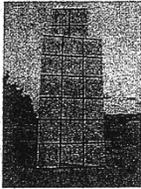
Des travaux dès maintenant

Afin de minimiser les dégâts et d'éviter les accidents, l'œuvre sera démantelée dès demain. Les travaux seront exécutés par un entrepreneur de Québec jusqu'à vendredi.

Com-15-300

ANNEXE 2 : Évaluation préliminaire de restauration de *Dialogue avec l'histoire*, Centre de conservation du Québec, novembre 2014

ÉVALUATION PRÉLIMINAIRE DE RESTAURATION

DEMANDEUR	
Nom du demandeur :	Berri Richard Bergeron
Organisme :	Ville de Québec
Adresse (n°, rue, ville, province) :	43 rue de Buade, Bureau 310 Québec (Québec)
Code postal :	G1R 4A2
Téléphone :	[REDACTED]
Télécopieur :	[REDACTED]
Courriel :	Berrichard.bergeron@ville.quebec.qc.ca
Personne ressource :	Stéphanie Filteau / [REDACTED] / stephanie.filteau@ville.quebec.qc.ca
IDENTIFICATION DE L'ŒUVRE	
Nom de l'artiste :	Jean-Pierre Raynaud
Nom de l'œuvre ou de l'objet :	<i>Dialogue avec l'histoire</i>
Année de fabrication :	1987
Technique ou matériau :	Marbre Thasso blanc, granite noir
Dimensions L x l x H (m) :	
Numéro d'inventaire, le cas échéant :	
	
MISE EN CONTEXTE	

Une première phase de travaux de restauration a été réalisée en novembre 2014 (nettoyage général, remplacement des plaques cassées, application de nouveaux joints de scellant, collage de baguettes de granite noir cassées).

Les travaux ont été interrompus dès que nous avons constaté des dommages importants et inquiétants sur l'œuvre¹. Le client a été mis au courant de la situation lors d'une rencontre qui a eu lieu le 5 novembre 2014, en présence de Stéphanie Filteau (représentante de la ville de Québec), Isabelle Cloutier et Aude Connord (restauratrices au CCQ) et Darragh Murphy (représentant de Maçonnerie Murphy®).

Nous avons également demandé un avis technique à Richard Trempe, architecte de la firme Patenaude Trempe Van Dalen (PTVD), spécialisé dans le diagnostic des enveloppes de bâtiment, afin d'obtenir une opinion technique; voir le rapport ci-joint.

Compte-rendu des observations

État général

Le monument présente un très mauvais état de conservation, l'eau s'infiltré par les joints qui ne sont plus étanches ; en témoigne la présence d'algues à l'arrière des plaques démontées.

Les plaques de marbre d'origine sont maintenues en place principalement par le ciment-colle qui a été appliqué par petits plots. Il n'y a aucun ancrage avec des éléments métalliques, tel que retrouvé habituellement pour ce type de revêtement de plaques de pierre. Le ciment-colle est le seul lien d'adhésion au massif de béton. Nous avons pu constater que pour un nombre important de plaques, cette adhésion est compromise.

En retirant une des plaques à remplacer, la plaque posée juste au-dessus s'est décollée et nous avons dû la retirer. Ce qui nous a permis de voir que, derrière les autres plaques, les mottes de ciment-colle sont décollées de la surface, soit des plaques, soit du massif de béton. Ce type de décollement est causé par l'infiltration d'eau qui prend de l'expansion lors des cycles de gel/dégel.

Nous avons également pu observer, dans le haut du monument, que le mortier est fortement dégradé, très friable à l'arrière des baguettes de granite noir et qu'il ne joue plus son rôle structural. Le tout semble plus ou moins tenir en place grâce au scellant, qui est lui aussi très dégradé (environ 80 %).

D'autre part, plusieurs plaques ont bougé. Il y a de légers décalages (jusqu'à 10 cm environ). La façade exposée au sud-ouest est particulièrement bombée dans le bas, plusieurs plaques ne sont plus dans l'alignement de la façade.

Plaques de marbre

Un sondage systématique de chacune des plaques a été fait à l'aide d'un maillet, pour évaluer l'état de leur adhésion (voir le schéma en annexe). Sur les 78 plaques de marbre :

- 39 à 50 % des plaques (entre 39 et 50 plaques) menacent de tomber, car le mortier à l'arrière ne joue plus son rôle;
- 6 % des plaques (6 plaques) sont cassées, 8 % (8 plaques) sont fissurées;

¹ Ces dommages n'ont pas pu être constatés au moment de l'expertise, car le CCQ a disposé de seulement quelques jours pour évaluer plus de 15 œuvres à la demande de la Ville de Québec. Il n'était pas possible de faire une expertise en profondeur dans un délai si court.

- 13 des 14 plaques, cassées ou fissurées, ne sont plus adhésives et 6 plaques menacent de tomber. Que ces plaques soient enlevées volontairement ou qu'elles se désolidarisent seules, elles seront cassées et donc à remplacer.

Partie supérieure

Les plaques horizontales sont cassées en cercle et elles ont une inclinaison vers l'intérieur. Nous suspectons que les plaques verticales du petit cube du dessus exercent une pression sur les plaques horizontales, ce qui a pu contribuer aux cassures.

Actuellement, les cassures et l'inclinaison vers l'intérieur favorisent la pénétration de l'eau derrière les plaques de marbre. De plus, étant donné que les baguettes de granite sont collées au mortier sur toute leur surface, elles créent des espaces fermés derrière les plaques où l'eau stagne et s'évacue difficilement.

Conclusion

Nous avons constaté de nombreuses dégradations sur le monument, dont plusieurs plaques de marbre qui menacent de tomber à court terme. Nous considérons que l'œuvre est en péril et présente un danger pour le public. Dans un cas extrême, un pan de mur entier pourrait se désolidariser de la structure.

Le rapport de la firme PTVD confirme nos observations et arrive à la conclusion que les dommages sont le résultat :
«- des infiltrations d'eau non-désirables et emprisonnées derrière les plaques de marbre et au droit des insertions de granite (il n'y a aucune aération ni drainage de la cavité derrière les plaques);

- d'autre part de mouvements probables entre la paroi extérieure faite d'éléments indépendants de marbre/de granite, et le massif de béton proprement dit. Les contraintes exercées en surbas du volume le plus élevé de même que les bris du granite noir nous portent à croire que l'ensemble subit des effets différentiels, effets que le mortier de nivellement et/ou les adhésifs (matériaux rigides dans le présent cas) ne peuvent pas nécessairement transmettre sans rupturer. »

Les recommandations de M. Richard Trempe à court terme vont également dans le même sens que nous, c'est-à-dire que l'œuvre doit être stabilisée et sécurisée (voir la Proposition de restauration 2 : sécurisation, datée du 12 novembre 2014). Dans un second temps, une restauration majeure doit être envisagée pour corriger les problèmes de conception, car le système utilisé pour fixer les plaques n'est pas adapté pour notre climat dans une perspective à long terme.

DESCRIPTION DES INTERVENTIONS

Dans le but de réaliser une restauration de l'œuvre, nous recommandons :

- Une caractérisation du massif de béton (analyses de la composition et de ses propriétés) afin de vérifier la solidité structurelle ;
- le retrait de la totalité des joints de polyuréthane ;
- la dépose de l'ensemble des plaques de marbre et des baguettes de granite noir ;
- la mise en caisse ;
- le retrait des résidus de ciment-colle ;
- le remplacement des plaques de marbre fissurées et des baguettes de granite noir cassées ;
- le recouvrement du massif de béton avec une membrane d'étanchéité ;
- le rehaussement des plaques du petit cube pour qu'il n'exerce pas de pression sur les plaques de marbres horizontales du bloc principal ;
- l'installation d'un système permettant l'inclinaison des plaques horizontales du dessus avec une légère pente vers l'extérieur afin de favoriser l'écoulement de l'eau ;
- l'installation d'un système d'ancrage pour les plaques de marbre et baguettes de granite avec des attaches en acier inoxydable ;
- l'application d'un scellant noir avec des zones d'aération ;
- l'application d'un anti-graffiti réversible.

ESTIMATION DES FRAIS

Les frais ci-après sont établis dans le cas où le marbre de remplacement serait du marbre Thasso, comme à l'origine. Des recherches ont été entreprises pour trouver un marbre de remplacement moins onéreux, mais pour l'instant, aucun ne possède les propriétés équivalentes, c'est-à-dire qui offre une résistance acceptable à notre climat². Cette estimation comprend également les frais d'un architecte pour des conseils techniques.

Les coûts susmentionnés sont une *estimation* visant à donner un ordre de grandeur des travaux requis. Cette estimation **ne constitue pas une soumission liant le CCQ ou un engagement à effectuer les travaux aux coûts estimés.**

TOTAL : 125 000 \$
plus taxes applicables

2014-11-19

Isabelle Paradis, restauratrice de biens culturels

Date

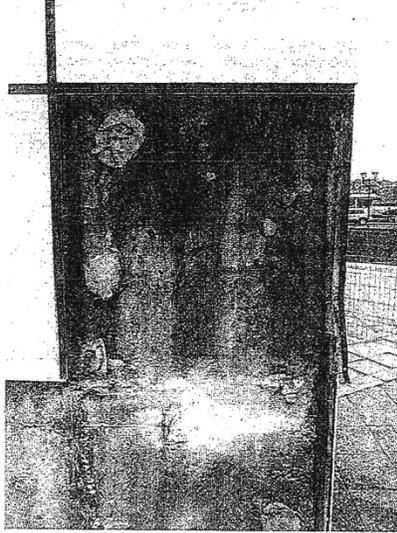
2014-11-19

René Bouchard, directeur général

Date

² Le marbre est un matériau sensible à nos conditions climatiques, il est affecté par les cycles de gel/dégel et l'érosion. Il se dégrade selon son exposition aux intempéries et ses propriétés physicochimiques (composition, porosité, densité, etc.).

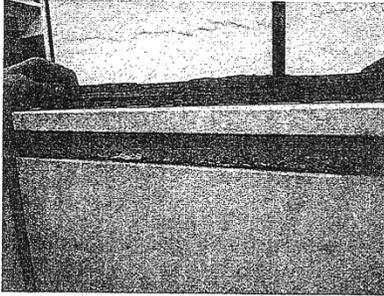
PHOTOGRAPHIES



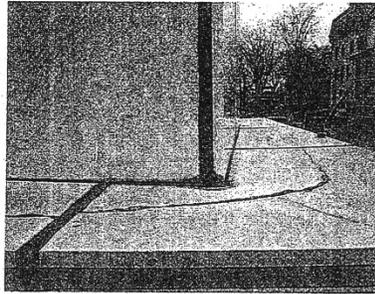
Algues sous les plaques et tentative de collage au sellant (coin supérieur gauche).



Mortier décollé et dégradé derrière une plaque.

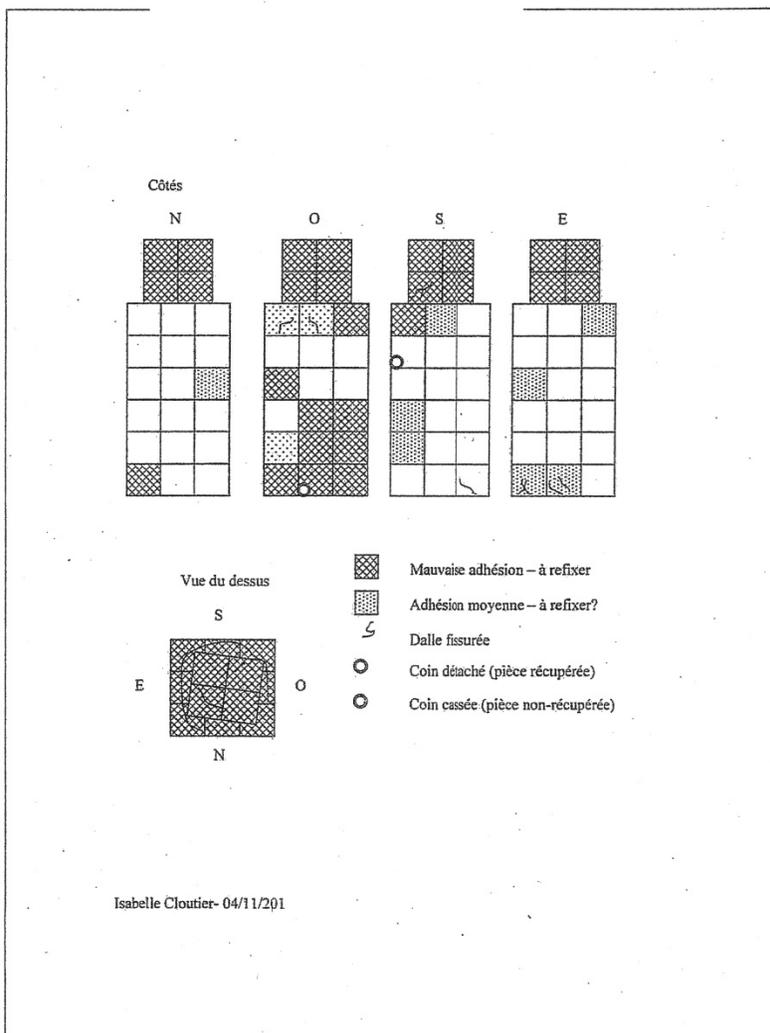


Mortier dégradé (poussieux) derrière une baguette de granite qui ne tient plus.



Surface horizontale : fissures et inclinaison des plaques vers l'intérieur du monument.

SCHÉMA DES ALTÉRATIONS



day of dead banner - MAN CRAWLS FROM PIT
cometary
water images
hands with water
mummies
color mummy baby with satin heart
temple mayore psychedelics
mummy psychedelics???

CON
CELEBRATORY DEATH

CANDY SKULLS POSTER
DEVIL IN STREET?

ANTS SKULL CANDLES

6

digging people
miners

(EARTH HEIROGLYPH
CONSTRUCTION)

shot of cigarette lit from below
hustler undressing
shirt opens QUICK SHOT MEAT 14th ST.)
hustlers pants pull down
hand drops coins OR FIST OF MONEY
jerk off
hand receives money
wet blood hand

PROSTITUTION

(WATER)

KID BREATHS FIRE

DEFINITELY KEEP IN THIS ORDER
hand receives life (spam)

money + blood in hand
(SIDE SHOT)
OF bandaged hand

7

money drop
tourists
burning u.s. money
dancing mexican
burning u.s. money
brain snatch
dancing mexican shot - quick shot sewn mouth
fireblower sucks in flame
mex doll burns
pounding church roof demol.
christ burns
meat
gears
quick flash death mummies
earth goddess
evil mex mask
christ blinking
map burning
eye burning
globe burning
hands with pig skull chasing globe (pawis)

KID BREATHS FIRE

MEX MOVIE HOUSE IMAGES

END

8

PIG ON SPIT

loteria CARDS BURN

GIANT ROACH DYING

INJURED DOG?

FINISH WITH BIRTH IMAGE OF BEGINNING
BABY BAPTISED HANDS/WATER

ANNEXE 4 : Feuillelet remis aux visiteurs de l'exposition *Hide/Seek* par Michael Blasenstein

[recto]

I am standing here with this iPad around my neck...

...because politicians and pressure groups **don't want you to see this work of art**

...because this work's detractors **have every right** to interpret it any way they want

...because **so do you**

...because I'm tired of **people who know better** caving in to the hysterics of the misinformed

...because the time our politicians waste vilifying a dead man is time they should be seizing to **fix the problems of the living**

...because I never believed that the same forces that marginalized this artist **twenty years ago** would try to silence him today

...because I was **wrong**

...because by marginalizing the work of the marginalized from an exhibition about marginalization, **the censors themselves** have provided the **ultimate validation** of the artist's work

...because too many gay people—myself included—too often forget that any acceptance we enjoy today was paid for in **blood, bruises, and unimaginable suffering** by those who came before us

...because suffering is **human**

...because we are **human**

...because there are those who will **stop at nothing** to suppress that truth

...because **I refuse** to let them

...because silence still equals death.

[verso]

A Fire In My Belly, 1987 (excerpt). David Wojnarowicz. Music by Diamanda Galás.

The Images

David Wojnarowicz created this video in 1987 as a tribute to his colleague and lover, Peter Hujar, who died of AIDS that same year. The video contains some grisly images: Mummified bodies, bloody icons, lips being sewn shut, and 11 seconds of ants crawling on a crucifix. These images represent Wojnarowicz's feelings of isolation and marginalization as an openly gay man living with AIDS in the 80s — an era in which carriers of the virus were demonized. They are a *memento mori*, or a reminder of our mortality.

Adapted from <http://www.tbd.com/blogs/tbd-arts/2010/12/national-portrait-gallery-censorship-controversy-who-was-david-wojnarowicz--5383.html>

The Music

The music heard on the video is an excerpt from The Plague Mass by Diamanda Galás, which she composed in response to the AIDS epidemic of the 1980s. The words for the piece heard here, "This Is the Law of the Plague," are taken from chapter 15 of the biblical book of Leviticus:

*When any man hath an issue out of his flesh,
Because of his issue he is unclean*

*Every bed whereon he lieth is unclean
And everything whereon he sitteth, unclean.
And whosoever toucheth his bed shall be unclean,
And he that sitteth whereon he sat shall be unclean.
And he that toucheth the flesh of the unclean becomes unclean,
And he that be spat on by him unclean becomes unclean.
And whosoever toucheth anything under him shall be unclean.
And he that beareth any of those things shall be unclean.
And what saddle soever he rideth upon is unclean
And the vessel of earth that he touches, unclean.
And if any man's seed of copulation go out from him, he is unclean.
Every garment, every skin whereon is the seed, unclean.
And the woman with whom this man shall lie with will be unclean.
And whosoever toucheth her will be unclean.
This is the law of the plague,
To teach when it is clean and when unclean.
And the priest shall look upon the plague.
For a rising and for a scab and for a bright spot.
And the priest shall shut up he that hath the plague.
He shall carry them forth to a place unclean.
He shall separate them in their uncleanness.
This is the law of the plague:
To teach when it is clean and when it is unclean.*

Adapted from http://en.wikipedia.org/wiki/Diamanda_Galás

ANNEXE 5 : Faux communiqué de presse transmis aux médias par Benjamin Thomas Sisto le 1^{er} janvier 2011



Smithsonian Institution
National Portrait Gallery
Eighth and F Streets, NW, D.C., 20001
(202) 633-8300

FOR IMMEDIATE RELEASE

01/01/11

Dear Valued Patron,

The Smithsonian National Portrait Gallery is proud to present a special online-only screening of *A Fire In My Belly* by David Wojnarowicz. This presentation of the original 13-minute silent version has been made possible by the Estate of David Wojnarowicz and P.P.O.W Gallery, New York.

A Fire in My Belly is a surrealist video collage filmed in Mexico which expresses the suffering, marginalization and physical decay of those afflicted with AIDS. Wojnarowicz uses religious imagery in the tradition of art that uses such imagery to universalize human suffering.

A Fire In My Belly will not return to the *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture* exhibition itself. The Secretary of the Smithsonian, The Secretary for History, Art and Culture, and The National Portrait Gallery Director in collaboration with exhibition curators have taken great time to consider the requests of both supporters and opponents of the work's display, and feel this compromise is fair.

Please be warned that the video may be considered graphic or offensive to some viewers.

To view *A Fire in My Belly*, please visit our website:

<http://www.nationalportraitgallery.us>

For further information, please contact the National Portrait Gallery:

natportgal@gmail.com

###

ANNEXE 6 : Liste d'informations sur *A Fire in My Belly* compilée par les archivistes de la Fales Library & Special Collections en janvier 2011

“A Fire in My Belly”

Fales Library and Special Collection, New York University

January 21, 2011

In the rush of reporting on the National Portrait Gallery's removal of David Wojnarowicz's film *A Fire in My Belly* several inaccuracies have been reported and reprinted/posted.

Below are some corrections to those errors based on the primary source material held in the David Wojnarowicz Papers at Fales Library, New York University.

1. *A Fire in My Belly* was originally shot on Super8mm film and did not have a completed soundtrack. It is not a “video.”
2. *A Fire in My Belly* was never completed by Wojnarowicz. A text panel at the end of the film reads: “Film In Progress, David Wojnarowicz, 1986-7.”
3. The incomplete *A Fire in My Belly* runs 13 minutes. Had it been completed it would have run longer. We have a cutting script Wojnarowicz was working from, thus we know that there are sections not included in this segment.
4. *A Fire in My Belly* was not created as an homage to Peter Hujar. In fact, it is questionable if it was created as a response to AIDS. It predates Wojnarowicz's finding out that he was HIV positive and the change in his work that reflects his status.
5. An additional section/chapter/excerpt from *A Fire in My Belly* was located on another film reel in Wojnarowicz's collection. It runs 7 minutes. These sections are listed in the cutting script under the section heading “Prostitution.”. This section was used by Wojnarowicz and Rosa von Praunheim in von Praunheim's film *Silence = Death*, 1989. We have a super8 film roll that Wojnarowicz titled that reads “Peter, etc.... Mexico, etc.” and contains the name “Michael Lupetin” written in pencil and has Wojnarowicz's phone number “228-7024 NYC”—all written in Wojnarowicz's hand. Lupetin was the producer of *Silence=Death*. Based on the edge code, the film stock is dated 1986-7.
6. A 4-minute edit of this 7-minute excerpt was used in the *Hide/Seek* exhibition at the National Portrait Gallery with an added soundtrack derived from an audiocassette from Wojnarowicz's Papers of a June 1989 ACT-UP demonstration. This added soundtrack was not part of the artist's original work and/or vision and probably has led people to think that *A Fire in My Belly* was about the AIDS crisis. The addition of this soundtrack was approved by the Wojnarowicz estate.
7. The Youtube version of FIMB with music from *Plague Mass* by Diamanda Galas was loaded by Semiotext(e). This version originally appeared in Rosa von Praunheim's film *Silence = Death*, 1989. The master footage for this version with the Galas soundtrack is not in the David Wojnarowicz Papers at the Fales Library nor is there any indication that

Wojnarowicz created this version. It is debatable whether the piece included in von Praunhiem's film could be called *A Fire in My Belly*. We know that the footage was removed by Wojnarowicz from *A Fire in My Belly* and given to Michael Lupetin for use in *Silence=Death*. Marion Scemama, an artist who collaborated with Wojnarowicz on several works, remembers that David edited this footage to fit with Diamanda Galas's *Plague Mass* excerpt for inclusion in *Silence=Death*.

8. We do not know why Wojnarowicz never completed *A Fire in My Belly*.

ANNEXE 7 : Cartel de *A Fire in My Belly (Film in Progress)* dans l'exposition *Hide/Seek*, Brooklyn Museum, 2011-2012

David Wojnarowicz (American, 1954–1992)

A Fire in My Belly (Film in Progress), 1986–87

Super 8mm film, black and white and color

Sound track: David Wojnarowicz

Duration: 13 minutes, 6 seconds

Courtesy of the Estate of David Wojnarowicz and P.P.O.W. Gallery, New York, and the Fales Library and Special Collections, New York University

A quarter-inch audiocassette labeled “Mexico Sound Track” was found among the David Wojnarowicz Papers when New York University’s Fales Library acquired the papers in 1997. In the spring of 2011 the filmmaker Tommy Turner, Doug Bresslar of the band 3 Teens Kill 4, and the executor of the Wojnarowicz estate, Tom Rauffenbart, listened to the tape synched with Wojnarowicz’s unfinished film *A Fire in My Belly* and agreed that this was the sound track they remembered hearing with the film footage in Wojnarowicz’s studio during his lifetime. It is the closest indication we have of what Wojnarowicz intended for the sound track of *A Fire in My Belly*.

ANNEXE 8 : Texte mural au sujet de *A Fire in My Belly* dans l'exposition *Hide/Seek*, Tacoma Art Museum, 2012

“I will not be silent about this.”

David Wojnarowicz's *A Fire in My Belly*

David Wojnarowicz (pronounced voy-nah-ROH-vitch) was a critically acclaimed artist working in New York City who emerged from the influential East Village scene in the late 1970s. Wojnarowicz developed a wide-ranging artistic practice: photography, collage, painting, film, performance, sculpture, and writing. His work was directly informed by his personal experiences with HIV/AIDS, homophobia, and the suffering and deaths of his friends and colleagues, notably his mentor Peter Hujar who was a renowned photographer.

A Fire in My Belly was an integral work in the critically acclaimed exhibition *HIDE/SEEK: Difference and Desire in American Portraiture* at the Smithsonian Institution's National Portrait Gallery. The order to remove it from the exhibition by Secretary of the Smithsonian Institution G. Wayne Clough on November 30, 2010, sparked a national debate on freedom of speech, freedom of expression, and religious iconography.

Wojnarowicz and his art have also been the focus of past controversies. In 1990, the artist won a defamation lawsuit against the American Family Association for misrepresenting his *Sex Series (For Marion Scemama)*. Similarly, *A Fire in My Belly* has been misrepresented and politicized. Critics and activists have focused on a segment of the film that depicts an unorthodox representation of a crucifix. By excerpting and focusing on only 11 seconds of the film, Wojnarowicz's pleas for mercy, healing, and empathy disappear entirely, and the focus turns to a dishonest argument about religious iconography; the artist's experience of the AIDS crisis is obliterated, and his voice is silenced.

Because of the censorship, Wojnarowicz's video was downloaded by millions of people, exhibited around the country, and discussed widely by the arts and civil liberties communities. In the Northwest, the video was presented at the Henry Art Gallery, the Seattle Art Museum, the Portland Institute for Contemporary Art, the White Box Space at the University of Oregon, and many others.

A Fire in My Belly is an unfinished work and it is known in at least four versions. Based on footage shot by Wojnarowicz during a vacation in Mexico in 1986, the artist also staged additional scenes in his studio in New York. The first version of the film is about 20 minutes long and focuses primarily on male-on-male aggression. Another seven-minute excerpt, possibly another chapter in the film, was discovered in the artist's papers at the Fales Library & Special Collections at New York University. This last segment recasts the imagery as a narrative that evokes the terror and despair experienced by the artist and his friends during the height of the AIDS crisis in New York City.

Until *HIDE/SEEK*, *A Fire in My Belly* was best known through the 1990 documentary *Silence = Death* by director Rosa von Praunheim. The film opens with a performance by poet, performer, and director Emilio Cubeiro. He dramatizes his sexually violent suicide as a metaphor in which he equates the AIDS epidemic with homophobia and culturally sanctioned violence against homosexuals. *Silence = Death* also includes painter Keith Haring discussing his safe sex imagery and a presentation of the AIDS Memorial Quilt in Philadelphia.

A Fire in My Belly was incorporated into *Silence = Death* as the finale of the film. The scene begins with Wojnarowicz reading his poem *Last Night*, which included his declaration: "I will not be silent about this. I will not crawl politely into my media grave and die quietly." Coincidentally, Wojnarowicz used the text of *Last Night* in his *Sex Series (For Marion Scemama)*. The director also included sound from Diamanda Galás's *This Is the Law of the Plague* overlaid onto the images from Wojnarowicz's *A Fire in My Belly*. This combination of graphic and emotional imagery provides a glimpse into the full horror and terrors of the AIDS crisis.

This exhibition has been organized by Tacoma Art Museum.