Textes et contextes
ISSN : 1961-991X
: Université Bourgogne Europe

19-2 | 2024
Iconomorphoses : appropriation, éthique et partage - Représentations du monde hispanique actuel dans les séries télévisées

Des images en partage dans le métro toulousain. Œuvres numériques et espace public

Shared visuals in the Toulouse Metro: digital artworks and public space

15 December 2024.

Michèle Ginoulhiac

http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=5037

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Michèle Ginoulhiac, « Des images en partage dans le métro toulousain. Œuvres numériques et espace public », *Textes et contextes* [], 19-2 | 2024, 15 December 2024 and connection on 12 October 2026. Copyright : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.. URL : http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=5037

Des images en partage dans le métro toulousain. Œuvres numériques et espace public

Shared visuals in the Toulouse Metro: digital artworks and public space

Textes et contextes

15 December 2024.

19-2 | 2024
Iconomorphoses : appropriation, éthique et partage - Représentations du monde hispanique actuel dans les séries télévisées

Michèle Ginoulhiac

http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=5037

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

---

1. Politique culturelle dans le métro toulousain
   1.1. Le contexte de la commande d'art public
   1.2. Place du medium numérique
2. Enjeux des installations *in situ* : Sophie Calle et Pierrick Sorin
   2.1. L'image dans l'espace des stations du métro : une scénographie relationnelle
   2.2. Un espace à explorer pour un spectateur actif
3. L'image numérique : dispositifs d'appropriation
   3.1. Le dispositif de Sophie Calle : des mots et des images
      3.1.1. Le medium numérique : un outil de production et d'expression
      3.1.2. Rencontre des imaginaires autour de l'art du paradoxe
   3.2. Le dispositif de Pierrick Sorin : du collage
      3.2.1. Dimension ludique : décalage, hybridation et anachronisme
      3.2.2. Une distance esthétique
4. Des images en partage : l'œuvre comme système relationnel
   4.1. Un spectateur traducteur : participatif et critique
   4.2. Partager des valeurs : un principe muséal

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

1 Le métro désigne tout à la fois le moyen de transport et l'espace public dont se dote chaque métropole ou mégalopole pour un déplacement toujours plus rapide. Virilio démontre dans *Esthétique de la disparition* (1989) que la vitesse tend à déréaliser notre vie au quotidien. Le métro est formellement un non-lieu qui pourtant, même dans les villes les plus pauvres, « jou[e] ce rôle d'espace public exemplaire » selon Marc Augé (2008 : 65) : climatisation, propreté et apaisement contrastent avec la rue grouillante de Caracas que décrit l'auteur. À cet espace paradoxal – à la fois lieu de passage bref et espace clos préservé – s'attachent, dans le monde entier, des politiques culturelles car tout un chacun s'y croise : car dans cet « espace abstrait […] se forme l'opinion publique » (Augé, 2008 : 62).

2 Le métro devient de fait un espace muséal (Ginoulhiac, 2015) dont les caractéristiques particulières amènent à s'interroger sur les manières d'y partager le sensible (Rancière, 2000). Dans cet espace public, l'art n'est plus une part exclusivement réservée aux spectateurs fréquentant les musées, raison pour laquelle précisément un certain nombre de questions se posent : quels types d'œuvres s'adaptent à cet espace public si commun qu'il doit en être fonctionnel ? Les objets néomédiatiques[1] en ce qu'ils appartiennent à cette « culture informationnelle » désignée par Lev Manovich (2015 : 72) sont-ils plus aptes au partage artistique en ce lieu ? Enfin, quelles possibilité et légitimité le voyageur a-t-il à partager le sensible ? Quel type de spectateur peut-il être ?

3 Cet espace non dédié à l'art, oblige à repenser le terme adéquat pour nommer celui qui le rencontre : son statut d'usager ou voyageur peut devenir incidemment spectateur/voyageur voire s'il le décide *spectacteur*. Nous utiliserons donc chacune de ces dénominations selon le rôle social adopté par l'usager du métro.

4 Si le musée a dans ses fonctions non seulement la monstration aux publics, l'archivage, la protection mais aussi la recherche, dans le métro —que Tisséo appelle aujourd'hui « véritable musée d'art contemporain dans l'espace public »[2]— nous sommes confrontés à d'autres priorités d'ordre fonctionnel et social. Ainsi, la méthode mu-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

séale d'archivage des données est absente. Nos sources d'analyse sont donc hétéroclites : les publications concernant Pierrick Sorin et Sophie Calle (artistes de notre corpus), leurs écrits, les archives du FRAC Occitanie [3], le site de Tisséo, des observations directes [4] et les articles dans les journaux locaux.

5 À partir d'une approche descriptive des éléments constitutifs des œuvres, nous pourrons évaluer l'adaptabilité du medium numérique aux contraintes du lieu, analyser la qualité de la participation du spectateur/voyageur et dégager les enjeux esthétiques des deux dispositifs artistiques du métro toulousain qui nous servent de corpus. Dans la continuité de notre réflexion portant sur la muséalité de l'espace urbain (Ginoulhiac, 2015), il s'agira de montrer que le rapport du dispositif numérique à l'espace, les types d'images qui lui sont propres engagent un spectateur/voyageur légitimé à partager le sensible (Rancière, 2000, 2008).

1. Politique culturelle dans le métro toulousain

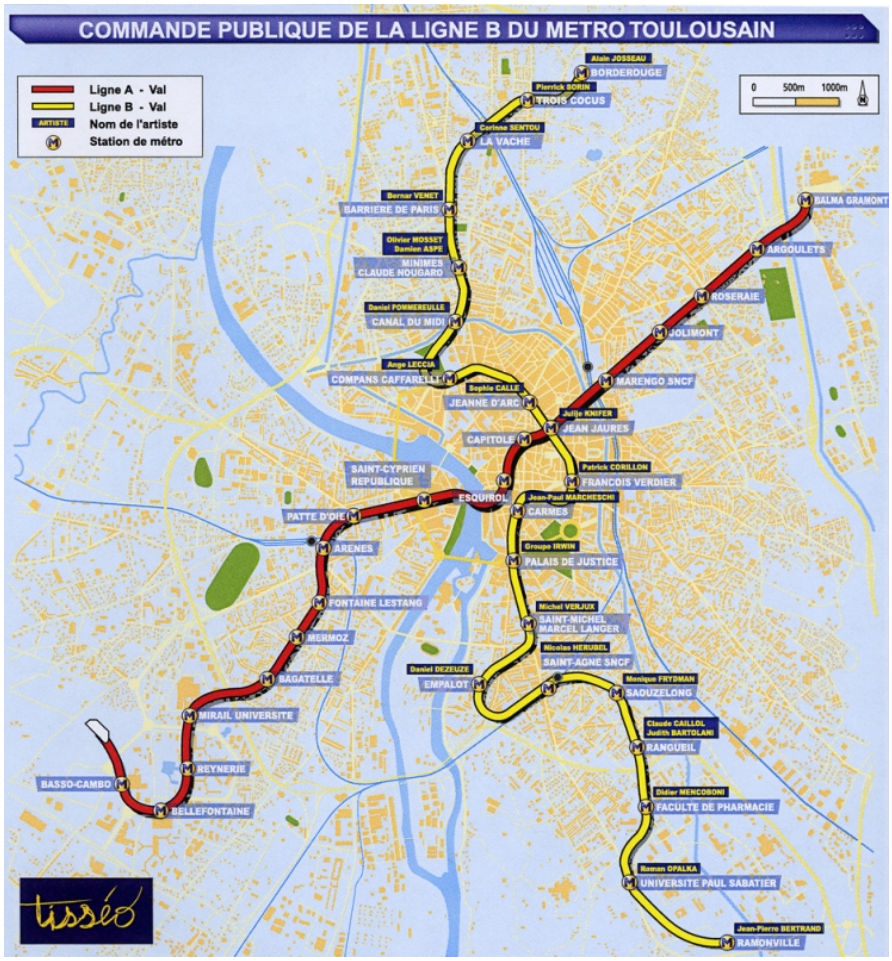
1.1. Le contexte de la commande d'art public

6 À Toulouse, quatrième métropole de France, Dominique Baudis, Maire de la ville jusqu'en 2001, est à l'origine de l'ensemble du Plan de Déplacement Urbain dont font partie les deux lignes A et B du métro Toulousain [5]. La commande publique d'œuvres est à l'initiative de Tisséo-SMTC [6], Syndicat Mixte des Transports en Commun toulousain. Pour la ligne A, première ligne du métro, l'apport de l'art intervient en 1991, c'est-à-dire trois ans après le début des travaux, pour l'extension de la ligne A et pour la ligne B dès le moment de l'origine du projet en 2001. François Barré alors Délégué aux Arts Plastiques explique : « Le cahier des charges de design par son caractère drastique faisait courir le risque d'une uniformisation, mettant à mal la volonté de diversité. C'est ainsi que les responsables du projet songèrent alors au recours des artistes » (2007 :19).

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

7 L'expérience acquise avec la ligne A permet la poursuite et l'affirmation d'une véritable politique culturelle pour la ligne B : architectes et artistes vont être amenés à travailler ensemble en amont de la réalisation. L'objectif de la commande artistique, explicité lors de l'inauguration de cette ligne B en juin 2007, relève selon le Maire de Toulouse, Jean-Luc Moudenc, d'une « nécessité politique et symbolique de créer de l'unité, au travers de la diversité des êtres, des quartiers » (Dossier de presse SMTC – smatM, 2001). C'est aussi clairement un bénéfice d'image incontournable pour une métropole en plein développement.

Fig. 1. Plan des stations du métro toulousain et interventions des plasticiens.



Crédit : © Tisseo.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

1.2. Place du medium numérique

8 Les choix matériels privilégiés pour les œuvres du métro se tournent vers les réalisations aux mediums les moins fragiles comme les volumes de résine ou marbres, les mosaïques, les vitraux, ou encore les installations lumineuses. Il s'agit de s'adapter à la fonctionnalité de cet espace et aux flux importants de voyageurs. D'ailleurs, le cahier des charges préconise l'utilisation du verre et de la lumière (Dossier de presse SMTC – smatM, 2001). Comme le précise Pierrick Sorin, plasticien invité, le medium numérique n'est pas un medium retenu en priorité par peur de la maintenance (Dossier de presse SMTC – smatM, 2001).

9 Il faut souligner aussi la confidentialité de l'art numérique [7] dans le paysage artistique français voire international : selon Couchot et Hillaire (2003 : 7), s'il émerge dans les années 68, l'art numérique connait une période de quasi clandestinité [8] durant trente ans. Néanmoins, la Troisième biennale d'art contemporain de Lyon présente dès 1995 des pratiques informatiques (Boissier, 1995). Ainsi, lors de l'appel à projet pour la ligne B en 2001, les institutions artistiques et politiques en charge de la commande artistique du métro toulousain, s'intéressent au medium numérique pour l'espace public à hauteur de 5% de l'ensemble des réalisations choisies.

2. Enjeux des installations *in situ* : Sophie Calle et Pierrick Sorin

10 Parmi la collection d'œuvres du réseau métropolitain de Toulouse, nous comptons celle de Sophie Calle à la station Jeanne d'Arc et celle de Pierrick Sorin aux Trois Cocus, toutes deux sur la ligne B. Elles relèvent d'une installation de l'ordre d'un dispositif. Pierrick Sorin définit ce terme ainsi : « Le dispositif met en jeu un système technique dont l'architecture est productrice d'images (ou de sons) et implique la plupart du temps, une participation, volontaire ou non, du spectateur » (2008 : 53). Un système offrant la possibilité aux spectateurs d'interagir *ou non* désigne l'économie d'un dispositif *de profanation*, c'est-à-dire restitué à l'usage commun, tel que l'explique Giorgio Agamben (2007 : 50).

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

11 Afin d'éprouver le cadre des possibilités de cette mise en commun, intéressons-nous à la relation œuvre/spectateur dans l'installation *in situ*, c'est-à-dire à la mise en espace des images dans l'espace architectural des stations.

2.1. L'image dans l'espace des stations du métro : une scénographie relationnelle

12 La notion de scénographie relationnelle empruntée à Jean-Yves Boissier (2004 :13) convient à qualifier les dispositifs de Sophie Calle et Pierrick Sorin en ce sens que, dès leur mise en espace, les œuvres présentent les spécificités esthétiques de l'interactivité, autrement dit elles figurent la possibilité d'une relation.

13 Pour la station Jeanne d'Arc, Sophie Calle va proposer www.transport-amoureux.vu . Ce dispositif installatif se compose d'un néon énonçant l'adresse d'un site internet éponyme au titre de l'œuvre, de quatre moniteurs placés au niveau intermédiaire entre la salle des billets et les quais et de deux téléviseurs sur chaque quai. Les moniteurs affichent par défilement lent et régulier les messages écrits par les voyageurs lorsqu'ils se connectent au site [9].

Fig. 2. Sophie Calle, Transport-amoureux.vu, station Jeanne d'Arc, métro toulousain, escalator, 2007.

© Ginoulhiac 2023.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Fig. 3. Pierrick Sorin, station Trois cocus, métro toulousain, 2007, niveau intermédiaire.

© Ginoulhiac 2023.

14 À la station les Trois Cocus, Pierrick Sorin conçoit une frise composée de cinq écrans de téléviseurs muraux sur lesquels défilent comme un tableau animé des véhicules enfantins improbables habités de têtes. Au rez-de-chaussée, un dispositif de captation propose aux voyageurs d'enregistrer leurs visages qui seront incrustés dans cette image panoramique.

15 La mise en situation des interfaces des deux dispositifs à des emplacements choisis pour leur visibilité reprenant les codes de l'espace théâtral – escalier, balcon - nous permet de parler de scénographie de l'image pour décrire ces œuvres. La diversité des configurations spatiales auxquelles la vidéo se prête a incité les artistes à l'utiliser dans les stations du métro, chacune d'elles présentant un espace complexe à vocation fonctionnelle non dédiée à l'art. Il s'agit d'utiliser l'espace architectural et ses différents paliers. L'intérêt visuel de chacun de ces étages va être potentialisé par la mise en scène de l'écran, littéralement « métaphore du vecteur technologique [qui] soutient

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

une esthétique du transport, de la présence et de la simultanéité, de l'apparition et du temps réel » (Boissier, 2004 : 96).

16 Le rez-de-chaussée est un espace d'arrivée, éventuellement d'attente, Sorin positionne là son dispositif de captation intégré au mobilier de la station alors que Calle, se démarquant de l'environnement gris neutre, installe un néon rose monumental énonçant l'adresse du site qui se voit tout le long de la descente par l'escalator.

17 Le niveau intermédiaire est un espace dégagé qui propose une cimaise large : les deux plasticiens l'utilisent pour installer leurs écrans plats de manière panoramique, détournant ainsi cet espace résiduel en espace muséal voire théâtral. L'animation de Sorin se regarde prioritairement depuis le balcon de l'étage supérieur qui propose une vue plongeante sur la cimaise.

18 Station Jeanne d'Arc, les usagers sont obligés de passer tout près des moniteurs que l'artiste a placés à leur hauteur ; ils peuvent lire sans véritablement arrêter leurs pas. Les quais sont également utilisés par Sophie Calle, c'est un lieu d'attente où le voyageur devient spectateur. Ainsi ces témoignages captés par FR3 Occitanie : « Je ne comprends pas pourquoi ils mettent des messages comme ça, mais tant que ça leur fait plaisir », ou encore : « J'aime bien, je trouve ça mignon, quand on rentre dans le métro ça fait passer le temps »[10].

2.2. Un espace à explorer pour un spectateur actif

19 À ce stade de l'étude, il faut examiner comment les installations utilisent l'interface numérique dans l'espace du métro pour interpeller le voyageur. Jacques Rancière remet en cause ce qu'il nomme le paradoxe du spectateur : l'inviter à l'action comme les réformateurs du théâtre l'ont fait pour créer une communauté exemplaire n'est qu'un avatar de la vision platonicienne. Dans un nouveau partage du sensible il faudrait changer les valeurs des termes actif/passif (Rancière, 2008 : 23). Pour autant, les propositions de Calle et Sorin nous paraissent proposer des formes exploratoires proches « d'une scénographie de la transaction, du jeu des alliances et de l'altérité » dont parle Boissier (2004 :104)

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

20 Dans la lignée des artistes conceptuels des années 70, Calle[11] et Sorin[12] vont utiliser ici le moniteur TV et l'ordinateur comme interfaces principales pour capter et transmettre les images ou écrits. Le dispositif de Sorin se boucle sur lui-même fonctionnant seulement dans l'espace de la station. Ainsi, Sorin adjoint un espace de captation de l'image de l'usager comprenant un clavier et un écran dans lequel le visage s'affiche. Ce dispositif peut se confondre avec un distributeur de tickets de par ses matériaux aluminium et sa forme. Seul le néon blanc ovale qui entoure l'écran l'en démarque. Quant aux moniteurs transmetteurs, Sorin précise dans la légende du projet remis lors du concours que les écrans seront placés à plus de 2 mètres de hauteur pour favoriser leur visibilité de loin et éviter les dégradations ; ils seront protégés par un verre blindé et encastrés dans la paroi, si possible (Dossier de presse SMTC – smatM, 2001). Dès lors, la fonctionnalité du lieu induit des propositions plastiques quasi invisibles.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Fig. 4. Pierrick Sorin, dispositif de captation du visage, station Trois cocus, métro toulousain, 2007, rez-de-chaussée.

© Ginoulhiac 2023.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Fig. 5. Sophie Calle, Transport-amoureux.vu, station Jeanne d'Arc, métro toulousain, palier intermédiaire, 2007.

© Ginoulhiac 2023.

21 Pour Calle, cette interface est délocalisée : les écrans TV sur les quais ou ceux du niveau intermédiaire retranscrivent des messages écrits depuis des téléphones portables ou des ordinateurs de particuliers. C'est une œuvre virtuelle qui utilise le réseau qui s'exprime au-delà de l'espace visible de la station, paradoxalement ici et ailleurs. À l'instar de Duguet nous pouvons dire que « l'image n'est plus qu'un terme dans une relation qui met en jeu conjointement : la machine optique et électronique, l'espace environnant ou architecture et le corps du visiteur » (2002 : 24).

22 Nécessairement, les interfaces de ces œuvres se confondent avec l'architecture et l'aménagement du métro. Si l'utilisation du numérique permet de respecter le cahier des charges fonctionnel, cette discrétion peut aller à l'encontre de la visibilité de l'œuvre et de sa compréhension. Certains voyageurs n'y ont pas accès, en tous les cas ne détectent pas la dimension symbolique : « On ne le voit pas comme ça, on ne le voit pas que c'est une œuvre d'art en fait »[13].

23 Ces objets néomédiatiques comme les nomme Manovich jouent de l'ambiguïté, ce dernier propose le concept de culture informationnelle pour qualifier ce type de langage visuel (2025 : 72). Pour autant, s'agissant d'installations *in situ* dans lesquelles le spectateur/voyageur déambule, l'exploration physique est le mode privilégié de la

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

perception de l'œuvre : l'expérience esthétique (Schaeffer, 2015) n'est globale que dans un espace-temps, à chaque palier de la station se trouve une étape, voire au-delà durant le transport du passager et jusqu'à son domicile pour l'œuvre de Calle. Pour rencontrer l'œuvre, le spectateur/voyageur est invité à une exploration constante et vigilante de l'espace. Avec ces dispositifs artistiques, les deux plasticiens tentent de capter l'attention du voyageur dans cet espace fonctionnel, jouant paradoxalement sur ce que Shaeffer (2015 : 55) nomme l'exemplification métaphorique, à savoir la capacité d'un objet à devenir le véhicule d'émotions, d'affects et de valeurs.

24 Ainsi, distribuées dans le même espace la forme culturelle s'entremêle à la forme fonctionnelle agissant comme une proposition plus qu'une injonction pour les voyageurs qui peuvent traduire ces signes en invite, devenir spectateurs ou rester indifférents.

3. L'image numérique : dispositifs d'appropriation

25 Toutefois, ce sont bien les images qui vont rendre visibles pour les voyageurs ces œuvres dans le métro. Ces deux dispositifs exploitent de manière complémentaire la fluidité propre au medium numérique qui autorise les transferts à distance (Gunthert, 2015 : 11) et ses capacités d'hybridation pour jouer des différentes sphères publiques et privées, s'approprier les langages ordinaires. Quels en sont les enjeux en termes de légitimation du spectateur à partager le sensible ? D'une part, en prenant part à l'œuvre, le voyageur devient *spectacteur* et affirme en quelque sorte son anonymat. Rancière fait remarquer que cette révolution esthétique du sujet de l'art remonte à la littérature de la fin du XIX^{ie} siècle, Balzac, Zola, Flaubert : « C'est parce que l'anonyme est devenu un sujet d'art que son enregistrement peut être un art » (2000 : 48). D'autre part, il est donné au voyageur l'occasion de s'exprimer à travers ses mots ou son visage, comme il l'entend, peut-être alors « de jouer ce rôle d'interprète actif » (2008 : 29) qui, toujours selon Rancière, est le gage d'un spectateur émancipé.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

3.1. Le dispositif de Sophie Calle : des mots et des images

26 Pour proposer l'analyse de l'usage de l'œuvre par les spectateurs qui suit nous nous appuierons sur une publication (Calle, 2016 : 225-228), nos observations personnelles *in situ* et les images du photographe Thomas Salva qui datent de 2022. Les quelques 1300 messages[14] qui ont été postés depuis la mise en fonctionnement de l'œuvre en 2007, soit une moyenne de 10,83 messages par mois attestent d'une utilisation minimale. La remise en service de l'œuvre a provoqué un surcroît d'intérêt puisque 200 messages sont postés au mois de mars 2018.

3.1.1. Le medium numérique : un outil de production et d'expression

27 Dans le dispositif de Calle, la figuration est absente, les images sont des mots, voire des jeux de mots, comme le terme de transport qu'elle utilise au sens littéral comme au sens figuré, métaphore de l'élan amoureux. La règle du jeu énoncée sur le site internet fait aussi image, encadrée comme un panneau publicitaire sur le palier intermédiaire de la station, elle cadre le contenu de la proposition du *spectacteur*, stipulant par exemple que la forme du message doit rester courtoise.

28 La couleur rose glamour des lettres en néon donne le ton, elle contraste fortement dans cet espace gris, exploitant le reflet sur les matériaux en aluminium environnants. Ainsi, le néon monumental propose une lettre minuscule au corps arrondi, plein et délié, de type Lucida Calligraphie. Cette police de caractère privilégie la lisibilité à distance de même que celle concernant les annonces dont la graisse est plus régulière, la lettre épaisse ne présente pas d'empattement telle une Arial.

29 « L'art est pour elle avant tout une affaire de mots. Il est ce qui ne se voit pas, mais ce qui se dit […] » (Macel, 2003 : 22). Autrement dit, la plasticienne, rend visible l'intime en passant par le media des mots. Il s'agit d'un faux intime puisqu'il est sans cesse mis en pâture sur la place publique voire inventé. Chéroux (2022 : 11) parle d'un art de l'indiscrétion : elle rend publiques les rencontres manquées dans les

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

transports en commun. Nous pouvons penser que cette œuvre fait écho aux sentiments fugitifs immortalisés dans le poème *À une passante* écrit par Baudelaire en 1855.

30 Des messages récents des usagers du métro toulousain —- énoncés en rose sur les moniteurs—, sont mêlés à des messages — s'inscrivant en vert — sélectionnés dans les petites annonces de divers journaux dont *Libération* ; ce sont d'ailleurs ces messages qui ont lancé le projet (Calle, 2016 : 225). L'ensemble devient une fiction dont le but est de rendre extraordinaire des moments ordinaires, de mettre en scène des secrets propres à chacun, de poétiser l'instant présent.

31 Le medium numérique est utilisé pour sa transversalité comme un outil de production[15] qui appartient à tous les champs de l'activité humaine. Calle en fait un outil d'expression jouant avec ces différentes sphères du privé et du public, mêlant l'art, l'agence de rencontre et l'information journalistique.

3.1.2. Rencontre des imaginaires autour de l'art du paradoxe

32 Selon Rancière, l'efficacité de l'art tient à « la présupposition d'un continuum sensible entre la production des images, gestes ou paroles et la perception d'une situation engageant les pensées, sentiments, actions des spectateurs » (2008 : 60). Il est alors possible d'analyser l'efficacité du dispositif de Sophie Calle selon deux points de vue : celui supposé des voyageurs/spectateurs qui peuvent s'imaginer les situations, les sentiments, les personnes décrites et se projeter dans les écrits[16] et celui inscrit dans les messages par les *spectacteurs*. Nous nous attacherons à ce second point de vue.

33 Peut-on dire que ce type de textes réinvente le langage amoureux ? Lors du lancement du site, il fallait s'exprimer en 80 signes maximum, aujourd'hui l'artiste a fait évoluer la consigne vers 200 signes. Tels des haïkus, il faut condenser sa pensée, exprimer l'essentiel des sensations ou sentiments ressentis : les messages hésitent alors entre nommer le lieu, donner des indications temporelles, décrire la personne, ses qualités, une action reconnaissable, énoncer un sentiment.

34 On y lit des poncifs comme : « Je cherche l'âme sœur. Tu m'as émerveillé … » mais aussi des ellipses qui ne manquent pas d'humour et de

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

rime « Prenant la lumière avec grâce, tu étais tatouée sous l'œil droit, à un vieux tu cédas ta place, chaque lundi 8h, même endroit ». On trouve aussi différents types de figures de styles de la répétition telles des anaphores : « Je t'ai vu… je t'ai regardé… » ou autre anadiplose « après un éclair vient un coup de tonnerre. Le tonnerre était… » (Calle, 2016 : 227-228).

35 Le champ lexical est celui de l'absence, thème récurrent dans l'œuvre de Sophie Calle. Chéroux désigne le procédé artistique de Calle comme celui de la double contrainte : « l'œuvre entière de l'artiste est traversée par cette culture du paradoxe. Depuis ses débuts, à la fin des années 1970, elle n'a en effet cessé d'opposer réalité et imaginaire, automatisme et contrôle, présence et absence, occultation et divulgation, jeu et mort » (Chéroux, 2022 : 9).

36 Ainsi, les messages du métro dans leur spontanéité exacerbent cette opposition féconde qui fait l'intérêt poético-tragique de l'œuvre de Sophie Calle : « Nous avons échangé des regards qui ont dû s'arrêter… », « Disparue à Bagatelle… », « Brahim, revient… », « Nos regards se sont croisés quelques instants… », « Tu passes et jamais je ne m'en lasse… », « J'espère te revoir … », « Depuis je te cherche… », « J'ai manqué de te parler… », « Je te croise dans le métro… », « Je te vois et tu ne me vois pas …. » (Calle, 2016 : 227-228).

37 Le dispositif artistique rend visible l'art du paradoxe amoureux : par le fragment [17] il exprime, entre autres, un « monde sidéré » tel que Roland Barthes nous le dévoile (1977 : 103).

38 Il n'est pas un outil conversationnel a proprement parlé mais il en reprend les codes : autoproduction qui garantit une captation d'attention selon Gunthert (2015 : 130) et partage non-hiérarchisé d'évènements privés. Le métro n'est plus seulement un espace fonctionnel dédié aux déplacements mais un espace public où se comprennent et se partagent les évènements : un espace commun.

3.2. Le dispositif de Pierrick Sorin : du collage

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

3.2.1. Dimension ludique : décalage, hybridation et anachronisme

39 Pour Pierrick Sorin, l'image panoramique qui défile lentement de droite à gauche constitue une grande partie de l'installation. Le spectateur/voyageur peut la regarder comme au cinéma ; elle peut se suffire à elle-même, d'ailleurs beaucoup passent à côté du dispositif complet. Dans cette œuvre *in situ*, réalisée pour la station des Trois cocus, l'artiste illustre de manière redondante la fonction du lieu dans lequel elle s'inscrit opérant un décalage humoristique. À la place du métro ce sont des moyens de transports loufoques, décrits ci-dessous, qui sont représentés. De plus, l'artiste joue de la confusion dans la traduction de l'occitan « cocuts » en « cocu » au lieu de « coucou » [18], restituant le sens premier et effectuant à son tour un glissement sémantique, « faire coucou » correspond bien à l'apparition éphémère de chaque tête.

40 Je ne discuterai pas ici des enjeux de la représentation remis en cause par le medium numérique, néanmoins remarquons que l'image numérique déborde largement les limites territoriales que chaque art s'est imposé, ou s'est vu imposer, jusqu'au début du XXI^{e} siècle. Ainsi, la représentation de Sorin combine à la fois les recherches des collages dadaïstes et les effets du premier cinéma fantastique de Georges Méliès [19]. Cette association de fragments joue du discontinu, de l'hétérogène et de l'anachronisme ; elle s'inscrit dans une hybridité évidente par son « usage informel ou relâché » (Gunthert, 2015 : 149) et présente une dimension ludique annonçant l'application Snapchat en 2011.

41 Le plasticien propose un dispositif itératif dont le medium numérique permet d'incruster des visages, approximativement découpés, sur les images préexistantes représentant de potentiels moyens de transports plus ou moins imaginaires : soit une baguette de pain volante, soit une petite voiture jaune d'enfant, soit une banane, soit une basket All Stars montant rose, soit etc, qui se croisent sur trois plans dans un paysage tantôt terrestre, tantôt céleste. Le jeu des disproportions, caricatural, ajoute un effet comique à l'improbable situation. Le découpage sommaire du visage capté prend la forme de l'œil du judas, le visage entier peut s'y adapter. En regard des quelques capta-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

tions à notre disposition, les *spectacteurs* sortent peu du cadrage proposé, ils jouent néanmoins avec les angles de vue et le plan comme par exemple un très gros plan sur la bouche [20]. L'utilisation du judas, élément présent dans d'autres installations participatives [21] nous montre que Sorin propose au spectateur, par cette forme, de se questionner sur l'image et sur les conditions de la vision.

3.2.2. Une distance esthétique

42 Comme on peut le voir dans les dessins préparatoires (Dossier de presse SMTC – smatM, 2001), la composition n'était pas encore finalisée dans le projet proposé en 2001 au concours : le portrait prenait tout l'espace d'un écran sur deux et se transformait par la technique du morphing clairement désignée par Sorin dans les légendes. Deux visages devaient se mélanger aléatoirement. Ce projet jouant seulement sur la modularité (Manovich, 2015 : 85) offrait peu de liberté au spectateur, il a évolué dans sa forme finale : le programme intègre toujours l'aléatoire, cette dimension de l'œuvre est donc importante, mais le plasticien renforce dans sa version définitive les possibilités de l'interactivité en alliant modularité et variabilité (ibid.). Ainsi, le changement des visages sur l'image projetée est la conséquence du dynamisme de la participation des voyageurs, leurs têtes s'inscrivent de manière aléatoire sur tel ou tel véhicule, voire plusieurs fois sur des véhicules différents. Le voyageur devient par ce dispositif ouvert un *spectacteur* qui joue et accepte de rentrer dans la relation d'altérité : « La jouabilité de l'œuvre atteste la figurabilité des relations » (Boissier, 2004 : 10).

43 En outre, Huitorel décryptant l'œuvre de Sorin remarque : « Le burlesque est affaire de décalage et c'est dans l'intervalle ainsi produit que se logent le triste de la farce comme le cocasse du tragique » (1998 : 60). Cette fresque n'est donc pas seulement une proposition relevant du seul divertissement, Sorin réalise un autoportrait collectif (Huitorel, 1998 : 62). Abandonnant ici ses auto-filmages, il produit un bricolage inquiétant qui, tout en incluant le spectateur dans l'image, le garde à distance. Autrement dit, de la même manière qu'il a travaillé la figure de l'idiot (Giquel, 2000) [22], comme posture artistique à partir de son propre corps, il fait endosser ici ce rôle au spectateur /voyageur qui va offrir son portrait.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

44 À l'instar de Duguet devons-nous parler de vidéo cannibale ? Cette dernière explique : « la vidéo en direct est un miroir piégé où l'appropriation de sa propre image échappe » (2002 : 183). Effectivement, le dispositif de Sorin est trompeur, il s'appuie sur le narcissisme du spectateur pour l'interpeller et capter son image puis détourner son intégrité. C'est une violence symbolique en conclut Duguet. Nous adopterons un autre point de vue car dans cette réalisation pour le métro toulousain nous l'avons vu, l'humour l'emporte. Le visage lorsqu'il est incrusté à la chaussure ne nous appartient plus, il est scénographié devenant une image publique, déréalisée, flottante. Sorin explore le narcissisme autorisé par l'interface numérique et légitimé par le caractère artistique de la démarche, mais d'après Huitorel c'est un narcissisme collectif qu'il désigne, notre narcissisme à tous (1998 : 61). Gunthert, quant à lui, réprouve cette approche psychologique désignant de manière simpliste le *selfie* comme étant une pratique narcissique, il défend l'autoproduction de l'image dans les outils conversationnels [23].

45 Sorin s'appuie effectivement sur les codes du divertissement par la grossièreté de ses collages, il n'y a pas d'illusion séduisante, comme l'explicite Fabiani : « le trucage est toujours pris dans une double fonction : produire de l'illusion et montrer ses principes de production » (2005 : 24). Dès lors, Sorin utilise le medium électronique et numérique non pas dans ses possibilités virtuoses mais pour déconstruire la belle image et la livrer au questionnement et à l'amusement du spectateur.

46 Peut-on parler de distance esthétique telle que la définit Rancière ? C'est-à-dire comme une « discontinuité entre les formes sensibles de la production artistique et les formes sensibles à travers lesquelles celle-ci se trouve appropriée par les spectateurs » (2008 : 62). Dans le dispositif de Sorin, le spectateur/voyageur est successivement participant mais aussi contemplateur. Ayant fait l'expérience, il nous apparait qu'à chaque étape active ou passive nous sommes *interprétants* (Rancière, 2008). D'une part, lors du choix de l'image donnée, d'autre part lors de l'observation de son effet dans l'ensemble. Le caractère de bricolage de l'image inscrit notre action dans une culture LOL (Gunthert, 2015 : 159), qui invite à une pensée du second degré, autrement dit, à adopter une distance critique, condition même d'un spectateur émancipé.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

4. Des images en partage : l'œuvre comme système relationnel

47 Ces deux types de représentations, celle de Calle et celle de Sorin, s'inscrivent dans une esthétique du peu par la contingence du texte dans l'œuvre de Calle et l'imperfection du découpage/collage approximatif des images de Sorin. L'œuvre justement n'est plus un chef d'œuvre à l'esthétique immuable mais un dispositif changeant soumis aux contingences du tout public et du réel. C'est une prise rapide, en *live* d'une information, soit une pensée pour Calle, soit un visage pour Sorin, qui correspondrait finalement aux peintures sur le motif ou aux romans réalistes qui ont fait de l'anonyme un sujet d'art. Au terme de cette étude nous pouvons envisager que ces dispositifs sont une invitation au spectateur/voyageur, cet anonyme, à partager le sensible parce qu'il s'y re-connaît comme faisant partie « d'une communauté de conteurs et de traducteurs » (Rancière, 2008 : 29).

4.1. Un spectateur traducteur : participatif et critique

48 Le terme exact de ces dispositifs est celui de participatif et non pas d'interactif précise Sorin : « Dans mon cas j'emploie le terme de participatif qui ne suppose pas que le spectateur puisse agir sur l'œuvre. Il participe passivement, par le simple fait que son image soit intégrée dans l'œuvre » (Sorin, 2008 : 53). Le dispositif de Calle est de même participatif : nous l'avons vu l'ordinateur permet de faire dialoguer avec fluidité des utilisateurs entre eux par le biais du site www.transport-amoureux.vu. En aucune manière la structure de ces deux œuvres, à savoir les algorithmes des dispositifs numériques élaborés par les plasticiens et la spatialisation des images, n'est remise en jeu par le spectateur. Pour Rancière, la séparation est la première condition de l'émancipation du spectateur : « La distance n'est pas un mal absolu, c'est la condition de toute communication » (2008 :16) précise-t-il. De fait, que ce soient des mots ou des visages, ces éléments deviennent des matériaux plastiques dans les deux dispositifs. Nous l'avons vu, ils sont transformés par l'œuvre et dans l'œuvre par le *spectacteur* au profit de tous, ainsi littéralement mis en partage.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

49 La deuxième condition est la reconnaissance de l'égalité des intelligences (Rancière, 2008 : 23). La saisie de l'image est la condition même du dispositif ; l'œuvre n'existe qu'avec les mots ou les images des anonymes qui participent tous également. Certains jouent clairement de cette mise en collectif et s'emparent de la possibilité de parler à tous : « Vous qui lisez, si vous l'aimez, laissez votre égo de côté et dites-le-lui. » ou encore « Pour toutes les mamans qui souriront en lisant ce message » (Calle, 2016 : 227-228).

50 La troisième condition de l'émancipation demande : « des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'histoire et en faire leur propre histoire » (Rancière, 2008 : 29). Dans ces deux œuvres les images sont transitoires. Les univers créés restent incertains car ils sont sans cesse négociés avec le spectateur/voyageur et reconstruits par son interprétation nous l'avons vu. Dès lors, l'usage du medium numérique dans cette version participative n'est pas une tentative d'objectivation [24] (Manovich, 2015 : 144) mais plutôt de résistance en ce que le sens de l'œuvre advient par cette contingence de l'image et par l'expérience du *spectacteur*. Le direct propre au medium numérique est la source même de l'adhésion voire de l'émerveillement du spectateur : dans l'œuvre de Sorin il y a confrontation presque immédiate entre la production de l'image et l'image scénographiée – seulement 5 minutes d'attente pour voir apparaitre son visage ; dans l'œuvre de Calle il n'est quasiment pas possible de voir le texte offert, néanmoins, les textes lus sont dans la même veine que ceux qui sont écrits, le spectateur comprend rapidement qu'il participe à l'œuvre. Cette mise en partage questionne la notion d'auteur, bien qu'il soit important de le souligner, nous ne développerons pas ce point.

51 Le spectateur ainsi visé par ces deux dispositifs participatifs est reconnu comme interprétant (Boissier, 2004 : 306) et il agit comme tel ; il est alors à proprement parler un spectateur émancipé (Rancière, 2008).

4.2. Partager des valeurs : un principe muséal

52 Dans ces dispositifs l'image n'est pas une finalité, elle est l'objet du partage si ce n'est dans le processus au moins dans le résultat, c'est le

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

système de relation qui est important (Duguet, 2002 : 8). Les deux artistes choisis l'expriment clairement dans leurs projets respectifs.

53 Certes, la dimension du lien social était une demande du maître d'ouvrage, le jury a alors retenu le projet de Sophie Calle précisément pour sa dimension sociale. La plasticienne explique dans le dossier du projet qu'elle propose au concours : « Les gens qui attendent leur métro liraient donc ces récits de regards, de sourires, de regrets [...]. J'aimerais donner aux habitants de Toulouse la possibilité de se retrouver [...]. J'aimerais inciter les passagers qui le souhaitent à se parler, etc » (Projet Sophie Calle. Dossier de presse SMTC – smatM, 2001).

54 De même Pierrick Sorin, dès l'écriture de son projet, impose le medium numérique et les interfaces des moniteurs vidéo et projecteurs passant outre les recommandations du cahier des charges car dit-il : « Je suis convaincu que le recours à des technologies nouvelles, offrant des possibilités d'interactivité et d'évolution de l'œuvre dans le temps, est très favorable à la qualité de la relation qui pourra s'établir entre le public et l'œuvre » (Projet Pierrick Sorin. Dossier de presse SMTC – smatM, 2001). Ces dispositifs relationnels permettent à chacun – participant ou non – de s'approprier cette infrastructure impersonnelle qu'est une station de métro mettant en perspective le rôle social de tous.

55 Dans cet espace public de mobilité, le medium numérique est utilisé dans sa dimension transversale, participative, créatrice voire humaniste et non comme outil d'uniformisation et de sidération, voire de disparition comme s'en inquiète Virilio. À l'inverse de déréaliser la vie, ces installations sont une occasion pour le voyageur de la poétiser. Car ces dispositifs numériquement clos sont paradoxalement des œuvres ouvertes qui se construisent pour et par l'usager grâce à des postures anticipatoires (Duguet, 2002 :18) comme nous l'avons constaté. Dès lors, il ne s'agit plus seulement de séduire dans l'instant le spectateur/voyageur mais de l'engager dans une histoire collective.

56 Le numérique est une conception du monde énoncent Couchot et Hillaire (2003 :10), effectivement comme nous l'avons vu, ce medium oblige à repenser l'art dans son rapport à la science et à la technique mais aussi bouleverse les rapports entre l'auteur, l'œuvre et le spectateur. De plus, les mécanismes même de circulation de l'art sont réin-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

terrogés et par là leur mode de contribution à la culture. Ainsi le métro, espace commun par excellence, liant des quartiers de tous bords est un espace partagé dont le pari, à travers ce choix d'œuvres est d'opérer une réparation par la culture du tissu social. Les deux dispositifs proposés potentialisent une esthétique de la réception (Chardel, 2023), certains usagers s'emparent des technologies pour exprimer leur individualité, la donner en partage et sans doute partager des valeurs du commun (Davallon, 1999) principe même du musée.

Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2007.

Barré, François, *Joindre et rejoindre. L'art et le métro de Toulouse*, Paris : Éditions du Panama, 2007.

Augé, Marc, *Le métro revisité*, Paris : Éditions du Seuil, 2008.

Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Éditions du Seuil, 1977.

Boissier, Jean-Louis, *La relation comme forme. L'interactivité en art*, Genève : MAMCO, 2004.

Boissier, Jean-Louis (dir.), *Troisième biennale d'art contemporain de Lyon*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1995 (CD-ROM).

Calle, Sophie, Desplechin, Marie, *Ainsi de suite*, Paris : Éditions Xavier Barral, 2016.

Chéroux, Clément, *Sophie Calle*, Arles : Actes Sud, 2022.

Couchot, Edmond et Hillaire, Norbert, *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde*, Paris : Champs Flammarion, 2003.

Davallon, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégie de communication et médiation symbolique*, Paris : L'Harmattan, 1999.

Dossier de presse SMTC – smatM, « Interventions artistiques dans les stations du métro de l'agglomération toulousaine. Ligne B », Toulouse, Juin 2001. Document consultable à la médiathèque du FRAC Toulouse Occitanie.

Duguet, Anne-Marie, *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*, Paris : J.Chambon &CNAP, 2002.

Fabiani, Jean-Louis, Hindry, Ann, *Pierrick Sorin : petits théâtres optiques et vidéos comédies*, Epinal : Édition Musée départemental d'art ancien et contemporain, 2005.

Francblin, Catherine, « La passion du réel », in : *20 ans l'histoire continue*, Art Press, Hors-série, Paris : 1992, pp. 35-43.

Ginoulhiac, Michèle, *Muséalités de l'espace urbain*, Toulouse : Thèse consul-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

table Université Toulouse Jean Jaurès, 2015.

Giquel, Pierre, *Pierrick Sorin*, Paris : Hazan, 2000.

Gunthert, André, *L'image partagée. La photographie numérique*, Paris : Éditions textuel, 2015.

Manovich, Lev, *Langage des nouveaux médias*, Paris : Presses du réel, 2010.

Meunier, Albertine, Tackels, Bruno, Chardel, Pierre-Antoine, « Qu'est-ce qu'une œuvre d'art numérique ? », in : Géraldine Muhlman, Peut-on vivre dans un monde virtuel ? Épisode 4/4, jeudi 12 janvier 2023. Document électronique consultable à :

https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/avec-philosophie/une-œuvre -d-art-peut-elle-etre-virtuelle-4003905. Page consultée le 8 septembre 2023.

Monset, Lola, « Le retour du transport amoureux dans le métro », in : *La Dépêche*, 14 février 2018. Document électronique consultable à : https://www.ladepeche.fr/article/2018/02/14/2742262-le-retour-du-transport-amoureux-dans-le-metro.html . Page consultée le 6 juin 2024.

Hillaire, Norbert (dir.), *Internet all Over. L'Art et la Toile*, Paris : Art Press, Hors-série, novembre 1999.

Huitorel, Jean-Marc, *Pierrick Sorin*, Paris : Édition AFAA, 1998.

Macel, Christine, *Sophie Calle. M'as-tu vue*, Paris : Éditions du Centre Pompidou. Éditions Xavier Barral, 2003.

Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique-éditions, 2000.

Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique-éditions, 2008.

Schaeffer, Jean Marie, *L'expérience esthétique*, Paris : Éditions Gallimard, 2015.

Sorin, Pierrick, *Le laboratoire d'un film idéal illusoire*, Enghien-les-bains : Édition centre des arts d'Enghien-les-Bains, 2008.

Tisséo, Document électronique consultable à : https://www.tisseo.fr/tisseo-lentreprise/page-standard/l-art-du-reseau. Page consultée le 7 juin 2024.

« Tisséo restaure les œuvres d'art du métro », Document électronique consultable à :

https://www.youtube.com/watch?v=A0fCXXW4npk&ab_channel=France3Occitanie. Vidéo consultée le 7 juin 2024.

Vilchez, Pauline, « Transport-amoureux.vu revient sur les écrans de Jeanne d'Arc », in : *Le journal toulousain*, 9 avril 2018.

Document électronique consultable à : https://www.lejournaltoulousain.fr/culture/transport-amoureux-vu-toulouse-55918/ Page consultée le 6 juin 2024.

Virilio, Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris : Éditions Galilée, 1989.

---

1 « Un objet néomédiatique peut être une image fixe numérique, un film composé numériquement, un environnement virtuel 3D, un jeu vidéo, un

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

DVD hypermédia autonome, un site web hypermédia, ou le web dans son ensemble » (Manovich, 2015 : 73).

2 https://www.tisseo.fr/tisseo-lentreprise/page-standard/l-art-du-reseau

3 La médiathèque du Fond Régional d'Art Contemporain Occitanie conserve les données des deux appels à projet pour les œuvres du métro toulousain.

4 Deux observations personnelles *in situ* : décembre 2012 et mars 2023 et les photographies de Thomas Salva qui datent de 2022 publiées sur le site Tisséo (*ibid.*).

5 Le réseau métropolitain toulousain comprend la Ligne A/ Sud-ouest-Nord-Est, de 12,5 kms, avec 18 stations dont celles de l'extension en 2003. Elle est inaugurée le 26 juin 1993 par Dominique Baudis et le 20 décembre 2003 par Philippe Douste-Blazy. La Ligne B/ Nord-Sud, de15,7 kms, avec 20 stations. Inaugurée le 30 juin 2007 par Jean-Luc Moudenc. La maîtrise d'ouvrage est effectuée par Tisséo – SMTC/ Syndicat Mixte des Transports en Commun, composé entre autres de 20 élus du Grand Toulouse et SMAT, Société de Mobilité de l'Agglomération Toulousaine. La fréquentation en 2019 était de 58 000 000 voyageurs.

6 MTD est la société concessionnaire en 1991, aujourd'hui nommée SMAT. Plus précisément, c'est l'ingénieur Patrick Vandevoorde qui aurait pris l'initiative de cette commande.

7 Nous nommerons « art numérique » selon Couchot et Hillaire, plus précisément les images de synthèse, dispositifs interactifs, multi et hypermédia, art sur réseau sachant que les arts traditionnels empruntent aussi aux technologies numériques (art graphique, photographique, vidéo, cinéma, télévision, musique…) (2003).

8 Pour André Gunthert qui interroge « la révolution » de la photographie à l'ère du numérique (2015), les prémices de la transition numérique de la photographie datent de 1990 mais la première exposition consacrée aux nouvelles pratiques visuelles est à Lausanne en 2007, puis Arles en 2011, « From Here On ».

9 Nous n'avons pas pu avoir d'information précise concernant la durée de la transmission du message et l'algorithme gérant l'affichage mis à part que ce sont les 150 derniers messages reçus qui s'affichent aléatoirement.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

10 « Tisséo restaure les œuvres d'art du métro de Toulouse », FR3 Occitanie, https://www.youtube.com/watch?v=A0fCXXW4npk&ab_channel=France3Occitanie, consultée le 7 juin 2024, vidéo 0:23 mn

11 L'Œuvre de Sophie Calle se développe depuis « Les dormeurs », Biennale de Paris 1980, autour de la question de l'intime, le sien, celui des autres. Elle procède littéralement à des mises en scène de l'intimité liant ainsi l'art et la vie. Elle utilise des mediums divers – pas exclusivement le numérique - choisis en fonction des projets : photographie, écrits… présentés sous la forme d'installations.)

12 Alors que Sophie Calle utilise différents mediums, le travail de Pierrick Sorin est exclusivement lié aux nouvelles technologies. Dès 1988 « Les réveils » est un travail d'auto-filmage en caméra Super 8, il utilise ensuite la vidéo dans ses théâtres optiques dont huit théâtres optiques montrés à Nantes en 2019, puis dès 2016 les hologrammes apparaissent dans ses œuvres, enfin l'installation numérique dont celle qui nous occupe.

13 « Tisséo restaure les œuvres d'art du métro », document électronique consultable à :

https://www.youtube.com/watch?v=A0fCXXW4npk&ab_channel=France3Occitanie. Vidéo : 0 :17 mn

14 Concernant l'utilisation du site, les seules sources disponibles à ce jour datent de la mise en restauration de l'œuvre en 2017 (Monset, 2018 et Vilchez, 2018). Nous n'avons pas connaissance d'une étude fine de la réception des publics, nous disposons de quelques données quantitatives de fréquentation à travers un sondage datant de 2012 : « Sondage sur la perception des œuvres d'art dans le métro », étude effectuée par Tisséo en 2012 qui nous a été remise par Guy Claverie, directeur de la communication à cette époque. La représentativité de l'échantillon n'étant pas assurée nous ne donnerons aucun résultat.

15 De plus, l'ordinateur outre un outil de production est ici aussi outil de diffusion et d'exposition illustrant ce que Lev Manovich (2015 : 85) appelle la révolution néomédiatique.

16 Une étude de réception de l'œuvre auprès d'un panel suffisant de voyageurs serait nécessaire afin de vérifier les suppositions.

17 Il serait intéressant d'analyser les fragments du métro à l'aune de la typologie du discours amoureux proposée par Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* (1977).

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

18 La transcription de l'occitan « Tres Cocuts » - trois coucous - au français « Trois Cocus » serait due, dit-on, à des soldats de Napoléon qui, séjournant dans le quartier, auraient demandé à ses habitants son nom. Ceux-ci auraient répondu « Tres Cocuts », les soldats ne parlant pas l''occitan comprirent « Trois cocus » : ce nom aurait été noté sur le cadastre. Ces trois coucous étaient sculptés sur la façade d'une demeure seigneuriale (aujourd'hui disparue).

19 Tout ceci est largement analysé dans *Le langage des nouveaux médias* par Lev Manovich (2015).

20 Observation *in situ* mars 2023.

21 Pierrick Sorin, *La belle peinture est derrière nous*, 1989, installation vidéo, 150x150x200 cm, acquisition Fondation Cartier, 1995.

22 « Faire l'idiot, pratiquer l'autodérision, se moquer des valeurs du monde adulte, c'est accomplir des exercices d'équilibriste qui maintiennent malgré tout en vie. » explique René Giquel (2000 : 17) à propos de l'œuvre de Pierrick Sorin.

23 Nous trouvons pertinent d'inviter le lecteur à lire l'argumentaire de Gunthert : « La consécration du selfie » (2015 : 151-170)

24 Il faudrait pouvoir développer cette idée en confrontant la notion de dispositif de Foucault – comme un système de contrôle - et les arguments de Manovich concernant le mythe de l'interactivité des outils numériques : « ces technologies qui extériorisent et objectivent l'esprit » (Manovich, 2015 : 144).

Français

Tisséo-SMTC, syndicat mixte de gestion du métro à Toulouse, a mis en œuvre dès la conception de la première ligne du métro toulousain, inaugurée en 1993, une politique d'apport d'œuvres au sein des 38 stations de la métropole. L'exemplarité du dispositif est à noter puisque les plasticiens choisis à l'issue d'un concours national ont travaillé avec les architectes, en amont du projet, *in situ*. Nous n'aborderons pas l'ensemble du dispositif de ce que l'on peut nommer une collection d'art contemporain en revanche il est intéressant d'explorer plus précisément deux œuvres qui emploient un medium numérique. Sophie Calle utilisant les potentialités de cet espace ouvert qui se présente comme un espace commun développe une œuvre multimédia en ligne à dimension communicationnelle : elle invite les voyageurs à poster une annonce sur le site www.transport-amoureux.vu. Pier-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

rick Sorin, quant à lui, convoquant la figure tragi-comique de l'idiot, va travailler l'habitabilité de l'œuvre par les voyageurs : un dispositif interactif incorpore leurs têtes sur d'improbables véhicules animés. À partir de ce corpus d'œuvres situées sur la ligne B du métro toulousain, nous nous interrogerons sur les enjeux de l'utilisation du medium numérique pour des propositions artistiques dans l'espace public. Plus précisément, il s'agira à travers la scénographie des dispositifs et les types d'images qui leurs sont propres de questionner la légitimité du spectateur/voyageur à partager le sensible. Les qualités relationnelles développées dans ce type d'œuvres font du métro plus seulement un non-lieu à l'usage d'un voyageur passant mais un lieu où les images en ce qu'elles sont partagées deviennent des repères culturels sensibles si ce ne sont des valeurs sociales du commun.

English

Tisséo-SMTC, the joint association responsible for managing the metro in Toulouse, implemented a policy of incorporating artworks within the 38 stations of the metropolis from the inception of the first Toulouse metro line, inaugurated in 1993. The exemplary nature of this approach is noteworthy, as artists, selected through a national competition, worked alongside architects in advance of the project, on-site. While we won't cover the entirety of what can be termed a collection of contemporary art, it is interesting to delve more precisely into two works that introduce a digital medium on Line B. Sophie Calle, utilizing the possibilities of this open space that functions as a common place, develops a multimedia online work with communicational dimension: she invites travelers to post advertisements on the website www.transport-amoureux.vu. On the other hand, Pierrick Sorin, invoking the tragicomic figure of the idiot, works on the habitability of the artwork by travelers: an interactive device incorporates their heads on improbable animated vehicles.

Drawing from the example of these two digitals works within the Toulouse metro, we will explore the implications of using this medium for artistic propositions in publics spaces. Specifically, we will examine the relationship between digital artwork and space, the specific types of images it encompasses, and the legitimacy of the spectator/traveler to share sensitive. Indeed, the relational qualities developed in these types of works transform the metro from being merely a transient space for passing travelers into a location where shared images leave lasting impressions like socials values.

Mots-clés

art public, medium numérique, spectateur, réception de l'œuvre, muséalité

Keywords

public art, digital medium, spectator, reception of the work, museality

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Michèle Ginoulhiac
PRAG, docteure en science de l'art, LLA Créatis et SFR-AEF, université Toulouse 2 Jean Jaurès, INSPE Toulouse Occitanie-Pyrénées. Site de Foix. 4, avenue Raoul Lafagette. 09000 Foix

michele.ginoulhiac@univ-tlse2.fr
michele.ginoulhiac@univ-tlse2.fr
IDREF : https://www.idref.fr/194508161

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.