

**Emmanuel Hermange**  
**Figures de proximités**  
**à propos de Proximités d'Arnaud Théval**



« Jedécidai que l'homme pouvait projeter en dehors de lui-même, par tous les actes de son mouvement, une quantité de force qui devait produire un effet quelconque dans sa sphère d'activité. [...] Qui de nous pense à marcher en marchant ? Personne. Bien plus, chacun se fait une gloire de marcher en pensant. [...] Les hommes condamnés à répéter le même mouvement par le travail auquel ils sont assujettis ont tous dans la démarche le principe locomotif fortement déterminé. »  
Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche* (1833)<sup>1</sup>

L'ensemble des projets réalisés par Arnaud Théval depuis la fin de sa formation à l'École régionale des beaux-arts de Nantes est marqué par la cohérence que leur donne une figure, celle de l'individu social. C'est-à-dire l'individu intégré dans son groupe, tel que Hegel l'a identifié dans une dialectique de la famille, opposée à une dialectique de l'individualité qui concerne la physique dite naturelle. Plus précisément, l'individu auquel donne corps Arnaud Théval est le produit d'une histoire théorique esquissée depuis Gustave Le Bon, et son intuition

---

<sup>1</sup>. *Traité de la vie élégante*, suivi de *Théorie de la démarche*, Paris, Arléa, 1998, p. 106, 127 et 139.

de la *Psychologie des foules*<sup>2</sup>, jusqu'à Norbert Elias et sa *Société des individus*<sup>3</sup>. Aux conceptions de Le Bon d'une société indépendante des individus et d'un individu- atome, clos et indépendant des autres individus, Elias substitue l'image de configurations concrètes que les individus forment ensemble sans jamais leur préexister et qu'on ne peut analyser sans tenir compte du « sens intentionnel » que les actions possèdent pour les actants. Le concept de configuration chez Elias a conduit au dépassement de l'antinomie individu- société, et par suite, a permis d'affirmer que si « l'identité est certes une façon pour chacun de se rapporter à lui- même, [...] il n'y a pas d'identité pour un individu isolé. Il n'y a d'identité que comme moyen de se reconnaître membre d'une communauté, participant à une communication. Toute identité est un lien d'échange, s'échange, est *transindividuelle*<sup>4</sup>. »

### Figure de l'individu social

Depuis le début des années quatre- vingt- dix, dans la continuité des travaux de Philip- Lorca diCorcia et de Jeff Wall, la mise en scène est l'option majoritairement retenue en Europe lorsque, sur la scène de l'art, la photographie s'intéresse à l'individu social. Seulement, la perspective historique à laquelle Wall s'attache, en particulier, à partir du projet baudelairien du « peintre de la vie moderne » est souvent oubliée, au profit de la seule théâtralité, qui confère efficacement un effet- tableau à toute photographie. La voie est alors ouverte aux déclinaisons et particularisations infinies de l'individu dans ses mythologies personnelles, dans son intimité psychologique et quotidienne.

A l'occasion de la Mission photographique de la Datar, au milieu des années quatre- vingt, quelques artistes (Dominique Auerbacher, Despatin et Gobeli ou Holger Trülzsch), par un recours à la théâtralité intrinsèque à la ville, ont posé dans sa dimension historique, la tension entre la valeur documentaire d'un site urbain et le caractère de figuration de ses occupants<sup>5</sup>, amorçant ainsi quelques- unes des propositions de l'exposition « Lieux communs, figures singulières », présentée par Jean- François Chevrier, en 1992<sup>6</sup>.

La série « Flottements » (1998), qui représentent des personnes dont les corps sont saisis dans un mouvement de marche, fut pour Arnaud Théval une manière de poser différemment la question de la figure à partir de la photographie. Par des effets combinés de contre- jour et de surexposition, les corps apparaissent en suspens au milieu d'une surface démesurée de matière- lumière uniformément blanche. Seule la posture du corps, plus ou moins marquée par l'effort de la marche, donne la mesure de l'espace, lequel est ainsi tout entier rapporté à la dynamique et à l'échelle de la figure. Sur un mode inversé, ces images entretiennent un curieux dialogue avec les débuts de la photographie, lorsque celle- ci ne pouvait saisir de la ville que le décor, ne conserver des passants que des spectres et des foules

---

<sup>2</sup>. Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1988. Sur sa réception historique de cet ouvrage paru en 1895, voir Serge Moscovici, « Le Bon et la peur des foules », dans *L'Âge des foules*, Paris, Fayard, 1981, p. 73- 145.

<sup>3</sup>. Paris, Fayard, 1991. Rédigé vers 1939, comme la plupart des travaux d'Elias, ce texte ne fut publié qu'après les années soixante- dix, lorsque le champ de la sociologie découvrit chez son auteur une alternative au fonctionnalisme américain autant qu'à l'école « néo- marxiste » allemande et au structuralisme français.

<sup>4</sup>. Étienne Balibar, *Droit de cité : culture et politique en démocratie*, Paris, L'Aube, 1998, p. 114.

<sup>5</sup>. Il faut également signaler la contribution de Doisneau qui a offert une perspective historique exemplaire aux enjeux de cette relation, en photographiant, vides de tout habitant, en couleurs et à la chambre photographique, les banlieues parisiennes où il avait construit l'essentiel de sa poésie humaniste après la Libération.

<sup>6</sup>. Il faut rappeler qu'à l'occasion de leur travaux respectifs sur Lyon et Marseille pour la Datar, Dominique Auerbacher a travaillé précisément sur les lieux communs, tandis que Holger Trülzsch, notamment inspiré par la psycho- géographie situationniste, a élaboré sept « cahiers » (en cours de publication) portant des titres comme : « Les figurants singuliers », « Les passants isolés dans l'espace fragmenté », « L'anatomie des masses », « Les corps et la foule ».

d'indistincts agglomérats de matière<sup>7</sup>. Ici, c'est le décor, c'est-à-dire la possibilité de lire une action et de l'inscrire dans l'Histoire, qui se délite.

*Proximités* appartient à une série de six projets conçus de 1999 à 2001, à partir de cette même figure du corps. Mais, en apparence semblable à ceux de la série « Flottements », les corps déployés dans ces projets procèdent de modalités clairement distinctes. Tout d'abord, la plupart de ces travaux ont été réalisés avec la collaboration de groupes spécifiques du corps social. Ainsi des projets menés au sein de l'IUFM des Pays de la Loire (*Reconstitution*, 1999), avec les commerçants tenant boutiques dans deux rues du vieux centre de Bruxelles (*Commerce*, 1999), dans un lycée professionnel de coiffure à Nantes (*Miroirs*, 2001), au sein d'une unité d'habitation HLM promise à la destruction, à Fougères (*Oppositions*, 2001), ou, enfin, avec l'entreprise Alstom, Chantiers de l'Atlantique (*Proximités*, 2001).

Chaque fois la proposition d'Arnaud Théval est de produire une image partielle et en mosaïque d'un groupe<sup>8</sup> choisi, dans le dessein de l'inscrire dans l'espace de cette communauté. Ainsi, au mode de saisie « à la volée » propre au reportage qui prévalait dans la série « Flottements », est substitué un protocole établi avec un modèle, un figurant qui livre moins *son image* que l'image de son corps en mouvement, par quelques pas de marche<sup>9</sup>. Chaque personne choisie et photographiée par Arnaud Théval devient ensuite, dans la mosaïque finale, une ou parfois plusieurs figures, apparaissant de face ou de dos. Car le naturalisme que la technique photographique produit conventionnellement par le cadre et la perspective, est annulé sous le coup d'un détournement précis de chaque figure placée ensuite dans l'espace plan selon une perspective approximative. Opération qui annule l'effet de l'illusion référentielle propre à la photographie, à tout le moins le met en relief<sup>10</sup>.

### Inactualités et survivances de la figure hors de son fond

Détournement — v. 1940 [...] 1. TECHN. Opération par laquelle on donne à une pièce en cours d'usinage le contour exact imposé par le dessin. 2. GRAV. PHOTOGR. Délimitation du contour du sujet sur un cliché en effaçant le fond  
(Le Robert)

Dès la série « Flottements », l'élaboration de cette représentation de la figure dans son espace social a été déterminée par la nécessité de tenir à distance la part psychologique du portrait autant que l'anecdotique en son sens historique et politique. C'est-à-dire en référence au familier, à l'intime, que certains peintres cherchèrent à introduire dans les représentations de personnages célèbres au début du XIX<sup>e</sup> siècle, afin de créer chez le spectateur un sentiment de proximité face aux « grands hommes »<sup>11</sup>. Si l'on se rappelle l'analyse de Barthes à propos de « L'acteur d'Harcourt », dans un système de représentations où les stars se sont substituées aux

---

<sup>7</sup>. Voir par exemple *l'Affluence, place de la Concorde* photographiée par François Certes vers 1848, dans *Paris et le daguerréotype*, Paris, Paris musées, 1989, p. 142.

<sup>8</sup>. « Communauté » est souvent employé comme synonyme de « groupe », mais nous assumerons la répétition de ce dernier, seul hyperonyme possible pour décrire la variété des entités avec lesquelles Arnaud Théval travaille. Car, même si aujourd'hui l'exploitation de l'ouvrier dans l'entreprise révolte moins que son exclusion, on ne saurait assimiler les personnes qui composent une entreprise à une communauté, c'est-à-dire à un « groupe social dont les membres [...] ont des biens, des intérêts communs » (Le Robert).

<sup>9</sup>. On se souvient que dans les années cinquante, Philippe Halsman, collaborateur de *Time* et *Life*, demandait aux personnalités dont il devait faire le portrait de sauter afin de libérer leur corps des conventions de la pose.

<sup>10</sup>. Le terme de « mosaïque », que j'emploierais désormais, me semble bien décrire ces assemblages demeurant en suspens entre motif et image.

<sup>11</sup>. Repéré par la critique au Salon de 1802 à partir d'un tableau de Fleury Richard (*Valentine de Milan pleurant la mort de son époux Louis d'Orléans*), le genre anecdotique, à mi-chemin de la peinture d'histoire et de la scène de genre, s'essouffla avec l'affirmation du romantisme, à partir 1824.

« grands hommes », par opposition, le corps en marche de l'individu anonyme devient porteur d'une signification mythologique — et de fait politique — de la proximité. « La face de l'acteur, écrit Barthes, semble rejoindre sa demeure céleste dans une ascension sans hâte et sans muscles, au contraire de l'humanité spectatrice qui, appartenant à une classe zoologique différente et n'étant apte au mouvement que par les jambes (et non par le visage), doit regagner à pied son appartement. (Il faudrait bien un jour tenter une psychanalyse historique des iconographies tronquées. Marcher est peut-être — mythologiquement le geste le plus trivial, donc le plus humain. Tout rêve, toute image idéale, toute promotion sociale supprime d'abord les jambes, que ce soit par le portrait ou par l'auto.)<sup>12</sup> »

La saisie du corps en marche par la photographie a historiquement deux versants. L'un, à travers la figure du passant, dans la continuité de Daumier, Gavarni, Grandville et Constantin Guys, répond au projet du « Peintre de la vie moderne » dont ce dernier est le modèle<sup>13</sup>. L'autre, à travers l'analyse synoptique du mouvement par la chronophotographie, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, participe d'une démarche scientifique. Pour les raisons évoquées plus haut, ce n'est qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que se développe à proprement parler une photographie de rue. Dans la continuité du genre iconographique populaire des « cris de Paris » apparu au début du XVI<sup>e</sup> siècle, des photographes, tels Atget, ont constitué des séries de « types parisiens » et de « petits métiers ». Souvent les passants ou d'autres éléments du flux urbains sont fortuitement saisis à l'entour du modèle central qui, lui, fréquemment, s'est immobilisé pour le photographe. Cherchant à retrouver la manière des gravures populaires qui présentaient ces personnages extraits de tout contexte, comme ces figurines moulées destinées à former des collections de « types », les photographes et les éditeurs de cartes postales ont parfois détourné les modèles photographiés afin de produire des images-figurines dont le forme hybride est propre aux esthétiques populaires<sup>14</sup>.

La découpe de figures que pratique Arnaud Théval porte ainsi avec elle une grande part d'inactualité. Elle s'inscrit dans l'histoire de la survivance d'une esthétique qui, littéralement, vient de la rue, de la volonté d'en réunir les figures emblématiques qui en produisent la cohésion<sup>15</sup>. Les modalités et les enjeux de ce geste populaire ont beaucoup variés, avec notamment sa reprise par les avant-gardes, depuis Dada jusqu'au Pop Art, sans oublier l'inclassable « Walking Woman » (1961-1967) de Michael Snow, ou plus récemment, de Victor Burgin (« Office at Night », 1985-1986) aux fresques de Gilbert et George. Mais loin du découpage « au couteau » d'Hannah Höch ou des poèmes optiques de Raoul Hausmann, les figures détournées d'Arnaud Théval s'apparentent davantage à celles qui peuplent les

---

<sup>12</sup>. *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 25.

<sup>13</sup>. Avant cela ce fût en littérature Louis-Sébastien Mercier s'installant à son balcon pour décrire le flux urbain qui défilent à partir des singularités qui le compose (cf. « Balcons », *Tableau de Paris*, t. iv, Amsterdam, 1783, p. 188-191) et Balzac, sur le boulevard, assis sur une chaise, réunissant les observations préalables à sa « Théorie de la démarche », bientôt suivi par Jules Hetzel, s'employant à l'impossible définition du passant (P.-J. Stahl, « Les passants à Paris. Ce que c'est qu'un passant », dans *Le Diable à Paris*, Paris, Hetzel, 1845, p. 225-228).

<sup>14</sup>. Voir notamment les « cut-out figures » sur fond noir de Paul Martin dans *Paul Martin, Victorian Photographer*, Austin, Londres, University of Texas Press, 1977, p. 44-46, 148-149, ainsi que les exemples « petites métiers de Paris » dont les figures sont découpées et disposées sur fond blanc pour des cartes postales, dans *Petits métiers, Paris 1900*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1982, p. 38.

<sup>15</sup>. Comme l'indique l'expression même de « cris de Paris », la représentation qu'en donne à l'origine la gravure sert surtout à matérialiser les sons, les instruments spécifiques à chaque « types parisiens » qui ensemble improvisaient la cohésion d'un orchestre. Proust, notamment, en témoigne dans *La Prisonnière* : « Dehors des thèmes populaires finement écrits pour des instruments variés, depuis la corne du raccommodeur de porcelaine, où la trompette du rempailleur de chaises, jusqu'à la flûte du chevrier, qui paraissait dans un beau jour être un pâtre de Sicile, orchestre légèrement l'air matinal, en une "ouverture pour un jour de fête". L'ouïe, ce sens délicieux, nous apporte la compagnie de la rue, dont elle nous retrace toutes les lignes, dessine toutes les formes qui y passent, nous en montrant la couleur. » (Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 116).

productions de la « photoplastique » de Moholy-Nagy. Conçu sur le principe d'un « désordre organisé, [la photoplastique], écrit ce dernier, possède un sens et un centre clair qui permettent, malgré la fréquente superposition et l'entrelacement d'éléments optiques et mentaux, d'embrasser sans difficulté la situation générale. » Elle s'oppose en cela au photomontage dadaïste, « difficile à élucider [...], trop personnel pour pouvoir être saisi rapidement<sup>16</sup>. » Théval partage bien ce souci d'une efficace lisibilité et utilise à cette fin les « éléments photographiques d'une manière concentrée, débarrassée de tout accessoire gênant<sup>17</sup> ». Mais aux réseaux graphiques et aux fragments photographiques du monde qui font tenir les figures chez Moholy-Nagy, Théval substitue un semblant de perspective qui maintient l'agencement de figures — l'image — sur un seuil, entre organisation et désorganisation.

### **Le portrait, le groupe, la foule**

Disposées dans les espaces où marchent et circulent quotidiennement les personnes qui y *font figures*, les mosaïques d'Arnaud Théval introduisent une tension qui, semble-t-il, vient de ce qu'elles entretiennent des connivences avec plusieurs genres et thèmes iconographiques, sans véritablement répondre à aucun d'eux. Si chaque figurant est bien photographié lors d'une rencontre particulière, et peut se reconnaître dans le montage final, pour autant, on ne saurait parler de portrait, tant la perception du corps-machine est prégnante. Il ne s'agit pas davantage d'un portrait de groupe bien que, Moholy-Nagy le rappelle, l'origine remonterait « au procédé naïf et néanmoins très habiles utilisé par les photographes autrefois qui consiste à créer une nouvelle image à partir de divers fragments ». Et de citer ces images où des individus, photographiés un à un, sont ensuite réunis par un montage<sup>18</sup>. Enfin, si le thème de la foule vient le plus spontanément à l'esprit du spectateur, Gustave Le bon lui rappelle que « le fait que beaucoup d'individus se trouvent accidentellement côte à côte ne leur confère pas les caractères d'une foule organisée<sup>19</sup>. » Constamment traité dans l'art depuis la Révolution, après avoir été un motif de l'histoire peinte des guerres de religions (les martyres décimés en nombre), le thème de la foule connaît semble-t-il aujourd'hui un regain d'intérêt — sous une forme spectaculaire et dépolitisée. Quelques artistes y trouvent en effet une manière — parfois simpliste — de convoquer le sentiment esthétique du sublime<sup>20</sup>. Peuplées de figures sans autre paysage que celui — bien réel — qui entoure la surface du support — la matière —, manifestement, les mosaïques de Théval demeurent bien étrangères à la question du sublime.

C'est davantage aux esthétiques populaires et satiriques, à leurs survivances dans l'art et la communication graphique, qu'il faut rattacher l'allure naïve des mosaïques d'Arnaud Théval. A la caricature et au portrait-charge, en particulier, en songeant par exemple aux études de têtes caricaturées déployées sans perspective sur une même feuille, celles d'un Carracci, d'un d'Hogarth, ou plus tardivement, d'un Louis Boilly, avec ces fameuses *Trente-cinq têtes*. Exemple de la reprise des esthétiques naïves par les avant-gardes des années vingt, entre portraits de peintres ambulants et dessins d'enfants, le *Roi de la presse (portrait-charge d'Alfred Hugenberg)* par le Karl Holtz, indique combien la disparition du fond pour faire

<sup>16</sup>. Les citations de Moholy-Nagy sont extraites de *Peinture, photographie, film*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 153- 154.

<sup>17</sup>. *Ibid.*, p. 154. Moholy-Nagy distingue également la découpe grossière des dadaïstes de la précision de ses détournages, accentué et facilité chez Théval grâce à l'usage de l'ordinateur.

<sup>18</sup>. Le premier montage du genre daterait de 1857. Il s'agit d'une centaine de personnalités d'Aberdeen assemblées par G. W. Wilson « dans un arrangement qui ne recherche pas l'apparence du naturel et s'en tient à une impression spatiale rendue par diverses échelles des visages, sans nier l'accumulation délibérée » (Michel Frizot, *Photomontages*, Paris, Centre national de la photographie, coll. « Photo poche », 1987).

<sup>19</sup>. *Psychologie des foules, op. cit.*, p. 9.

<sup>20</sup>. Citons Olivo Barbieri, Andreas Gursky, Massimo Vitali, Catherine Poncin pour la photographie ; Philippe Cognée, pour la la peinture (d'après photographie), Marie- José Burki, Mark Lewis, Kim Sooja, pour la vidéo ; enfin, assimilables à la sculpture, les œuvres de Antony Gormley et Do-Ho Suh : des milliers de figurines regardant le spectateur, pour l'un, soutenant le sol sous les pieds de ce dernier, pour l'autre (respectivement présentées au British Museum fin 2002 et à la Biennale de Venise en 2001).

ressortir la figure est motivé par la recherche d'un effet de marionnette, figure articulée d'un monde désarticulé<sup>21</sup>. On pourrait ainsi tisser un réseau de variations autour de ces figures « marionnetisées » et formant des groupes épars dans des peintures empruntant aux styles naïfs ou primitifs, au théâtre d'ombre, à la figure de foire dans laquelle le badaud insère sa tête, à l'enseigne, à la décalcomanie, ou à la figure didactique du mode d'emploi. Autant de références que l'on trouve déployés ici et là dans l'imagerie de publicité, de mode, et l'illustration — spontanément, devant la mosaïque de *Proximités* me sont apparues, une imagerie déjà rencontrée dans les magazines d'informations des organismes de mutualité, les syndicats, etc.

### **Contexte, action, histoire**

En janvier 2001, pour une durée initialement prévue de six mois<sup>22</sup>, Arnaud Théval installait, dans le vaste site des Chantiers de l'Atlantique, six tirages numériques sur support adhésif de 3 x 4 mètres, contre-collés sur aluminium, représentant tous la même mosaïque de marcheurs. Simultanément, s'ouvrait au Grand Café, le centre d'art contemporain municipal de Saint-Nazaire, une exposition donnant à voir différentes étapes de leur élaboration, des essais avec des groupes de quelques marcheurs ou des vues d'une mosaïque en cours d'installation dans les Chantiers. En outre, dans la vitrine du Grand Café, les passants pouvaient découvrir un exemplaire sérigraphié de la mosaïque.

En l'absence de tout affichage concurrent, le choix des points d'accrochages sur le site a été déterminé en fonction d'un critère propre à la publicité, c'est-à-dire la visibilité maximale dans les lieux où la circulation est la plus intense. Seule une mosaïque était visible depuis l'extérieur des Chantiers, depuis l'unique route qui y mène.

L'entreprise est aujourd'hui l'une des structures sociales où la représentation du groupe, synonyme de la cohésion garante de sa productivité, conserve un rôle déterminant que la photographie contribue pour beaucoup à satisfaire. Par exemple, le journal interne de Chantiers de l'Atlantique<sup>23</sup> publie régulièrement des photographies de groupes où figurent les personnes récemment recrutées. Il est frappant de voir comment, en apparence anodines, ces images participent à la création d'une cohésion artificielle, en représentant toutes ces personnes, que leur fonction l'impose ou non, vêtues de la combinaison de chantier et du casque aux couleurs de l'entreprise. Plus encore, cette volonté d'uniformisation et de cohésion, à des fins de communication interne, se révèle dans le même temps porteuse d'une distinction, celle qu'il y a entre les ouvriers de Chantiers de l'Atlantique d'une part et les ouvriers des entreprises sous-traitantes, d'autre part, lisible sur le site par les combinaisons différentes. Cette partition, qui n'accède pas à la représentation, a fortement contribué à limiter l'action sociale des ouvriers dans les grandes entreprises depuis les années quatre-vingt. Enfin, parmi les représentations incoutournables du groupe au sein de l'entreprise, il ne faut oublier l'organigramme, avec ses noms, ses titres et ses traits qui relie des portraits individuels, marquent l'organisation interne des pouvoirs et, en même temps, structure un espace de représentation. *Proximités* a ainsi ouvert un espace de représentation aux distinctions produites par des codes vestimentaires, des fonctions et des espaces<sup>24</sup>, déplaçant ainsi des enjeux de proxémie dans un jeu de

---

<sup>21</sup>. Une reproduction en est publiée dans *Allemagne années 20, la Nouvelle objectivité*, Paris, RMN-Musée de Grenoble, 2003, p. 153.

<sup>22</sup>. Durée de résistance estimée du matériau employé. Mais au moment d'imprimer ce livre, en mai 2002, seule une des sérigraphies a été décrochée par la force des intempéries. Parfois envisagé, le projet de pérenniser cet accrochage a été abandonné.

<sup>23</sup>. Ainsi, sans article, le groupe Alstom désigne son secteur de construction navale. Il faut donc distinguer d'une part la raison sociale et le logo, de l'autre, le site, le territoire porteur d'une histoire liée au développement économique, social et politique de la ville de Saint-Nazaire depuis le Second empire.

<sup>24</sup>. Un récent témoignage de la vie ouvrière actuelle en donne une bonne illustration : « Demande est faite d'être reçus par la direction. [...] On y va directement, on sait qu'ils tiennent réunion, sans nous, sur notre dos. On s'invite. Vêtus de nos tenues de travail, on se rend dans leurs bureaux. Ils n'aiment pas nous voir en bleus. [...] Ils sont là : directeur, responsable technique, responsable des ressources

promiscuités et de proximités entre les corps-signes<sup>25</sup> (série de glissements sémantiques et phonétiques qui me semblent très actifs dans ce projet).

Si *Proximités* a surtout opéré dans la concurrence des esthétiques de la communication de l'entreprise, on ne peut ignorer que la mosaïque draine également, au gré des spectateurs, son lot d'images historiques de rassemblements ouvriers, depuis sa version quasi publicitaire, avec la *Sortie des usines* Lumière, inauguration du cinématographe en 1895, jusqu'aux icônes des « grèves de la joie » de mai 1936, photographies de toute les grèves. Mais la convocation de ces dernières images ne va pas sans problème, puisqu'avec la mosaïque, c'est tout le personnel de l'entreprise qui est assimilé à ces icônes du prolétariat et de la lutte des classes. Hiatus qui aurait pour corollaire la disparition même des foules à la sortie des grandes entreprises, grâce à la multiplication des portillons individuels, au prétexte de la sécurité et du contrôle.

Autre perspective historique à noter : chose impensable dans les années soixante et soixante-dix, Arnaud Théval a négocié tous les détails de son intervention avec le département de la communication de Chantiers de l'Atlantique<sup>26</sup>. La principale conséquence fut la modification imposée d'une première version de la mosaïque, où figurait, au premier plan, un ouvrier vêtu d'une combinaison « trop » maculée de peinture. Cette situation conduit naturellement à s'interroger sur les enjeux de *Proximités*, dans le contexte de l'art hors site aujourd'hui<sup>27</sup> et au regard de l'histoire de cette pratique<sup>28</sup>.

Inscrit dans la filiation de mouvements tels que Fluxus et le GRAV, inspiré par l'Internationale situationniste et l'École de Francfort, l'« art sociologique » et les « esthétiques de la communication », figurent parmi les premiers mouvements artistiques à avoir défini toutes leurs actions en fonction de situations sociales données, dans le but d'« interroger de façon critique les liens entre l'art et la société, [de], manifester l'importance du contexte socio-économique de l'art, et perturber les modes de communication et de diffusion en renvoyant le spectateur des images qui lui révèlent ses conditionnements<sup>29</sup>. ». A l'instar d'un Godard qui, en 1968, met des caméras vidéo à la disposition des ouvriers des usines Flins et Rhodiaceta afin de leur permettre de se filmer eux-mêmes, « l'artiste, animateur ou catalyseur, cherche à changer la conscience individuelle ; il fait participer le public, du visiteur d'exposition au passant dans la rue ; il révèle le rôle des médias, et incite les spectateurs à se les approprier<sup>30</sup>. » La dimension subversive de l'action artistique est alors déterminée en fonction des relations d'influence et de pouvoir qui nuisent à la libération de l'« individu aliéné ». Elle est essentiellement inspirée par une analyse sociologique et une critique des médias héritée de la philosophie marxiste et de ses

---

humaines. On s'installe, à notre rythme. On entre dans ce bureau, trop grand, au mobilier chic. Le DRH aurait une mitraillette à la place des yeux, je serais mort. Mais c'est bête pour lui, il arbore une fleur de lys à la boutonnière, et ça, je ne supporte pas. » (Jean-Pierre Levaray, *Putain d'usine*, Montreuil, L'Insomniaque, 2002, p. 17).

<sup>25</sup>. Sur le corps comme signe en relation avec la proxémie, telle que Edward T. Hall l'a posé dans *La Dimension cachée* (Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1978), voir Louis Marin, «

<sup>26</sup>. Département qui a strictement limité son action à l'intérieur de l'entreprise. Le financement de *Proximités* a été partagé entre Alstom, Chantiers de l'Atlantique (5 tirages numériques) et la Ville de Saint-Nazaire (un tirage numérique, l'exposition au Grand Café, la communication, la rémunération de l'artiste, qui a réalisé cette opération suite à l'invitation de Sophie Legrandjacques, directrice du Grand Café).

<sup>27</sup>. Sur cette question dans le contexte récent, voir de Paul Ardenne, « L'ex situ comme lieu commun », dans *L'Art dans son moment politique* (Bruxelles, La Lettre volée, 1999, p. 117-127), et *Un art contextuel* (Paris, Flammarion, 2002) pour une acception plus large du problème.

<sup>28</sup>. Il faudrait aussi mesurer les enjeux de *Proximités* à l'autre de l'action culturelle en milieu ouvrier qui a été menée dès 1963 par le Centre de culture populaire de Saint-Nazaire (financé par les comités d'entreprise de Sud-Aviation, devenu Aérospatiale, et des Chantiers de l'Atlantique), grâce à la pratique du théâtre, à la création d'un journal vidéo, à l'invitation de sociologue, écrivains, etc.

<sup>29</sup>. Jeanne Lambert-Cabrejo dans *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 54.

<sup>30</sup>. *Ibid.*

nombreuses interprétations. L'espace public de la rue et des médias forment ainsi un terrain d'action privilégié, et lorsqu'un espace artistique est investi, c'est nécessairement pour produire une « dénonciation critique des conditions culturelles locales<sup>31</sup> ».

Aujourd'hui c'est sur la base de cette situation historique que sont menées, semble-t-il, les actions d'Arnaud Théval, et de nombreux artistes, hors des sites de l'art. Chez Théval, attestent notamment de cette filiation historique, les lieux et entités sociales où il mène ses interventions, ses références à l'affiche publicitaire, à l'image de communication, à la production symboliques de l'image de l'individu social, etc. Mais cela sans que nulle part, dans ses textes descriptif sur les interventions, ou dans ses discours, ne figure aucune dénonciation ni ambition subversive explicite à l'égard de l'Institution de l'art, ni d'aucune institution sociale. La description de ses actions insiste souvent sur les aspects identitaires qui forgent le groupe et face auxquels son action symbolique fonctionne comme un miroir problématique. En outre, nul n'ignore que l'espace de subversion s'est nettement réduit et ses modalités d'usages devenues largement plus complexes du fait de leur assimilation par les médias et l'Institution artistique<sup>32</sup>, cela sur fond d'enfouissement des lectures marxistes de la société. Ce qui conduit souvent désormais à s'interroger sur l'instrumentalisation de l'artiste et de son action dès qu'elle sort des réseaux de l'art.

Arnaud Théval semble ainsi s'inscrire dans le projet de « l'artiste comme ethnographe » tel que Hal Foster l'a décrit<sup>33</sup>. C'est-à-dire comme un mode d'action où l'artiste agit à partir d'une position d'altérité, dans une société occidentale où le sujet serait passé d'une définition en termes de « relation économique » à une définition en termes d'« identité culturelle ».

Toutefois, à l'observer dans les cinq projets dont *Proximités* marque la fin, la mosaïque de figures peut sembler produire une situation contradictoire. Sa représentation de l'individu et du groupe selon une esthétique chaque fois préétablie s'apparente à un maniérisme<sup>34</sup> qui paraît peu conciliable avec le projet de construire une position d'altérité face à un groupe toujours spécifique<sup>35</sup>. C'est d'ailleurs ce qui a conduit Arnaud Théval à imaginer d'autres types de représentation à l'occasion des projets qu'il mené depuis. Par exemple, dans le contexte de la communauté urbaine de Saint-Herblain (*Sous le soleil*, 2002), il a demandé à des adolescents de poser dans des situations de corps à corps, ou de déambulations nocturnes qui leur sont coutumières. Sans théâtralité appuyée, hors de toute lisibilité immédiate, ces reconstitutions installées dans l'espace urbain n'était pas sans évoquer les photographies pour lesquelles, dans les années trente, Brassai demandait aux habitants du Paris nocturne dont il enregistrait les « types », de tenir la pose dans des situations réalistes élaborées avec eux : l'escalade d'un mur par un groupe de voleurs, discussion d'un groupe en une sorte de conciliabule.

## Fasse à la complexité des critères d'évaluation esthétiques et politiques des pratiques de l'art

<sup>31</sup>. Tel est le but de l'une des premières actions de Fred Forest, « Interrogation 69 », à la Galerie Sainte-Croix à Tours (cf. Fred Forest, *Art sociologique*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1977, p. 69).

<sup>32</sup>. Assimilation du geste de la subversion, pour en annuler la force et la portée. Un exemple récent : la marque C&A affichait dernièrement dans le métro parisien une publicité invitant les usagers à y inscrire un message et à le signer. En 1972, Fred Forest menait sa première action de « space media » en invitant les lecteurs du *Monde* à écrire un message dans un espace vierge qu'il y avait acheté. La notion centrale d'une « République des proximités » placée au centre du programme de politique générale du gouvernement en juillet 2002 pose bien le problème de cette circulation fluide des termes et des esthétiques lexicographiques entre le pouvoir et le symbolique.

<sup>33</sup>. « The artist as ethnographer », dans *The Return of the Real*, Cambridge (Massachusetts), Londres, MIT, 1996, p. 171-203.

<sup>34</sup>. Entendu ici littéralement, comme une « surindividualisation [qui] n'est pas le style personnel, mais sa recherche [qui] aboutit souvent à une exagération des caractères d'un style, [lorsque par exemple] un maître s'imite lui-même. » (*Vocabulaire d'esthétique*, sous la dir. d'Étienne Souriau, Paris, PUF, 1990).

<sup>35</sup>. En revanche, les relations établies entre espaces publics et lieux de l'art, par une exposition (*Proximités* et *Commerce*) ou par la production d'un exemplaire de la mosaïque destiné à une collection publique (envisagée dans le cadre de *Proximités*), la diffusion de documents imprimés (*Commerce*), ou encore la pérennité de la mosaïque dans son lieu d'installation (*Reconstitution*) sont autant de paramètres qui ont été réévalués à chaque projet.



hors site aujourd'hui, les actions artistiques d'Arnaud Théval semble comporter une curieuse tension interne, entre, d'une part, une production formelle inspirée de l'art naïf et de sa survivance dans la communication graphique, et d'autre part implication dans l'espace social, négociations avec des groupes sociaux et leur représentant légaux, tout cela pour informer finalement une production et une distribution de représentations dont le statut est laissé en devenir.

Courbet, on le sait, est avec son pavillon du réalisme en 1855, le premier artiste à s'ouvrir un espace de légitimité hors de l'art. Et, comme le rappelle Meyer Schapiro, « les caricaturistes ont rabaissé l'œuvre de Courbet au niveau d'un art populaire et malhabile ; ils ont fait de ses figures des petits bonshommes raides et schématiques [...]. Et les critiques [...] ont ridiculisé le caractère primitif de son art, le fait qu'il ressemble aux enseignes des marchands de tabac et « aux images d'Épinal<sup>36</sup>. » Prenant goût à nos inactualités, ne pourrait-on pas, en une curieuse boucle, appliquer à l'art d'Arnaud Théval l'appréciation de l'art de Courbet qu'engageait Champfleury, expert en caricature s'il en fût : « De loin, en entrant, *L'Enterrement* apparaît comme encadré par une porte ; chacun est surpris par cette peinture simple, comme à la vue de ces naïves images sur bois, taillés par un couteau maladroit, en tête des assassinats imprimés rue Gît-le-Cœur. L'effet est le même, parce que l'exécution est aussi simple. L'art savant trouve le même "accent" que l'art naïf<sup>37</sup>. »

Emmanuel Hermange

---

<sup>36</sup>. « Courbet et l'imagerie populaire. Étude sur le réalisme et la naïveté », dans *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999, p. 273- 275.

<sup>37</sup>. *Ibid.*, p. 276- 278.