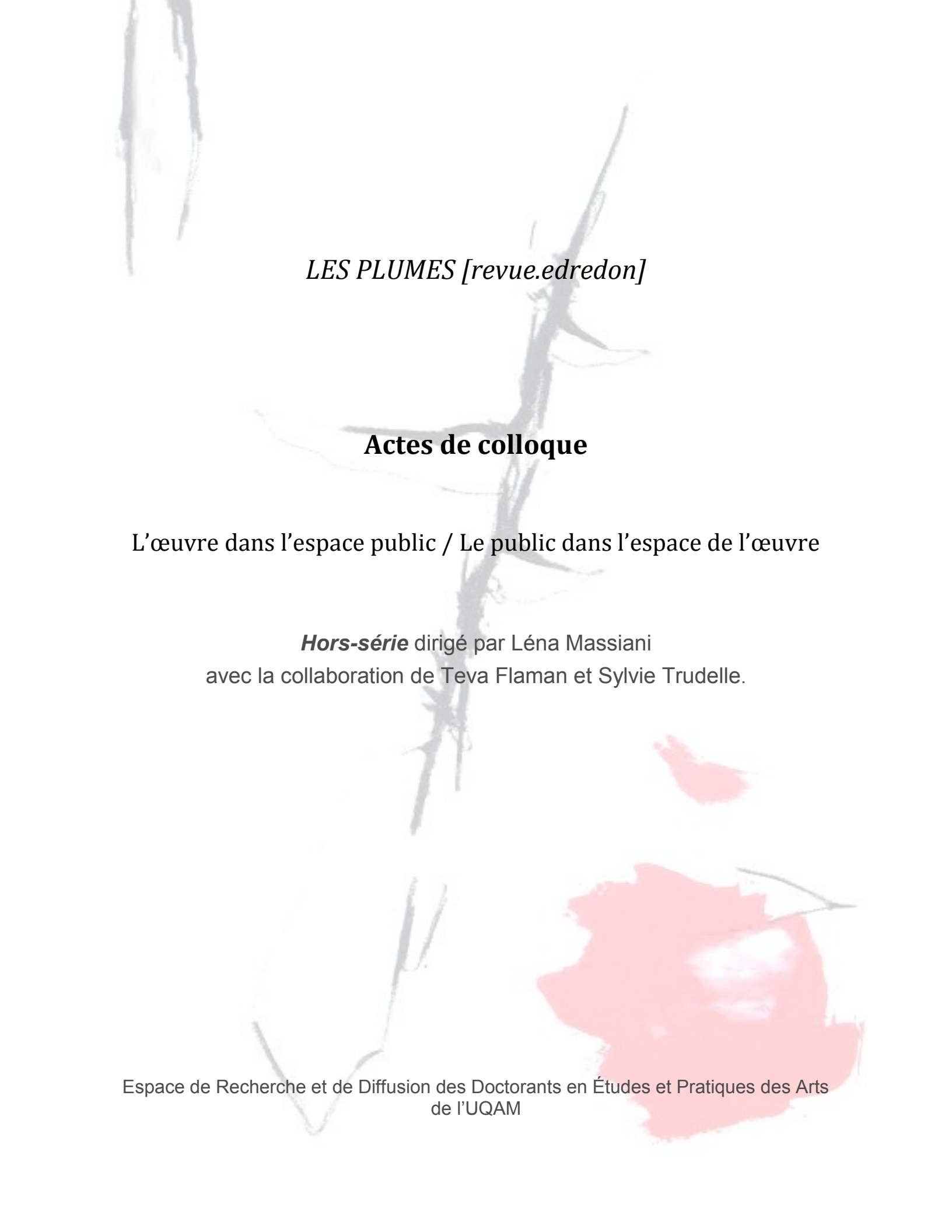




LES PLUMES [revue.edredon]

Actes de colloque

L'œuvre dans l'espace public / Le public dans l'espace de l'œuvre

Hors-série dirigé par Léna Massiani
avec la collaboration de Teva Flaman et Sylvie Trudelle.

Espace de Recherche et de Diffusion des Doctorants en Études et Pratiques des Arts
de l'UQAM

Les journées d'études consacrées à
L'œuvre dans l'espace public / Le public dans l'espace de l'œuvre
ont été organisées par Edwige Perrot et Léna Massiani
les 29 et 30 avril 2009 à l'Université du Québec à Montréal
dans le cadre de l'Association des Étudiants au Doctorat en Études et Pratiques des Arts de
l'UQAM

Les Plumes [revue.edredon] est accessible en ligne à
www.edredon.uqam.ca/revue-les-plumes.html

Édition dirigée par Edwige Perrot
pour l'Association des étudiants au doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM

Comité scientifique de la revue 2011-2012

Anne Benichou (Arts visuels et médiatiques - UQAM)
Hélène Doyon (Arts visuels et médiatiques - UQAM)
Michèle Febvre (Danse - UQAM)
Josette Féral (Théâtre - UQAM)
Andrée Martin (Danse - UQAM)
Jocelyne Lupien (Histoire de l'art - UQAM)
André Villeneuve (Musique - UQAM)

Comité de rédaction

Johanna Biennaise (Doctorat en Études et Pratiques des Arts – UQAM)
Katya Montaignac (Doctorat en Études et Pratiques des Arts – UQAM)
Edwige Perrot (Doctorat en Études et Pratiques des Arts – UQAM/ Études théâtrales - Paris III – Sorbonne Nouvelle)

Crédits page de garde : Teva Flaman - *Ishape 21*

Remerciements : Faculté des Arts de l'UQAM, Programme de Doctorat en Études et Pratiques des Arts (UQAM), Service à la Vie Étudiante (UQAM)

© *Les Plumes [revue.edredon]*

Dépôt légal - Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2011

ISSN 1925-7031

Table des matières

Présentation des journées d'études

L'œuvre dans l'espace public

[*L'art dans l'espace public : un activisme*](#) par **Paul Ardenne** (Université d'Amiens)

[*Architectures interactives*](#) par **Louise Poissant** (UQAM)

[*L'art public et les transformations de l'espace urbain*](#) par **Louis Jacob** (UQAM)

[*La façade médiatisée : l'architecture de J. Herzog et P. De Meuron*](#) par **Christian Semaan** (UQAM)

Le public dans l'espace de l'œuvre

[*Speaker-in : un exemple de création de nouveaux dispositifs artistiques comme création de nouvelles sensibilités collectives*](#) par **Romain Bricout** (Université Lille 3)

[*L'entre-deux holographique : un espace troublé de la rencontre visuelle*](#) par **Philippe Boissonnet** (UQAM)

[*Polymorphosum urbanum : le « making-of »*](#) par **François-Joseph Lapointe** (UQAM)

[*Le public dans l'œuvre de danse in situ : entre représentation et participation, quelle posture acquiert-il ?*](#) par **Léna Massiani** (UQAM)

L'œuvre dans l'espace public / Le public dans l'espace de l'œuvre

Au cours du 20^e siècle, les milieux de l'art se sont affranchis des cadres et des traditions de la représentation et ont remis en question l'acte même de création. À partir des années 1950, et par opposition aux formes institutionnelles, certains artistes (Pollock, Kaprow, Cage, Christo) et collectifs (Black Mountain College, Fluxus, Judson Church, Living theater) font sortir l'art de son contexte traditionnel de création et de représentation. Par rébellion contre les modes de production et de présentation des œuvres, ils sortent des théâtres, des musées et débordent des cadres (la scène, la toile) ; ils investissent la nature, le paysage, la ville et les milieux urbains, l'environnement, pour en faire non seulement la source de création, le sujet de l'œuvre mais aussi le lieu de leur (re)présentation (Land Art, Agit-prop).

Fortement liés à l'engagement civique, performances, *happening* et art de participation bousculent le public, le confrontent et le provoquent ; les artistes remettent en question leur propre rapport au spectateur mais aussi la fonction et le statut de ce dernier dans l'œuvre elle-même (Abramovic, Ono, Burden). Aujourd'hui, ce rapport au public ne se joue pas exclusivement dans les œuvres en marge des institutions mais il s'introduit dans un ensemble de formes artistiques faisant intervenir le public en tant que « spectateurs » ou public-participant - de la danse *in situ* au théâtre invisible en passant par les installations multi-médiatiques interactives.

De l'œuvre dans l'espace public au public dans l'espace de l'œuvre, les productions artistiques redéfinissent le rapport à la représentation tout comme les fonctions respectives de l'artiste et du public. Quels enjeux esthétiques, politiques et sociaux sont liés à l'art *in situ* aujourd'hui ? Quelle place l'œuvre a-t-elle dans l'espace public ? Comment les artistes transgressent-ils le cadre de leur discipline ? Comment les artistes introduisent-ils le public dans l'espace de l'œuvre ? De quel ordre relève l'engagement politique et social des artistes dans les œuvres contemporaines ? Voilà autant de questions qui accompagneront notre réflexion au cours de ces journées d'études dont la première sera consacrée à *l'œuvre dans l'espace public* et la deuxième *au public dans l'œuvre*.

L'ŒUVRE DANS L'ESPACE PUBLIC...

L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC : UN ACTIVISME

PAUL ARDENNE

Résumé

Cette conférence est l'occasion de dresser un inventaire raisonné des différentes formes d'intervention artistique en milieu urbain, notamment de nature contextuelle. L'artiste s'y saisit de la ville – et, donc, du public – pour insérer en celle-ci des créations pas forcément attendues, en général non programmées, qui sollicitent parfois sans ménagement l'attention des passants. On insistera ici sur les évolutions de ce genre d'art moins soucieux de représentation que de présentation, en pointant une de ses perversions postmodernes, qu'il convient d'analyser : la tentation, pour l'industrie culturelle, de changer ces formes d'art « en contexte réel » en une création intégrée, formule alibi prétendant jouer comme facteur de « reliance » et de restauration du lien social.

Biographie

Paul Ardenne est agrégé d'Histoire et docteur en Histoire de l'art et Sciences des arts. Maître de conférences à la Faculté des arts d'Amiens (France), on lui doit plusieurs études relatives à l'art et à son rapport au public : *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience* (avec Pascal Beausse et Laurent Goumarre, 1997), *L'Art dans son moment politique* (2000), *Un Art contextuel* (2002), *Working Men. Art contemporain et travail* (2008). Il a publié en 2009 aux éditions du regard *Art, le présent. La création plastique au tournant du XXI^e siècle*.

D'une manière exhaustive, cette conférence veut rendre compte des rapports entre art et territoire physique. L'accent sera mis sur les territoires humanisés, dont la ville, en priorité. Il y est question de la sortie de l'artiste, de sa graduelle conquête du territoire de la cité, de la manière dont il utilise celle-ci comme périmètre d'intervention, comme réservoir et comme argument artistiques. Avec des intentions multiples, comme on va le voir, entre volonté exploratoire, mise en forme d'un lien social et révélation des tensions caractéristiques du fait urbain.

Le rapport de l'artiste moderne puis contemporain au territoire est multiforme. Il est à l'image même, en l'occurrence, du territoire proprement dit, ce fragment d'espace qui peut être, en amont de l'intervention artistique, humanisé ou non, proche ou lointain, familier ou au contraire étranger, banalisé ou singulier, mutant, enfin – la première règle de la territorialité, à cet égard, étant son évolution, la territorialisation. Peu de territoires, aujourd'hui, demeurent longtemps stables dans leurs caractéristiques. Parce que le territoire climacique, celui du climax, de l'origine ou échappant à l'intervention de l'homme, n'existe pour ainsi dire pas ou plus à l'échelle planétaire, sauf lieux reculés et répulsifs. Parce que la dynamique et l'énergie humaines, amplifiées par ces phénomènes avérés que sont, aujourd'hui, la surpopulation et l'accroissement de la demande de biens et de la production générale restructurent continûment le territoire dans sa fonction, dans sa forme et dans l'usage que l'on en fait.

Entre ces territoires sans cesse re-territorialisés, la ville est de ceux qui suscitent chez l'artiste moderne puis contemporain une importante variété de postures, d'attitudes ou d'actes de présence. Dans son contexte, l'artiste endosse en toute logique adaptative ou volontariste plusieurs rôles, parfois combinés, de celui de l'occupant licite à celui de l'infiltré illicite, de celui de l'utilisateur enclin à se servir du territoire comme motif esthétique à celui de l'activiste sociopolitique.

Investir le territoire urbain

Entre les territoires humanisés, la ville se distingue bientôt par la plus forte attraction qu'elle exerce sur le monde de l'art, une mutation qu'entérine, dès avant le XX^e siècle, la modernité. L'univers pacifié de la campagne, longtemps, avait attiré les artistes œuvrant sur le motif (mode poussinienne du paysage romain, paysagistes flamands, école de Barbizon...). Le développement urbain qui accompagne, tout au long du XIX^e siècle, la révolution industrielle, périmé cette dilection. La ville devient alors un « chronotope » essentiel, hautement magnétique, de la création moderne.

En pleine extension spatiale, physiquement transformée (New York comme la « ville debout » que célèbre Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*, de Louis-Ferdinand Céline), transfigurée par les activités nouvelles de l'industrie et du commerce de masse, de plus en plus indéfinie aussi (ses limites reculent sans cesse, à l'origine des phénomènes de la conurbation, de la ville infinie), elle est comme l'*analogon* d'une création artistique moderne elle-même en butte aux démons de l'expansion, du débordement et de l'activisme. Les impressionnistes, ainsi, la célèbrent (Monet, *La rue Montorgueil pavoisée*, 1867), de même que les futuristes (Boccioni, *La ville qui monte*, 1913), les dadaïstes puis les surréalistes en font un théâtre pour des actions d'un genre nouveau, de type intervention ; le cinéma expressionniste l'élit comme un constituant décisif de l'« écran démoniaque » (Lotte Eisner, 1928), sinon comme un personnage à part entière (Fritz Lang, *Metropolis*, 1928). « Élément moteur de l'imaginaire moderniste, palimpseste mental consignait ordre et chaos, organisation et entropie, bref, propriété naturelle de la culture occidentale, le milieu urbain semble en effet plus qu'aucun autre dévolu à l'art » (Ardenne, 2002).¹

Lieu d'une activité continue, la ville née de la révolution industrielle s'érige de concert au rang d'espace public par excellence, le périmètre *groovy* qui la définit étant dès lors appréhendé de deux façons par l'artiste qu'inspire la ville. D'une part, de façon de plus en plus obsolète, comme un spectacle, à la manière de la *Neue Sachlichkeit* allemande ou de la peinture réaliste

¹ On profitera de cette auto-citation pour préciser que le présent texte reprend au plus près certaines études antérieures sur la question, notamment le cat. de l'exposition *Micropolitiques*, C.N.A.C. Magasin, Grenoble, 2000, *Un Art contextuel*, op. cit., (2001) *L'Image Corps, Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris : éditions du Regard, ch. « Le corps participatif », ainsi que *La Commande publique* (2008) Paris : éditions Flammarion (édition en cours à l'heure où ces lignes sont écrites), entre autres, notamment.

d'un Edward Hopper au début du XX^e siècle – le regard s'exerce ici de façon traditionnelle, depuis le dehors, tandis qu'est reconduit le classique principe de l'art comme formule de représentation.

D'autre part, de façon cette fois plus expérimentale, comme l'occasion d'un échange, d'une rencontre en prise directe avec un public. Le fait même de la proximité physique de l'artiste à son objet d'étude, dans ce cas, fait passer au second plan la question de la représentation. Art public nouvelle manière, pour le moins, que celui qu'indexe ce second cas, qui rompt avec les usages en matière d'art public. L'art dit public, jusqu'à présent, relevait exclusivement de la décision ou de la commande officielle, et s'incarnait pour l'essentiel dans l'élévation de statues au milieu de squares ou le long d'avenues, sur un mode somptuaire, de célébration ou de propagande. Dorénavant, l'artiste sort en ville. Si le cadre territorial de l'action artistique demeure bien le même (la ville), la forme s'en modifie cette fois radicalement. Naissance de l'intervention artistique, du happening au dehors, dans ce vaste « atelier sans murs » (Jean-Marc Poinso) qu'est l'univers de la rue.

La deuxième *maniera*, par ordre d'apparition historique, d'art public que représente l'art d'intervention se qualifie par son goût de l'intrusion, par sa défiance envers le programme, par ses velléités de clandestinité. Elle concentre toutes les formes de création s'extrayant physiquement des lieux traditionnels d'exposition que sont musées et galeries : l'art qui investit la rue, qui en appelle directement aux spectateurs, soit par son exposition de plein air, soit parce qu'il réclame de ces derniers, dans l'espace public même, un geste, une participation. Daniel Buren, dès les années 1960, choisit de montrer son travail dans la rue : art public, sur le modèle de ce que Buren appellera la création *in situ*. Au début des années 1980, à New York, le collectif d'artistes Group Material (1979-1996) organise une exposition intitulée *The People's Choice*. Aux habitants d'un quartier de Manhattan (les résidents de l'East 13th Street,) est demandé de venir exposer aux yeux de tous un objet qui leur est cher, et ce, à même une place publique et tous au même moment. Art public, de nouveau, à la puissance deux, dans ce cas : l'exposition n'est pas claquemurée dans un centre fermé ; elle se fonde sur une adresse directe à un public mis à contribution, et naît de la participation de ce dernier.

Cette manière artistique autre d'appréhender l'espace public, en bonne logique, incite l'artiste à refuser toute directive, surtout de nature platement décorative, et à privilégier dans la foulée le geste libre. Les années 1960, celles de toutes les révoltes contre l'autorité (gauchisme, féminisme, *Summer of Love*, esprit de « Mai 68 »...), les banalisent sur fond d'expansion de l'art et de remise en cause systématique des pratiques artistiques conventionnelles. En 1969, Daniel Spoerri organise ainsi à Nuremberg ses *Kularings*, opérations de troc où il échange divers objets avec le public. Deux ans plus tard, Gordon Matta-Clark, à New York, distribue de l'air pur aux passants, tandis que Robert Filliou, estimant que Düsseldorf est « un meilleur endroit pour dormir » (un film de deux minutes est tiré de cet acte, qui donne son intitulé à l'œuvre), s'allonge au même moment sur un trottoir de la cité rhénane, le temps d'une courte sieste. Daniel Buren cité plus haut, à compter de 1968, s'adonne pour sa part à l'affichage sauvage dans le quartier parisien de l'Odéon puis, internationalement, à proximité des lieux abritant de grandes expositions, une pratique appelée à une postérité artistique intense : du Billboard Art sous toutes ses formes, où l'artiste placarde à même la rue images ou textes diversement compréhensibles, aux revues d'artistes collées comme des dazibaos sur les murs (le premier numéro de la revue francilienne *Allotopie*, encore, en 1998).

L'artiste qui répugne à l'officialité de l'art décoratif utilisera aussi l'espace public comme espace de libre appropriation physique, en s'adonnant à des performances réalisées de façon impromptue, sans avertissement.

Ainsi, tous plantés dans une rue, qui à Nice, Dijon ou Paris, de Ben avec *Regardez-moi, cela suffit*, de Jochen Gerz avec *Exposition de Jochen Gerz à côté de sa reproduction photographique* (l'artiste, sur le mur auprès duquel il pose, a placardé sa photographie) ou encore de Didier Courbot avec *Bonjour, je m'appelle Didier*.

Le Thaïlandais Manit Sriwanichpoom crée le *Pink Man*, personnage toujours vêtu d'un costume rose poussant devant lui un caddie rose (le rôle en est tenu par un ami de l'artiste, l'acteur-écrivain Sompong Thawee) : une figure bien réelle déambulant entre supermarchés et galeries marchandes de Bangkok pour y mettre en scène, à même ses lieux de prédilection, le consommateur *middle class*, ce produit social du boom thaïlandais de la dernière décennie, figure à la fois emblématique et caricaturale. Et ainsi de suite, dans une liste impossible à clore.

Œuvrer à même le monde réel (du moins hors de l'atelier traditionnel), exposer hors du centre d'art ou du musée s'avèrent en fait inconcevable sans une profonde refonte de la notion même d'art, en ce sens : le primat dorénavant accordé à la présentation, contre la représentation. Comme a pu l'écrire le critique d'art Pierre Restany, « le statut platonicien de l'image n'a vraiment été contesté qu'à partir du moment où l'expansion de la culture urbaine nous a fait passer d'un art de la représentation à un art de l'appropriation du réel, c'est-à-dire de sa présentation ». Présenter l'art ailleurs, en fait, commande aussi de le présenter autrement.

En 2003, Arno Piroud installe à Lyon, sur un toit, un court de tennis (*Tennis*). Le même Piroud, sur un autre toit, celui, cette fois, de garages pour automobiles, crée une piste de course à pied... Il explique ainsi son choix de l'espace public comme zone d'activisme :

La ville est source d'images, de formes, de mouvements et, par extension, d'idées. Alors tous les jours, tel un colporteur d'espace, j'arpente les trottoirs, la rue, le pavé. À pied, à vélo, en bus, en skate ou en auto, je déplace mon corps et mon regard d'un bout à l'autre de la cité. Cette ville dans tous ses états représente pour moi le lieu idéal d'inspiration et de création. La ville est devenue mon propre atelier.

Daniel Buren (2005), excellent théoricien des formes d'art dites en contexte réel – formes d'art qu'il a lui-même pratiquées en pionnier du genre –, le dit de façon claire :

Il est certain que l'art public, que le citoyen n'a d'autre choix que de subir, constitue bien un élément de "pollution", une qualité qu'il doit à sa sur-présence, à son autorité, à sa fréquente arrogance en termes de visibilité (...). Conservée vaille que vaille, l'œuvre d'art publique de caractère historique se découvre faussement vitalisée, elle apparaît moins comme un legs préservé du passé que comme l'élément d'une grammaire du présent urbain assujettie à la norme somptuaire ou touristique.

Et de continuer :

L'art dans la rue ? Pourquoi pas ! Mais [alors] totalement repensé, revu et corrigé. (...) Travailler pour la rue, c'est questionner plus de cent ans de production artistique pour le musée. C'est aussi, pour l'artiste, descendre de son piédestal, oser risquer et accepter l'humilité. C'est une nouvelle façon de penser et d'œuvrer.

S'agissant de cette nouvelle façon de penser l'œuvre d'art, et d'œuvrer, le strict principe de commande, en tendance, est obsolète. Il conviendra, à ce terme, à cette pratique, de substituer celui de demande. Une demande à laquelle l'œuvre créée *in situ* semble à même de répondre dans la mesure où elle s'adapte au lieu plus qu'elle ne s'y impose symboliquement. Daniel Buren (2005) écrira encore :

Les caractéristiques de l'œuvre *in situ* comme je les entends sont primordiales ici et sont les seules à pouvoir offrir quelque chance de succès à la mise en place d'une œuvre dans un espace urbain en ce qui concerne l'art d'aujourd'hui.

Le travail *in situ* est le seul qui puisse permettre de contourner, et de s'adapter à la fois et intelligemment aux contraintes inhérentes à chaque lieu (...), il peut dialoguer directement avec le passé, la mémoire, l'histoire du lieu (...), il ouvre le champ d'une possible transformation, du lieu justement.

Un exemple concret : le cas UNTEL

Par l'art *in situ*, qui prend place au cœur du site, pour reprendre les termes mêmes de Daniel Buren, le territoire évite d'être figé, d'être sédimenté par l'insertion, en son sein, d'une œuvre d'art qui en gèlerait ou en pacifierait l'apparence ou la nature. Le territoire urbain va se découvrir, au contraire, modifié par cette dernière. Parce que l'œuvre d'art conçue pour la rue, elle-même, revêt une forme spécifique, en interaction avec l'univers du dehors. Présenter, à même la rue, des tableaux tels qu'on les présenterait dans un musée, sur des cimaises – est-ce simplement sensé ? « L'œuvre d'art change le lieu où elle est installée, le lieu change l'œuvre d'art », dit encore Buren (1998). Dynamique à double effet, qui voit l'œuvre profilée *pour* et *par* son cadre d'expansion. L'intervention artistique, pour règle, élit le ici et le maintenant, dont tout dépend : la forme de l'œuvre, sa légitimité, son impact, son opérationnalité concrète, sa portée symbolique, dépendent aussi de l'épreuve du contact direct. La préparation qui préside à son irruption dans la rue n'est pas forcément négligée : elle reste toutefois absolument incertaine de ses futurs effets. Comment savoir, de la sorte, de quelle manière l'œuvre sera perçue, reçue, vécue par les spectateurs qu'elle sollicite, *a priori* surpris par son caractère et sa facture inattendus ? La dimension aléatoire de l'art d'intervention en contexte urbain fait sa qualité propre, et son talon d'Achille, d'un même tenant. Son impact peut être maximal, ou bien nul, selon les circonstances. Où le critère d'expérience (de *experiri*, en latin,

« faire l'essai de ») prend toute sa consistance, un critère pour l'occasion décisif, et incontournable, dont la réquisition va marquer bien des pratiques d'art urbain, depuis les marches situationnistes de type dérives jusqu'aux frasques de rue du collectif français UNTEL (1974-1980), devenues à juste titre mémorables, entre autres. Ses modes d'action : l'intervention, le happening, la provocation, l'incitation à la création collective. Ses lieux d'exercice : les galeries d'art, les salons mais aussi la rue, le territoire urbain proprement dit. Ses objectifs : susciter une réflexion ayant trait aux comportements personnels ou collectifs, ainsi qu'à l'aliénation sociale. Le terme UNTEL, nom de baptême du collectif, tourne à dessein le dos au sens manifeste, incertaine évocation de quelqu'un – « c'est un tel » – sans plus d'éclaircissement identitaire. Une qualification vague désignant le sujet privilégié d'UNTEL, à savoir l'anonyme, l'individu quelconque, nous-mêmes en somme. Quant à la méthode d'UNTEL, celle-ci est protéiforme : on bouge, on questionne, on colle des affiches, on organise des lectures publiques, on manifeste, on dessine à même la rue... Art de type « intermédia », comme on le dit alors². La destination attendue du geste artistique ? Faire effet. L'option choisie ? Aller au contact. Par exemple, dérouler 350 m de papier dans une rue piétonne, puis y griffonner avec qui le veut (*Trois cents cinquante mètres d'images*, 1977) ; débouler au sein du réel sans précaution préalable à l'instar de ces affiches représentant des chiens loups menaçants, collées sur le mur sans mobile apparent (*Images de la ville*, 1978), etc. Toutes les créations du groupe, peu ou prou, sont tributaires d'une logique d'interposition : il faut mettre quelque chose devant le spectateur qui, si possible, gêne et dérange. Ce quelque chose peut être un objet, une image ou les artistes eux-mêmes : trois excités mis en action comme œuvres vivantes, absolument impliqués. Artistes en action ? Oui, et de la manière la plus *pushy* qui soit. Car UNTEL s'impose : déambulation en vêtements grossiers tamponnés de l'épithète *Touriste*, un appareil photo en bandoulière ; position gymnique du poirier boulevard Saint-Michel, sous le regard des passants ; reconstitution d'une attaque à main armée (*Agression ?*) ; mime sur des socles, dans une rue piétonne, de postures inspirées de la statuaire classique, dont le fameux *Penseur* de Rodin... Ce type d'interposition, quoiqu'il frappe les sens, dépasse toutefois la perspective « spectaculariste ». Sa vocation est transgressive : brusquer le spectateur jusque dans ses périmètres de vie et de passage, l'amener à réfléchir aux interdits et aux conditionnements de masse. Lieu béni du groupe, le territoire de la ville offre à

² Le terme d'« intermédia » est forgé tandis qu'émerge le mouvement Fluxus, en 1961.

UNTEL un terrain d'expérimentation sans pareil. En font état des sessions d'art public systématiquement menées par le collectif à Mâcon ou Bordeaux, en plus de Paris. La ville comme objet d'art, donc, comme un milieu à explorer, où approfondir des liens et activer des contradictions – organiser un chahut dans une paisible rue piétonne, par exemple. Des mots tels qu'*appréhension* ou encore *intrusion*, désignant certaines créations du groupe, acquièrent pour la circonstance un sens logique. Dans *Appréhension du sol urbain ?*, les yeux bandés, les membres d'UNTEL rampent en pleine ville, le nez collé sur la chaussée, respirant l'asphalte comme un sanglier flaire des truffes. L'espace est à saisir, le territoire est à prendre.

Esthétique « prélèvementaire » que celle d'UNTEL, donc, ayant en vue le constat, le travail sur le concret. Mais aussi, ce faisant, s'emparant de la réalité et, conjointement, du lieu où celle-ci se donne cours. Annexer, le temps compté d'une activité circonstancielle, un peu du territoire collectif.

De l'implantation dans le territoire collectif à la rencontre avec la population

L'artiste qui intervient en milieu urbain – s'entend, hors des cadres de la permission institutionnelle – n'est pas sans s'emparer du lieu public. Il est d'abord question, comme disent les artistes québécois, qu'il y manœuvre à sa guise, et qu'il y fasse ce qu'il veut. L'apparition d'un art d'intervention au début du 20^e siècle n'est pas le fait du hasard. Elle correspond à un double sentiment. D'une part, que la création est à l'étroit dans l'atelier, un lieu de moins en moins représentatif d'une création moderne qui veut se saisir du monde réel, propice à occuper l'espace dans son entier, sans restriction. D'autre part, qu'un doute se doit d'être émis sur l'art des musées, réservé à une élite ou conditionné par des critères esthétiques complexes qui en interdisent le plus clair du temps l'accès culturel au grand public. D'un point de vue esthétique, non sans raison ni mobile, l'art d'intervention va se caractériser le plus souvent par des propositions qui, pour contrastantes et en porte-à-faux qu'elles soient, entendent bien demeurer le plus possible élémentaires, d'une lisibilité, sinon d'un sens, immédiats : happenings, processions, bannières, installations éphémères, public pris à parti, marquage graphique illicite de type *tag*, etc. La notion de contexte, du coup, s'avère fondamentale. L'intervention ne s'accomplit jamais au jugé, elle implique un principe de confrontation, elle vise l'agrégation ou la polémique, jamais le consentement tacite ou mou. La non-pérennité est aussi le lot des

formes d'art public non programmé, dont le destin est de disparaître rapidement. En dérive un art qualifiable de contextuel, activiste et volatil, suscitant l'acquiescement ou l'ire des pouvoirs publics, qui laissent faire ou interdisent selon ce qu'il en est des rapports de force du moment.

Aspect central propre à qualifier l'art aux prises avec le territoire public : cet art engage toujours un rapport direct à la vie sociale. Recourir aux lieux publics, pour l'artiste, c'est inévitablement rencontrer la population, c'est la solliciter esthétiquement de façon raccourcie, sans en passer par le filtrage muséal. Le photographe Oliviero Toscani, qui utilise les panneaux publicitaires pour exposer ses images, le dit très bien, à propos de sa manière propre de procéder : « mon musée, c'est la rue ». Tout est bien ? Non, évidemment. Car l'artiste, jamais, n'est totalement libre d'user à sa guise de la rue et de l'espace public. Pourquoi ? Parce qu'il s'agit d'un espace réglementé, dévolu à des activités spécifiques, activités qui peuvent gêner, venir contredire une présence artistique. Plus cet autre problème : l'artiste, dans l'espace public, n'est pas forcément souhaité, en tout cas pas de manière automatique. Il ne saurait suffire de revendiquer le droit d'utiliser l'espace public pour y apparaître d'emblée légitime. Traiter de l'art public, en cela, oblige à prendre en considération deux données au moins, l'une à l'autre articulées :

1 - la manière dont l'artiste investit physiquement l'espace public en y disposant ses œuvres, dans la perspective de ce que l'on pourrait appeler une « muséographie du dehors ».

2 - la question du rapport de ce même artiste à l'univers public, un environnement en l'espèce physique (la rue, la ville, l'espace habité) mais aussi administré (sachant que cet espace n'est pas de libre accès, qu'il est l'objet de réglementations et, comme tel, inévitablement soumis à un réseau de contraintes en tous genres).

Le tout aboutissant à inscrire l'art public dans une logique politique. L'intrusion de plus en plus courante de l'artiste dans le tissu du monde réel pourrait en fait ne viser que l'exploration. Celle-ci se prolonge toutefois de préoccupations plus critiques, le plus souvent d'ordre politique : corriger l'esthétique publique, faire valoir une présence polémique, bref,

accompagner les mutations urbaines tout en faisant valoir la dynamique même des mutations artistiques en cours. L'art change le réel et inversement. Réciprocité et catalyse, pour ce résultat jamais négligeable : l'intensification culturelle.

L'art public contextuel, non officiel, n'exclut certes pas l'art public canonique, conditionnel et administré, lequel continue son chemin, main dans la main avec le pouvoir – tant que le pouvoir durera, en effet, et quels qu'en soient la nature ou l'objectif, il lui faudra en effet s'esthétiser, se désigner, se définir en termes signalétiques comme maître réel ou supposé de l'espace collectif, avec le concours des artistes consentant à cette tâche d'autolégitimation. En quoi l'art public contextuel et sauvage, *a priori* plus faible que son illustre prédécesseur, est-il cependant plus légitime que ce dernier ? Parce que la rue est par excellence un des lieux majeurs de la « reliance », de la socialisation en acte, autorisée à meilleur compte par ce type d'action artistique nécessairement impliquée. Classique stratégie esthétique de l'accroche, débouchant sur un contact humain qui peut à l'occasion s'avérer fructueux, connexionniste.

Autre raison du succès de la formule artistique clandestine ou non attendue : son exploitation à plein de l'espace de vie. Administré et balisé, surcodé et propriétéarisé, l'espace de la vie concrète, la ville en premier lieu, est le type même du *locus* intégré, vouant l'utilisateur à la soumission au pouvoir. Circulation permise ici et interdite là (axes routiers de statut varié et sélectif, piétonisation...), présence encouragée à tel endroit mais découragée autre part (esplanades ouvertes contre quartiers « digicodés » d'esprit *Gated Cities*), aménagements spécifiques aux fins d'attractivité conditionnée (jardins, squares, lieux culturels...), tout, dans l'espace public actuel, vient contredire la naïve prophétie d'un Debord selon laquelle, comme pouvait l'écrire avec exaltation l'auteur de *La Société du spectacle* voici bientôt un demi-siècle, « on construirait [bientôt] des villes pour dériver ».

L'art public opérant sans s'annoncer, à cet égard, n'est pas sans se constituer comme résistance au balisage généralisé de la ville contemporaine, à titre de poétique, aussi, du *libre usage* (comme le *sampling* dans la culture techno : l'artiste choisit son lieu d'intervention de même que le *sampler*, pour composer sons ou images, choisit sans plus de contrainte, en puisant dans l'immense réservoir des formes acquises et déjà en circulation, son propre échantillon). L'art

public clandestin, de ce point de vue, doit être considéré comme d'essence allotopique (du grec *allo*, « autre », et *topos*, « lieu »). Il participe au façonnage de l'« espace autre », pour reprendre les termes de Roberto Martinez, concepteur de ce néologisme : une formule plastique qui vient requalifier la géographie esthétique-sensible de la ville en la re-figurant, sans avenir durable du côté de l'intégration et de la mainmise sur l'espace mais se mouvant toutefois selon ses propres règles en celui-ci. *Les Spécialistes* (Paris, quartier Beaubourg, 2006), Julien Berthier, avec la collaboration de Simon Boudevin : à sept heures du matin, un samedi, ces deux artistes *pluguent* sur un mur aveugle une façade dans le style du code architectural du quartier. Fausse extension d'un bâtiment préexistant, plus vraie que nature, avec porte, boîte aux lettres et sonnette, prenant place entre les entrées 1 et 3 sous le numéro 1bis...

Le monde concret dans lequel l'artiste opère et crée *in situ* est moins appelé à être maîtrisé par la création artistique (au sens où celle-ci s'y imposerait et, pour finir, s'y installerait à demeure de plein droit) qu'à appréhender comme périmètre de parcours où l'on crée de façon éphémère, en passant, à une échelle locale, selon un principe dialectique d'inscription-désinscription. Un lieu constituant en soi un espace flottant, sans cesse à redéfinir et à reconquérir où mettre en forme, politiquement parlant, de nouveaux rapports avec l'autorité. Comment cela ? En s'installant où bon semble à l'artiste, d'abord. En s'adressant directement, aussi, à l'utilisateur de la rue, le passant, ce spectateur occasionnel entre tous. Se frotter en direct au spectateur dans les lieux mêmes où vit celui-ci est un acte idéologique anti-institutionnel : on est là hors du cercle fermé de structures telles que le centre d'art, la galerie ou le musée d'art contemporain. Exemples empruntés à la période récente, parmi une myriade d'autres : le Group Material cité plus haut, à New York, incite à plusieurs reprises des actions en faveur de la lutte contre le sida (*AIDS Timeline*), rejoignant au passage l'activisme révolutionnaire, au même moment, d'ACT UP, ou encore contre le racisme (*Atlanta: an Emergency Exhibition*). On retrouve ce type d'activisme interventionniste, voyant le public pris directement à partie, dans les modes d'action caractéristiques des collectifs Tim Rollins + KOS, Gran Fury ou encore, à un degré moindre, General Idea, actifs durant les années 1980-1990 : leur intention, autant que faire se peut, est aussi de court-circuiter les voies ordinaires de la médiation artistique, toujours peu ou prou sous contrôle. On en repère dans la foulée l'esprit revendicatif et correctif chez un Krzysztof Wodiczko, qui organise en ville des projections publiques pour sans-abri, avant de

concevoir pour ces derniers, avec les services sociaux de New York, le *Homeless Vehicle* (1988), un véhicule adapté aux exigences de déplacement, de résidence et de protection des SDF new-yorkais ; chez le collectif danois N 55, à Copenhague, qui aménage et gère des espaces d'accueil pour sans-abri ; chez le collectif Superflex, qui agit sur le terrain humanitaire ; chez les canadiens d'ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable), sollicitant l'aide des autorités, connus pour organiser des opérations de solidarité sociale en faveur des plus démunis (*État d'urgence*, Montréal, 1998, à l'occasion du cinquantième de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme) ; chez les français d'Échelle Inconnue, travaillant dans les banlieues défavorisées où ce collectif monte forums de discussion et ateliers collectifs ; *last but not least* chez un Michel Jeannès, d'une manière plus discrète mais non moins efficiente : cet artiste lyonnais, dans les années 1990, s'installe dans le quartier de la Duchère, notoire par le nombre élevé de communautés d'origine immigrée qui y résident, des communautés communiquant peu entre elles qu'il prend le temps de rencontrer, les réunissant autour du thème *a priori* incongru du bouton que l'on coût sur l'habit. Du bouton de la couturière, objet par excellence universel que toutes les cultures vestimentaires utilisent à leur manière parfois spécifique, cet artiste discret mais pugnace va faire ainsi le pôle de rencontres et d'échanges tandis que se crée, autour de ce liant social des plus inattendus (la *Zone d'intention poétique*, dit Jeannès), une nouvelle collectivité. Entre cent autres exemples, au demeurant : Olivier Darné, au début des années 2000, commence ainsi à équiper en ruches (en « butineurs urbains », dit-il) divers lieux de vie de la région parisienne, une proposition à laquelle il sait intéresser municipalités et institutions. Le miel produit par les abeilles, qui donne à sa manière particulière le goût de l'espace urbain, est récolté puis consommé avec les habitants, lors de banquets.

Cette inflexion à un art de situation est explicite, cet art-là resterait-il sans grand impact dans les faits : elle dit la lassitude du contrôle, le refus de la discipline institutionnelle, l'envie de se mouvoir librement dans le monde raté, la liberté. Les années 1990 lui donneront son signalement propre, celle d'une micropolitique. Qu'entendre par là ? L'artiste, dans sa manière de contacter autrui, ne fait pas acte d'autorité, il laisse le choix à son spectateur de se sentir ou non concerné par sa proposition, il agit sans développer de slogan : il promeut, ce faisant, un art « contactuel » doux. Il arrive même que l'artiste, retournant la situation hiérarchique, cesse

d'être celui qu'une Lygia Clark appelait naguère le « propositior », et qu'il redonne la parole à ce spectateur occasionnel, pas forcément concerné a priori. Gillian Wearing, dans Londres, sollicite des passants en leur tendant du papier bristol et un *marker* : libre à eux d'y inscrire ce qu'ils veulent exprimer ; puis elle les prend en photographie (*Indications de ce que vous voulez leur dire et non pas indications de ce que n'importe qui d'autre peut vous dire*, 1992-1993). Sylvie Blocher, au même moment, développe ses *Living Pictures*, dont le principe repose sur une interview : demander à des personnes approchées par la voie de médias locaux de dire ce qu'elles pensent de telle ou telle chose (le pouvoir, l'amour, la loi...), tout en les filmant (*Gens de Calais*). Cette procédure anti-autoritaire de restitution de la parole publique, Sylvie Blocher la reconduira bientôt dans le cadre de son collectif *Campement Urbain : Art / Community / Colaboration*, initié en 1997 avec l'architecte François Daune : une structure active en direction de communautés socialement stigmatisées (à Sevrans-Baudouville par exemple, en région parisienne, zone notoire d'exclusion sociale). Jochen Gerz, durant les années 1990 puis 2000, développera lui aussi divers projets de restitution de parole.

Dans le cadre d'un *Monument aux vivants*, réalisé non loin de Bordeaux, à Biron, en 1996, il invite les habitants de cette bourgade du sud-ouest de la France à venir déposer sur le monument aux morts local l'exposé personnel des raisons pour lesquelles ceux-ci seraient ou non favorables à l'action guerrière. En 2000, le même Gerz réalise encore *Les Mots de Paris* : l'artiste, en face de la cathédrale Notre-Dame de Paris, fait installer un abri où peuvent s'asseoir des SDF (une exposition de la misère pas forcément goûtée des touristes, nombreux sur ce site). Doté d'un parvis recouvert de mentions de phrases empruntées à des sans-abri, que l'artiste a patiemment glanées, cet abri l'est aussi d'un dispositif de quête : le passant peut laisser quelque chose. En 2004, pour la ville anglaise de Coventry, Jochen Gerz concevra le *Future Monument*, dans un même esprit de polémique directe. Sur un obélisque de verre de cinq mètres de haut entouré de huit plaques de verre ont été gravées les mentions suivantes :

“TO OUR GERMAN FRIENDS

TO OUR BRITISH FRIENDS
 TO OUR JAPANESE FRIENDS
 TO OUR FRENCH FRIENDS
 TO OUR SPANISH FRIENDS
 TO OUR RUSSIAN FRIENDS
 TO OUR AMERICAN FRIENDS
 TO OUR TURKISH FRIENDS".³

Cette proposition est le résultat d'une patiente enquête menée par l'artiste auprès de plusieurs milliers d'habitants de Coventry. À ces derniers, Jochen Gerz a demandé quels avaient été, pour eux, leurs pires ennemis dans le passé (*Who were the enemies of the past?*, trois mille réponses). Des ennemis que Gerz transforme pour l'occasion, sur ce monument placé en centre ville, en amis, en levant un tabou, selon ses dires : « *Le Future Monument* rend compte d'un tabou. Ce que vous ne vouliez pas exprimer vous est exprimé ».

Jouer avec le territoire, de cent façons

Infinité d'exemples montrant cette implication « directe » de l'artiste dans le tissu de la vie, jusqu'au cœur du social, en tous points du territoire urbanisé, sur un mode parfois surprenant, ou qui aura soin de cultiver l'entrechoc. Michael Blum, *L'homme de la rue* (1997) : cet artiste israélien pose dans la rue d'une ville, à ses pieds, un lourd sac à dos : dans ses mains, une pancarte où l'on peut lire cette mention d'inspiration marxiste : « Le capital est du travail volé ». Certains artistes, encore, s'adonnent au troc-art en espace public, tel le collectif Cambalache (on invite une population donnée, dans un endroit donné, à venir échanger des produits), quand d'autres y créent des comptoirs de vente, sur le modèle de l'étal de marché, à l'instar de Surasi Kusolwong (*Everything NT\$ 20*). Artiste danois dont l'œuvre interroge les limites de la communication sociale, Jens Haaning organise plusieurs manifestations mettant en tension autorité locale et culture immigrée. *Turkish Jokes* (1994-1995) : dans les rues du quartier turc d'Oslo, l'artiste diffuse des blagues en langue turque en se servant d'un

³ « À nos amis allemands, anglais, japonais, français, espagnols, russes, américains, turcs ».

mégaphone monté sur le toit d'une voiture. Réactions diverses, on le devine. Certains comprennent et en rient, d'autres n'entendent rien à cette hilarité soudaine. *Arabic Jokes* (1996), du même Jens Haaning : dans les rues de Genève et de Milan, l'artiste affiche le texte de blagues en langue arabe, incompréhensibles pour la majorité des citadins – certains autochtones de souche croiront y déceler des déclarations politiques... L'américain Dan Peterman, à Chicago, réalise le *Chicago Compost Shelter* (1988), un prototype de véhicule d'accueil pour SDF. Cette installation de rue se compose d'un minibus Volkswagen recouvert de compost dont la décomposition produit de la chaleur – une œuvre marquant tout l'intérêt de Peterman pour la récupération et le recyclage, dont l'artiste a déjà commencé alors à faire le principe même de son art.

Politique et démocratie

En termes politiques, cet art d'essence démocratique raccourcissant la distance entre artiste et spectateur, art réunifiant de concert les territoires symboliques, est l'indice d'une volonté d'agora (l'art comme être-ensemble, comme facteur transitif), outre celui d'une déhiérarchisation (mise à niveau artiste-spectateur). On y décèle également l'acceptation par l'artiste de l'action modeste, de faible impact, tournant le dos aux propositions de contenu universel. Ce glissement vers la micropolitique est significatif. Il suggère la fin de l'héroïsme de l'art politique, plus le goût de la relativité.

Agir ici et maintenant, sans se soucier du futur, voilà du coup de quoi accepter le présent pour ce qu'il est, à savoir le présent et rien d'autre. Agir comme on l'entend, sans chercher l'accord général sur le produit artistique, prémunit pour l'occasion contre la tentation des quêtes engageant l'humanité tout entière, pulsions trop ambitieuses de l'esprit moderne nées de son délire de soumission de l'Histoire. Singularité d'abord, au risque, assumé, de l'excentricité, par définition minoritaire (généralisée, elle devient la mode, un consensus sur le style de vie, autant dire sa propre négation).

Cette évolution dans la manière de travailler est, en termes politiques, symptomatique. Elle entérine le déclin du principe d'adhésion à une idée « globale », le refus de l'encartage et de l'engagement dogmatique. Micropolitique peut-être, mais politique tout de même.

Le lien entre art et territoire habité.

Changer de territoire, pour l'artiste, c'est devoir faire évoluer sa position, sa méthode, voire son propos. De la géographie à la politique, en entérinant le principe d'une *géopolitique* de l'art avec ses règles propres. La labilité de la rue, espace de l'opinion qui court, qui se discute sans fin, qui n'a de cesse de se montrer dans toute sa plasticité, induit en l'occurrence celle de l'art, un art se devant d'évoluer, s'il entend être en phase, vers l'anti-autoritarisme. La position autoritaire de l'artiste, le grand geste, dans ce territoire ainsi balisé – celui de la circulation, du passage, de l'éphémère – ont toutes les chances d'être emphatiques, trop peu fluides, trop déclaratifs.

Non que les artistes, sitôt qu'ils abordent un travail de rue, soient invariablement réfractaires à la grande échelle, ou à une forte visibilité de leur action. S'impliquer, pour certains d'entre eux, ce sera ainsi rejoindre les grands combats de l'époque, politiques ou humanitaires. Ce sera signifier, par rebond, combien le champ de l'art n'est pas fermé à toute collaboration d'envergure dans tel ou tel domaine – social, culturel, humanitaire – où une mobilisation est requise. La rue, si l'on entend développer et faire prospérer cette option, n'est pas forcément l'endroit le plus inadapté, en termes de prosélytisme. On misera dans ce cas sur ce qui fait la force du territoire ouvert que substantifie la rue : sa disponibilité spatiale. Une donnée qu'un artiste tel que le Suisse Thomas Hirschhorn, à plusieurs reprises, va exploiter, en implantant notamment dans l'espace public ses structures de type pavillon ouvert au public. Hirschhorn, notamment, se distinguera en 2004 par la présentation, à Aubervilliers, de son insolite *Musée précaire Albinet* – une proposition, cette fois, qui signale bien un changement d'échelle, du micro (la rencontre aléatoire) vers le partagé (la rencontre organisée, ici avec une communauté immigrée, à laquelle est proposée une confrontation avec des œuvres d'art moderne prêtées par le Centre Georges-Pompidou), ainsi qu'une mutation dans la manière d'utiliser le territoire collectif, appréhendé dans ce cas non comme espace de la fugacité mais de la *station* : un endroit où l'on passe, certes, mais où l'on s'arrête aussi, quand quelque chose vous y intéresse, vous y surprend ou vous déplaît à l'excès, ne serait-ce que pour manifester une désapprobation.

L'exemple de reterritorialisation que consacre l'aventure du *Musée précaire Albinet* convie à faire état d'une donnée en croissance depuis les années 1990 : l'impulsion donnée par les institutions elles-mêmes à l'art contextuel de rue ou en espace public. Non que les artistes, cette fois, décident en tout de leur action – sa localisation, en particulier – c'est l'institution (un centre d'art, une manifestation-cadre) qui incite ceux-ci à s'adonner à l'art public, en le finançant, au passage. Pourquoi ce retournement institutionnel ? Parce que l'art public, à bon compte, peut servir d'alibi social. Parce qu'il est par excellence, on l'a vu, cette forme de création la plus apte, pense-t-on, à retisser des liens sociaux dans les faits fréquemment distendus, voire inexistantes dans la société désolidarisée qui est la nôtre, prônant plus que tout autre, par ses modèles de vie individualistes et ses aspirations à l'excellence élitiste, le principe de désunion.

Il faudrait dire un mot, sans doute, de l'actuelle complexité de la notion d'espace public et, au regard de l'activisme artistique et de ses pouvoirs réels ou supposés, de son véritable agir institutionnel, pour reprendre les termes de Jürgen Habermas. Qu'est-ce aujourd'hui, exactement, que l'espace public, en effet, tandis que la radio, la télévision et plus encore Internet font le siège de notre vie domestique, important tant et plus le monde extérieur et sa matière fournie jusque dans nos dedans territoriaux intimes ? Et que reste-t-il de l'espace dit public lorsque nous nous véhiculons de part le monde bardés de notre espace intime, ordinateur portable dont nous faisons notre bureau nomade et autres téléphones de type GSM nous permettant de ne jamais perdre le contact factuel avec notre environnement immédiat, en toute indifférence à ce qui se passe et à ce qui se dit autour de nous ? Quant à l'agir communicationnel, comment en estimer la valeur quand l'idéologie la plus pernicieuse qui soit est devenue celle de la communication, justement, dont un Mario Perniola (2005) a bien montré toute la dangerosité : toujours plus de messages, de moins en moins de contenu ; de plus en plus de matière communiquée, de moins en moins de messages solides et fiables. Souhaiter valoriser échange public et communication intensifiée, au regard d'un tel arrière-plan, pourrait bien être suspect avant d'être louable. L'institutionnalisation croissante de l'art vivant sous toutes ses formes, on le sait, est la conséquence du croît et des progrès de l'industrie culturelle. Pour le pire (la tutelle, le contrôle de l'élection artistique, le formatage

esthétique) comme pour le meilleur (l'élargissement de la médiation, le soutien à la production des œuvres, la solidarité avérée avec la création). Toute la question, pour la circonstance, est affaire d'éthique, une bonne réponse à l'évolution du pouvoir institutionnel vers la toute-puissance en passant nécessairement par la mise à distance, par l'institution de l'art elle-même, de la tentation de l'animation sociale et de la récupération politique. Est-ce simplement possible ?

Une réponse tranchée, sur ce terrain miné, est pour le moins risquée, sauf à tomber dans la caricature. L'institution – l'institution en général, comme celle de l'art – n'est pas un monolithe : elle a ses acteurs, humains et non pas mécaniques, et tous ne sont évidemment pas le diable. Ce qui n'empêche pas certaines opérations institutionnelles d'art public d'être suspectes d'instrumentalisation.

La récupération, par l'officialité, de l'art public non officiel – qui donc, bientôt, devient officiel – relève de la logique politique : l'artiste, une fois mis au service de la noble cause de la « reliance » sociale, vient rétribuer en retour qui le promeut ou le finance – l'officialité elle-même, dans ce cas, de façon évidemment perverse. On ne peut que relever, sur ce point, l'extrême habileté de l'institution. Celle-ci n'hésitera pas, ainsi, à promouvoir à maintes reprises des créations en apparence subversives⁴ pour garantir le « spectacle » et, par extension, la dérive des affects sociaux violents vers la représentation (exhiber la violence peut nous éviter d'avoir à la subir de façon concrète). Il faut bien, à cette entrée (la récupération par l'officialité de l'art public prétendument « engagé »), dire quelques mots de réalisations ou d'opérations artistiques « de rue » incontestablement sujettes à caution, à la fois pilotées par l'autorité et trop consensuelles pour être délivrées de toute suspicion. On citera deux réalisations à cet égard significatives de Clara Halter, le *Mur de la Paix*, à Paris (esplanade du Champ de Mars ; avant deux autres réalisations de ce type, à Saint-Petersbourg et Hiroshima), ainsi que l'importante opération des *Tentes de la paix*, à Jérusalem, que caractérise leur caractère aussi consensuel qu'équivoquement positif. Réalisé durant les années 1990, le *Mur de la paix* prend la forme d'un édicule public sur lequel a été écrit, en de multiples langues, le mot paix. Tout un chacun, dans des petites fentes ménagées dans les parois de ce bâtiment, a le loisir de venir y glisser des mots en faveur de la paix (comme à Jérusalem, le long du mur des

⁴ Le principe « subversion, subvention » analysé, en particulier, par Rainer Roschlitz (1994).

Lamentations). *Les Tentes de la paix* (17-25 mai 2006) reprennent le même principe, dans le cadre cette fois d'une installation éphémère établie Promenade de Talpiot, en surplomb de la Jérusalem historique. « L'œuvre est constituée d'une vingtaine de tentes et d'une toile de 160 mètres de longueur sur 70 mètres de largeur, imprimées du mot "paix" calligraphié par l'artiste dans plus de cinquante langues et dix-huit alphabets », peut-on lire dans un formulaire de présentation ; « à l'intérieur de chacune de ces tentes, un écran diffuse en direct les messages en faveur de la paix venus du monde entier et postés sur le site www.peacetents-clarahalter.jerusalem.muni.il ». Pour *successful* qu'elle ait été (un grand nombre de villes décideront d'exposer ultérieurement en leur sein une ou plusieurs tentes⁵), cette proposition artistique n'en est pas moins sujette à caution, à l'égal du *Mur de la paix*, sitôt que l'on convoque non l'intention qui y a présidé mais la relative naïveté qui en émane. Faut-il le rappeler ?, une violente offensive de Tsahal contre le Hezbollah, au Liban sud, eut lieu à peine quelques semaines après cette manifestation, à quelques dizaines de kilomètres de là... L'art d'un côté, avec sa générosité et ses velléités de paix ; l'histoire et ses contraintes de l'autre, totalement indifférente à l'utopie artistique, suivant son propre rythme. Un complet décalage.

Une réponse, la présence polémique

Nul étonnement, au vu de l'ambiguïté entre art public institutionnalisé et basse politique consensualiste, à ce que maints artistes refusent la main tendue par l'institution. L'urgence, pour ceux-là, ce sera de se jeter de nouveau dans le territoire vrai du réel, non dans sa mise en scène complaisante aux fins intéressées. Revenir à la rue nue, à l'espace public brut.

Pour y marquer sa présence, par exemple, d'une manière élémentaire : c'est là la signature de l'énigmatique *Space Invader*, dont le logo en forme de pixellisation informatique prolifère dans maintes cités du monde actuel, sous la forme de céramiques scellées au ciment sur les

⁵ *Les Tentes de la Paix* (Saison française en Israël, Association Française d'Action Artistique), ont bénéficié de nombreux appuis : conseils Généraux des Alpes-Maritimes, d'Alsace, d'Aquitaine, des Bouches du Rhône, des Hauts-de-Seine, et de la Région Midi-Pyrénées, des villes de Cannes, Lyon, Marseille, Mulhouse, Nancy, Paris et Rouen. Outre le soutien d'Air France, Agnès b., Ariel, le Baron David de Rothschild, le Congrès Juif Européen, the Jerusalem Foundation, Bio Mérieux, L'Oréal, Orange, Publicis Ariely, Publicis Consultants, Rétro FM, Strauss Elite Group et l'opérateur de téléphonie numérique Wanadoo, qui a soutenu publicitairement l'opération sur sa *homepage*.

murs, n'importe où et sans autre précision quant à leur existence publique. Ou pour y signifier un désaccord avec l'évolution du territoire vers la croissante privatisation qui le caractérise. Contre la prolifération des espaces fermés, par exemple : le collectif italien *Stalker*, à compter des années 1990, organise diverses opérations de type franchissements – on marche tout droit dans la ville, où l'on passe les obstacles, quels qu'ils soient, même s'ils relèvent de la propriété privée.

Contre l'invasion publicitaire, également : autre forme d'action brutale, là encore sans concession, que celle, à ce registre, des « antipub », qui culminera avec les années 1990 et le début des années 2000. Plus que du terrorisme poétique théorisé par Hakim Bay⁶, le mouvement artistique « antipub » est indissociable du courant dit « No Logo »⁷, qui essaime dans le monde globalisé au début des années 1990, un courant intégré bientôt au vaste organigramme des officines de combat altermondialistes. L'artiste « antipub » peut chercher à développer une esthétique singulière : ce n'est pas là, toutefois, son objectif premier. Son obsession, plutôt, c'est de « casser » l'esthétique publicitaire, dans une perspective de dénonciation. L'espace public, selon lui, se doit de rester public : il est évidemment anormal que la privatisation (celle qu'opèrent les entreprises, au moyen de la publicité) s'en empare comme d'un bien exploitable. Ce qu'exprime clairement ce communiqué émanant d'un collectif antipub, qui incite au devoir de « dénoncer et de condamner le manque d'espace prévu pour répondre à la publicité qui nous est massivement imposée » :

La difficulté de coller des affiches légalement dans l'espace public, pour communiquer un message en réaction aux dogmes néo-libéraux, entrave et bafoue la liberté d'expression de chacun. Il semble que l'on se retrouve donc dans un système où cette liberté n'appartient qu'à certaines puissances (...). Sous le joug d'un agresseur déguisé en sauveur (puisque la publicité prétend vendre du bonheur), tout citoyen, réduit à un simple consommateur, étouffe, oublie ce qu'il est, ce qu'il veut, mais sait ce qu'il n'a pas.⁸

En matière d'art antipub, des artistes tels que Costa ou Bau Geste ont joué un rôle pionnier (le premier est actif dès le début des années 1980), bientôt relayés par une myriade d'autres,

⁶ Hakim Bay : « Les graffitis apportent une certaine grâce aux métros si laids et aux monuments publics si rigides... Le *Terrorisme poétique* peut encore servir dans les endroits publics : des poèmes gribouillés dans les toilettes des palais de justice, de petits fétiches abandonnés dans les parcs et les restaurants, des photocopies artistiques placées sous les essuie-glaces des pare-brises des voitures en stationnement (...), des émissions de radio pirates, du ciment humide... ».

⁷ Voir Klein, N. (2001).

⁸ Communiqué de R.A.P. Belgique, 8 décembre 2004, à 15h22, « Lutte antipub en général ».

souvent réunis en collectifs : *Adbusters* canadiens (« casseurs de pub »), dès 1989, à Vancouver ; le français Yvan Gradis, fondateur, en 1992, du R.A.P. (« Résistance à l'Agression Publicitaire »), ZEVS, encore, connu pour ses *Visual Kidnappings* urbains (découpe d'affiches de grand format et demande de rançon à la firme concernée par l'affichage, si elle veut récupérer son bien...) et son recours occasionnel aux actions violentes (agression et détournements d'images publicitaires, re-peinture et souillure d'enseignes publiques, etc.). Les méthodes élues, qui visent l'efficacité avant la signature esthétique, sont celles du terrorisme graphique urbain. Dans cette attente, fortement motivée, militante : la reprise en mains du territoire par l'artiste, même au risque du malentendu social (toute violence est problématique, et à double tranchant), plutôt que le maintien équivoque dans un état de fausse paix. Un lien tendu, autrement dit. Et la preuve, en passant, qu'il n'est de territoire – à commencer par celui de la rue – que partagé, donc convoité, et disputé.

Références

Ardenne, P. (2002). *Un Art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.

Bay, H. *Terrorisme poétique*. Consulté à l'adresse <http://unhappy.free.fr/>.

Buren, D. (2005). *À force de descendre dans la rue, l'art finira-t-il par y monter ?* Paris : Sens et Tonka.

Klein, N. (2001). *No Logo : La Tyrannie des marques*. Actes Sud.

Perniola, M. (2005). *Contre la communication*, Paris : Léo Scheer.

Rochlitz, R. (1994). *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Paris : Gallimard.

[Retour au sommaire](#)

ARCHITECTURES INTERACTIVES

LOUISE POISSANT

Résumé

L'approche intégrative du milieu urbain amène de nombreux artistes à s'approprier l'architecture des édifices (façades, murs, bâtiments) pour les transformer en supports médiatiques et y réaliser des œuvres avec lesquelles le passant, spectateur souvent accidentel de l'œuvre, peut interagir. Ces postures et productions révèlent que la modulation, la transition, la transformation peuvent s'appliquer au bâti et bousculent nos conceptions de l'architecture, qui devient sculpture, lieu de performance, d'expérimentation des possibilités offertes par les changements idéologiques et technologiques de notre temps. Ces nouvelles pratiques mettent à jour les bouleversements opérés dans notre compréhension des dimensions que nous percevons, dans lesquelles nous nous mouvons, et notre compréhension de notre identité en tant que spectateur et en tant qu'individu.

Biographie

Ph.D. en philosophie, Louise Poissant est professeur à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM depuis 1989 et Doyenne de la Faculté des Arts depuis 2006. Elle dirige le Groupe de recherche en arts médiatiques (GRAM) ainsi que de 2001 à 2006, le Centre interuniversitaire des arts médiatiques (CIAM) qui regroupe des chercheurs de Concordia, de l'Université de Montréal et de l'UQAM. Elle est l'auteure de nombreux ouvrages et articles dans le domaine des arts médiatiques publiés dans diverses revues au Canada, en France et aux États-Unis. Entre autres réalisations, elle a dirigé la rédaction et la traduction d'un dictionnaire sur les arts médiatiques publié aux PUQ en français, et en anglais, par sections, dans la revue Leonardo aux MIT Press. La version électronique disponible depuis 1997 sera prochainement doublée d'une ontologie. Cette version électronique implique la participation d'artistes de la communauté internationale dont des extraits d'œuvres sont présentés. Elle a scénarisé une série sur les arts médiatiques en collaboration avec TV Ontario et TÉLUQ et collabore à une série de portraits vidéos d'artistes avec le Musée d'art contemporain de Montréal. Ses recherches actuelles portent sur les Biotechnologies, sur les arts et sur les nouvelles technologies appliquées au domaine des arts de performance.

1. Architectures installation

Les architectures que l'on pourrait appeler ici architectures-installations sont des bâtiments servant d'interfaces ou de scène de projection donnant lieu à des spectacles, à de l'affichage ou à des interactions avec les passants. Tout en maintenant les fonctions architecturales classiques et en assurant l'abri, la protection contre les intempéries, et l'aménagement de lieux de vie, ces édifices comportent une dimension d'installation qui transforme le bâtiment, selon diverses approches et technologies, en support médiatique pour échanger et se relier, distraire, et souvent d'abord pour permettre une expression esthétique¹.

1.1 Architectures écrans



Krzysztof Wodiczko. *Tijuana Projection*, 2001
Public projection of live images and sound at the Centro Cultural de Tijuana, as part of InSite 2000
© Krzysztof Wodiczko, Courtesy Galerie Lelong, New York

¹ À ce sujet, voir l'article de Sachin Anshuman & Bimal Kumar. « Architecture and HCI: a review of trends towards an integrative approach to designing responsive space », *International Journal of IT in Architecture, Engineering and Construction* Volume 2 / Issue 4 / December 2004 © Millpress, p. 273 où ils parlent de :
« physical interface to mediate particular human actions, aspects of communication, entertainment and aesthetic expression »

Un cas de figure, le premier, puisqu'il s'agit de l'une des premières formes d'utilisation du mobilier urbain qui n'a pas été conçu dans cette perspective, pourrait s'appeler *architecture-écran* puisque l'architecture y sert de support ou d'écran de projection. Prolongeant la longue histoire des lanternes magiques et des orgues à couleur, de nombreux artistes dont Krzysztof Wodiczko ont choisi d'utiliser des façades pour y projeter des images. Plus récemment, Wodiczko projetait des récits de femmes qui dénoncent des abus subis au travail, ou dans leur vie personnelle. Ces réparations médiatiques bien éphémères, gagnent ici en force et en intensité dramatique et politique, grâce au caractère permanent, monumental et public de l'édifice. Dans certains cas chez Wodiczko, et chez d'autres artistes, la projection raconte une tranche d'histoire associée au bâtiment ou à l'environnement qu'il occupe. L'image fait alors parler l'architecture en révélant des couches d'histoire sédimentées, enfermées dans la pierre.

Dans ces premiers cas de figure, le bâti lui-même consent à s'effacer derrière une intervention, le plus souvent une projection, qui vient habiller et animer sa façade. Et si la forme globale du construit délimite l'espace, l'ampleur, les dimensions et les proportions de la projection, le détail architectural disparaît derrière ce qu'il donne à voir. Lorsque les façades se transforment en écrans, pour des interventions, performances, spectacles et événements, le construit devient un partenaire urbain dynamique appelé d'ailleurs à jouer un rôle de plus en plus important dans les villes dont on craint la déshumanisation et la perte de repères à due à l'échelle gigantesque des buildings.

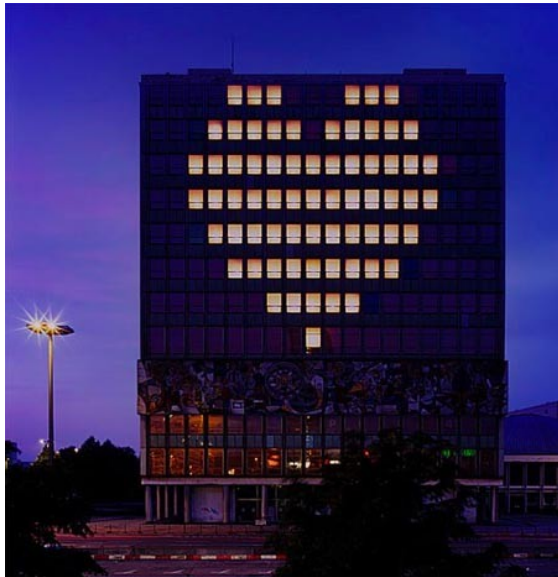


Rafael Lozano-Hemmer. Ars Electronica Festival, OK Centrum, Linz, Austria,
<http://www.lozano-hemmer.com/projects.php>

Architectural surfaces are transformed into moving images.

Ava Fatah gen. Schieck

1.2. Surfaces adaptatives (media façades)



Chaos Comupter Club. Blinkenlights Haus des Lehrers building, Alexanderplatz, Berlin 2001 - 2002
<http://www.medienkunstnetz.de/works/blinkenlights/images/2/>

Un deuxième cas de figure, les *media façades*, désigne les architectures qui prévoient une surface pour de l'affichage ou des interventions médiatisées. J'emprunte ici l'expression à Mirjam Struppek qui était responsable de la 1^{ère} conférence du festival annuel Media façades en 2005 à Amsterdam qui parle aussi de *urban screens*. L'architecture se conjugue alors à des gestes ou à des interventions visuelles, vidéographiques ou sonores qui transforment buildings et rues en scènes artistiques. En incorporant des installations changeantes et éphémères, l'architecture prend le risque de la plasticité et du renouvellement de son apparence et de ses fonctions. Se destinant

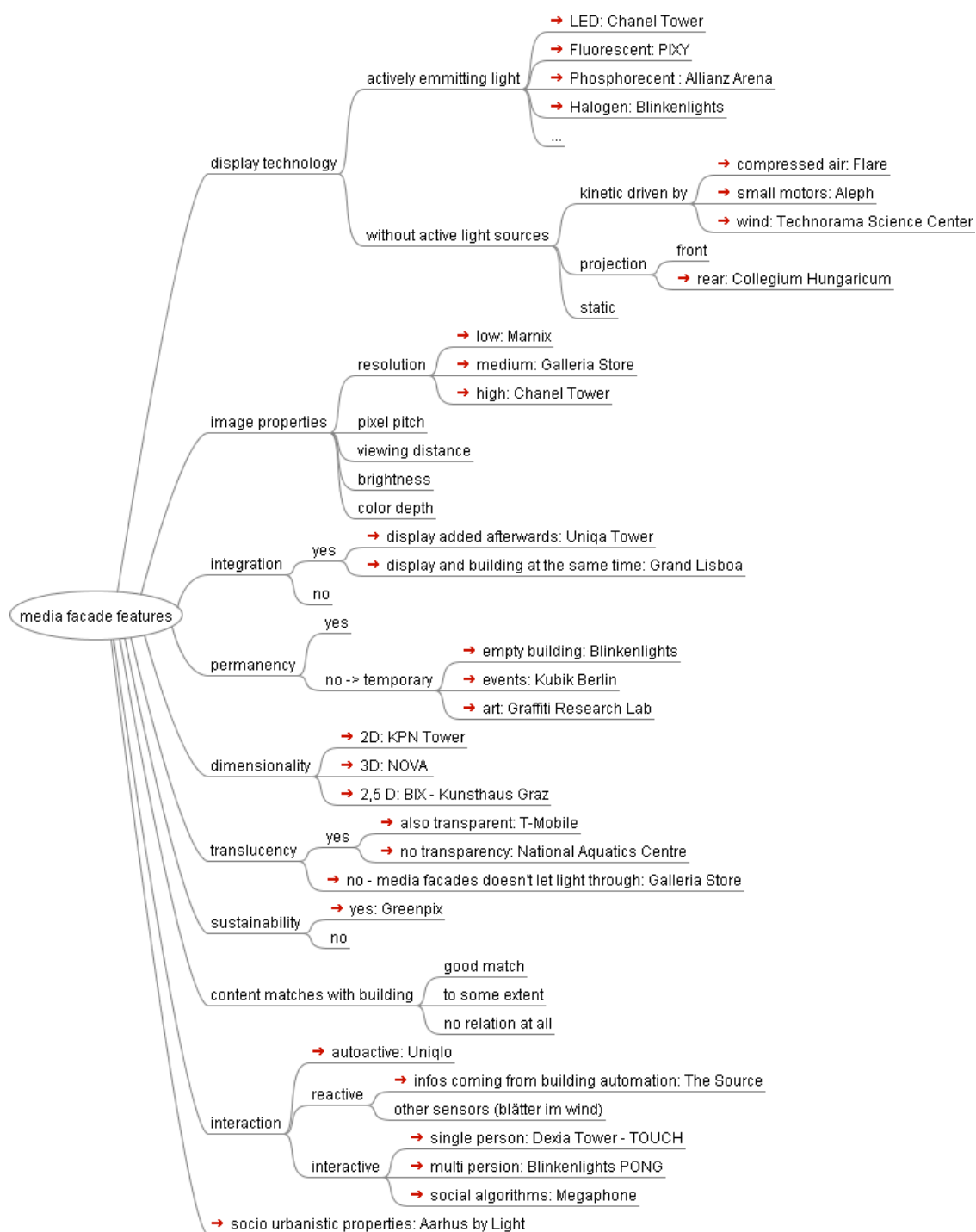
jadis à occuper un site, l'architecture tend à devenir elle-même site, lieu d'affichage et d'échange d'informations. Elle se découvre d'autres propriétés, des rôles nouveaux, tente d'établir des connexions, de susciter des réactions ou d'éveiller des formes de sensorialité rarement interpellées. Pendant quelques mois, les fenêtres des huit étages supérieurs de la Maison des professeurs Alexanderplatz à Berlin se sont transformées en immense écran d'ordinateur. 144 lampes placées derrière les fenêtres étaient contrôlées par un ordinateur qui générait des animations. La façade était aussi interactive et permettait aux passants d'y jouer au Pong ou d'envoyer des messages avec leur cellulaire.

Ce nouveau phénomène architectural et urbain a pris encore d'autres noms. Gernrot Tscherteu, directeur de la version 2008 de l'exposition de Media Façades à Berlin, parle, lui, de *media architecture* pour désigner ces buildings qui intègrent des dispositifs générant de la lumière ou réagissant, il dit « reply² » à un élément, le soleil, le vent, la température qui modifient la luminosité de la façade. Pour lui, il est essentiel que le dispositif soit bien intégré à l'architecture sur le plan structurel, technologique et éventuellement au niveau du contenu. Ainsi, une façade médiatique peut aussi servir à éclairer une pièce, faire office de cloison, livrer des messages reliés à l'identité du propriétaire du building. Il faut surtout, d'après lui, que l'intervention respecte la structure spatiale, l'environnement local et les occupants des lieux. On pense ici aux problèmes d'éclairage ou, au contraire, d'obstruction des fenêtres à la lumière et à la vue, par des projections ou des revêtements lumineux.

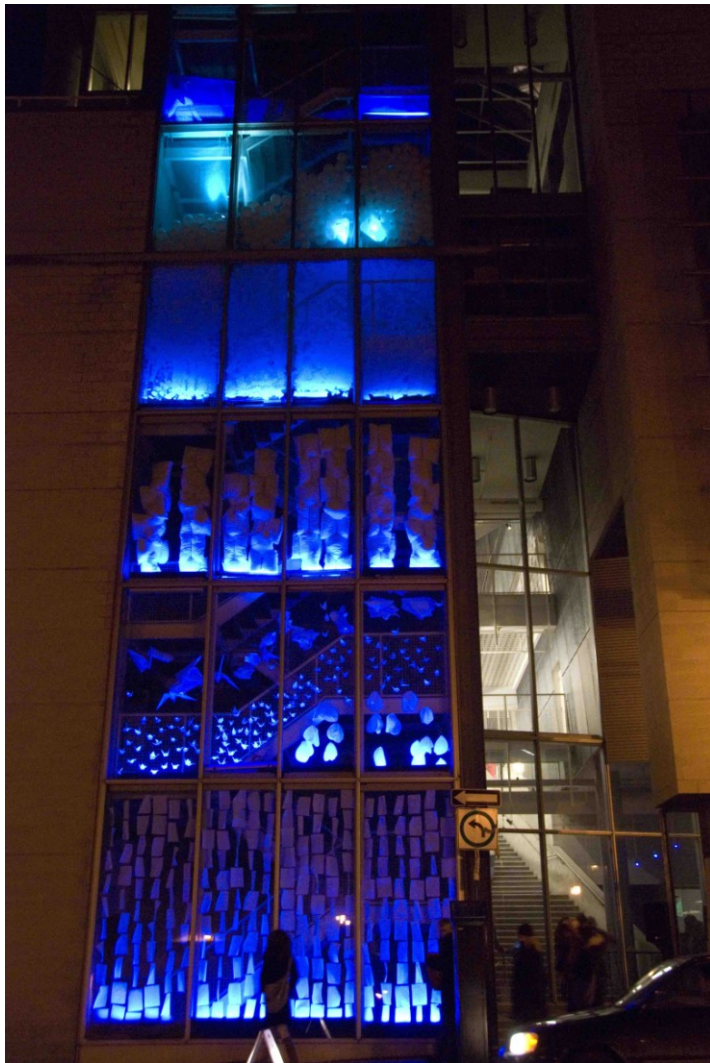
D'autres dont Peter Hall préfèrent l'expression de *media wall*, de murs médiatiques, insistant surtout sur le caractère interactif de ces murs qui permettent d'afficher des informations.

Lucy Bullivant parle, elle, de *responsive architecture*, mettant l'accent tantôt sur les matériaux intelligents et les interfaces sensibles, tantôt sur l'intégration ou l'incorporation de dispositifs prévus à des fins artistiques, notamment pour de la danse et des performances.

² <http://www.mediaarchitecture.org/mediafacades2008/>



<http://www.mediaarchitecture.org/mediafacades2008/>



Et Tombe la nuit : Nuit blanche 2009, 28 février, École de design
 Conception : Claire Costa, Marion Desrosiers, Tessa Mauclère
 Feuilles de papier, origamis, oreillers, peinture, ballons, black light
 Photo extraite du Timelaps : Mathieu Pellerin

Ces nouveaux défis démultiplient les champs de recherche tant chez les architectes que chez les artistes, les ingénieurs et les concepteurs d'interfaces. Ces architectures doivent en effet répondre aux exigences ergonomiques, esthétiques, informationnelles, économiques (financières et énergétiques), voire ludiques et cognitives des groupes d'utilisateurs et trouver des solutions informatiques et d'ingénierie toujours plus performantes et conviviales.



HoloSign & HoloPr. Deutsche Forschungsgesellschaft. Bonn
 Développé par : Prof. Jörg Gutjahr (photo engineering) and Prof Helmut Müller (architecture) à Institute of Light and Structural Engineering (ILB), University of Applied Sciences in Cologne.
<http://www.holopro.com/holoprostart/holosign/>

Toutes les architectures retenues ici relèvent d'approches intégratives qui cherchent à décliner divers types de plasticité et de modulation du bâti dont l'une des premières qualités serait une forme d'indétermination, d'aptitude à la transformation. Tablant sur les acquis de la tradition qui visait la permanence et rompant avec l'un des aspects de l'architecture moderne qui concevait le construit comme une chaîne de montage d'éléments standardisés, l'architecture qui nous intéresse ici cherche plutôt à exprimer le changement, l'adaptabilité et l'ouverture à l'environnement humain et physique. L'architecture devient alors relationnelle, misant sur les liens et les échanges entre ses sections propres, entre l'intérieur et l'extérieur, de même qu'entre le construit et son environnement.

On vise une architecture modulable, pouvant se métamorphoser et conjuguant avec diverses formes de temporalité et avec des durées variables, allant de la permanence à l'éphémère, en passant par l'événementiel et le cyclique (les saisons, l'alternance du jour et de la nuit, l'orientation de la Terre par rapport au soleil au cours de la journée, etc.). Les surfaces d'HoloSign à Bonn représentent un bon exemple ici : des hologrammes sont exposés à une source de lumière homogène, le jour, c'est le soleil, qui permet de voir des images changeantes en fonction de la position du piéton ou du soleil.

Un autre exemple est intéressant ici. « GreenPix est le premier système photovoltaïque intégré dans un mur-rideau de verre en Chine. Le bâtiment se comporte comme un système biologique auto-suffisant. Il emmagasine l'énergie solaire le jour et l'utilise pour éclairer l'écran une fois la nuit tombée, reproduisant le cycle d'une journée. »³. La façade de GreenPix offre toute une programmation de vidéos et de performances qui varient en fonction des artistes invités.



Architect Simone Giostra & Partners Architects Facade
Design : Arup Light Design
GreenPix
Xicui Road, Beijing, Chine 2008

<http://www.archinnovations.com/featured-projects/civic/simone-giostra-greenpix-zero-energy-media-wallsimone-giostra-greenpix-zero-energy-media-wall/>

³ <http://www.mediaarchitecture.org/6/>



James Turrell
The Inner Way
 2001, Münchener Rückversicherungs-Gesellschaft
http://fr.ulike.net/The_Inner_Way

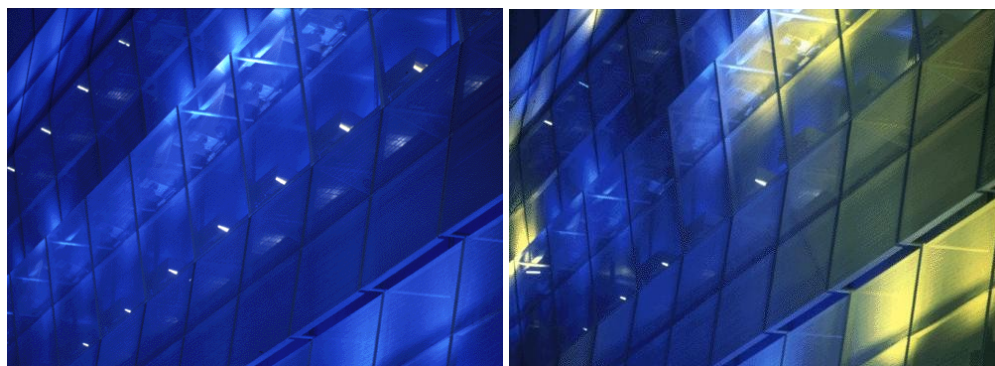
L'artiste américain James Turrell qui s'est rendu célèbre par ses installations de Light Art dans les années 1970 et qui a largement contribué à répandre le mouvement perceptualiste, a réalisé, plus récemment, une façade, elle-même très commentée, pour le Département (Division) d'éducation continue à l'Université Takarazuka à Osaka en 2002. Ces 60 mètres de façade recouverts de LED affichent un cycle chromatique passant graduellement d'une couleur à l'autre.



James Turrell, Takarazuka University, 2002, Osaka

http://www.mediaruimte.be/digital_territories/projects/programmed/Takarazuka-University_James-Turrell.html?KeepThis=true&TB_iframe=true&height=600&width=800

Les murs, mais parfois même l'ensemble de l'édifice, changent alors de configuration et de fonction. La tour à bureaux le jour se convertit en scène de spectacle le soir. De jour, l'architecture est repliée sur l'intérieur. Elle abrite des travailleurs et des activités. Le soir, elle devient scène d'animation ouverte sur la rue et l'extérieur. C'est le cas notamment de l'une de mes œuvres fétiches que je ne rate pas une occasion de présenter. Il s'agit de la célèbre façade de la Zeilgallery, à Frankfurt, conçue par Christian Moller en 1992. Lorsqu'elle ne sert pas de scène de spectacle, elle se colore en fonction de la température extérieure, passant du bleu au jaune selon qu'il fait froid ou chaud. Cette réactivité au baromètre était déjà une immense performance en 1992. Convertir la façade en scène était vraiment visionnaire à l'époque. J'ai retenu une performance ici, avec Oskar Sala, un pionnier de la musique électroacoustique qui joue sur le *Trautonium*, un instrument mis au point dans les années 1930 qu'il a amélioré.



Christian Moller, Zeilgallery, Frankfurt, 1992⁴

⁴ Vidéo gracieuseté de Christian Moller : http://www.christian-moeller.com/display.php?project_id=35&play=true

One of the most creative innovations in responsive architecture has been the treatment of a building's surface as an interactive skin.

Lucy Bullivant

Surface poreuse entre intérieur et extérieur, et pouvant générer des formes s'adaptant à un espace dynamique, ces nouveaux murs rappellent les fonctions de la peau telles que décrites par Anzieu et déjà associées au rôle du mur en architecture, mais avec encore plus de correspondances ici⁵. Plusieurs auteurs et artistes y ont d'ailleurs fait référence, notamment Sachin Anshuman du groupe Orange Void Lab à Glasgow, qui a conçu PixelSkin01 un dispositif de fenêtres dynamiques, offrant des vues et contrôlant l'éclairage intérieur par une membrane sensible qui réagit à l'état et à la position des personnes tout en servant simultanément d'écran vidéo.

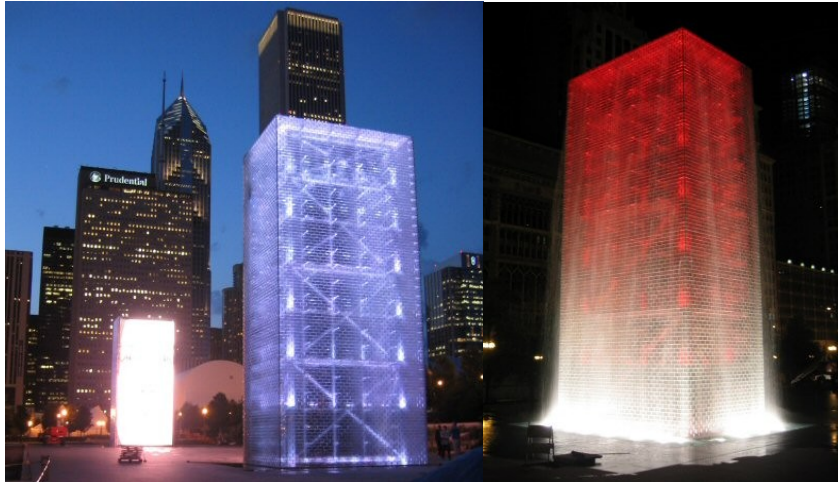


Sachin Anshuman & Orange Void Lab, Glasgow. *Pixel Skin 01*. Electrochromic glass, ultra-bright electroluminescent tubes controlled by a distributed network of on-board microcomputers and sensors

<http://www.orangevoid.com/>

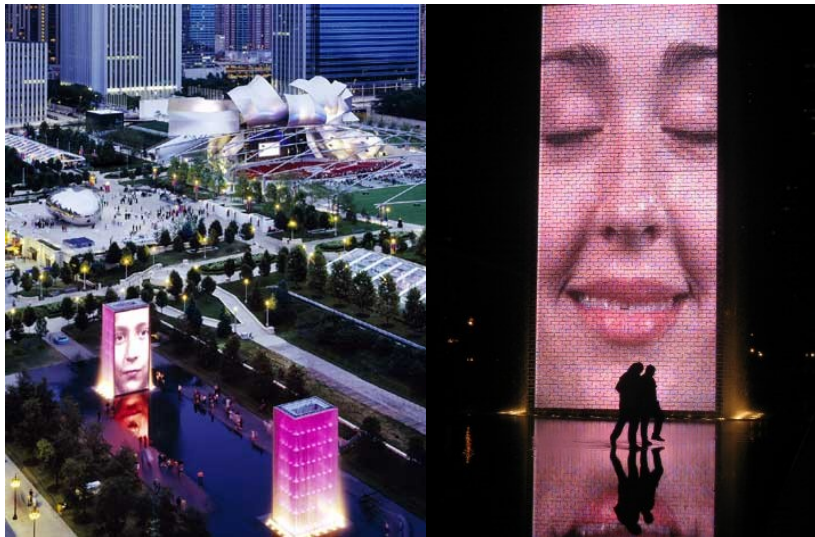
⁵ Ce qui suit sur la métaphore de la peau n'a toutefois pas de lien direct avec la Skin-in approach telle que décrite par Bruce Lindsey à propos de l'approche de Frank Gehry in *Digital Gehry : material résistance/digital construction*. Bâles, Boston, Berlin, Birkhäuser, 2001, p.7

Dans ce contexte, les façades se boursouflent et gagnent une profondeur et une épaisseur jusqu'à maintenant inédites. Certes, lorsque l'on parle de construit il est question d'espace volumétrique. Mais on réalise qu'à titre de supports d'images vidéographiques ou en 3D, ces surfaces ouvrent sur une nouvelle profondeur de façon virtuelle ou par des effets de trompe l'œil.



Jaume Plensa sculpteur, Christian Hanke architecte (Krueck + Sexton Architects)
Crystal Fountains, Crown Fountain, Chicago Millennium Park, 2005
<http://www.ledsmagazine.com/features/2/5/3>

Elles engagent aussi un espace topologique, projectif qui excède le strict volume du bâtiment et se projette au-delà du construit, volumétrisant la façade qui devient un lieu, une enceinte. Ces aménagements créent une dynamique qui anime une zone ou un environnement en instituant aussi des échanges avec d'autres bâtiments ou avec la rue, une esplanade, un parc. À Chicago, *Crown Fountain* conçue par le sculpteur espagnol Jaume Plensa illustre assez bien le phénomène. Ces deux tours placées face à face à chaque extrémité d'un plan d'eau se comportent en *talking heads* échangeant des mimiques empruntées à des visiteurs du parc.



Jaume Plensa sculpteur, Christian Hanke architecte (Krueck + Sexton Architects)
Crystal Fountains, Crown Fountain, Chicago Millennium Park, 2005
<http://www.ledsmagazine.com/features/2/5/3>

Diverses approches questionnent aujourd'hui les dimensions établies par la géométrie cartésienne et envisagent de déployer en 2 ½ ou en 3 ½ D des éléments du construit. Bien des contraintes avec lesquelles l'architecture a dû négocier en cherchant à les surmonter et à les faire oublier sont maintenant considérées comme des partenaires dans la conception. L'architecture cherche en effet à rendre manifeste, à exprimer, si on me permet cette pointe d'animisme, les diverses dimensions avec lesquelles elle a à composer : la 4^e dimension, c'est-à-dire le mouvement, qu'il soit éolien, sismique, climatique, lumineux, dynamique (poids, pression, force, résistance), une 5^e, composée des champs magnétiques, une 6^e dimension jouant sur les ondes de toutes longueurs qui nous traversent ou que nous traversons, etc. Michel Serres parle d'un univers à n dimensions évoquant à la fois la complexité de l'environnement terrestre et la limite de nos perspectives actuelles.

Dans le même esprit, Lars Spuybroek a bien repéré l'un des principaux enjeux présents ici : « we have shifted from a Space situation to a Field condition⁶. Et on comprend comment ce changement de paradigme ne peut manquer d'avoir un impact déterminant sur l'architecture.

⁶ Lars Spuybroek : <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9712/msg00033.html>

We have shifted from a Space situation to a Field condition

Lars Spuybroek

En anticipant sur la section suivante, cette installation de Rafael Lozano Hemmer illustre assez bien ce changement de paradigme.



Rafael Lozano-Hemmer. Élévation vectorielle Zócalo, Ciudad de México Xenon 7kW robotic searchlights (18), four webcams, Linux servers, GPS, Java 3D DMX interface, 1999 - 2000

Enfin, on peut se demander ce que révèle l'intensification des recherches dans ce domaine. Je serai brève ici, bien qu'il y ait beaucoup à dire. L'architecture du passé cherchait à surmonter le défi, on devrait peut-être dire l'épreuve de la gravitation en multipliant les tentatives et l'ingéniosité pour atteindre des sommets inégalés comme si force et grandeur se mesuraient à la hauteur du clocher ou du gratte-ciel dont la solidité et la permanence garantissaient, en miroir, la puissance et la pérennité de l'occupant. On projette, dans le sens freudien cette fois, sur nos architectures, et ce qui les compose, les smart et intelligent matériel, un désir d'adaptabilité et de

changement espérant peut-être ainsi découvrir, dans ce miroir magnifié, des aptitudes nouvelles et une capacité d'adaptation à un monde qui ne cesse de se transformer.

La technique est un miroir interactif

Isabelle Rieusset-Lemarié

2. Installations architecturales



Michel Lemieux & Victor Pilon. *Ceci est une spère*,
Esplanade de la Place des Arts, Montréal, 2000
Photos : gracieuseté des artistes

L'art d'installation qui s'est développé à partir des années 1960 s'inscrivait dans un travail de déconstruction opéré par la modernité artistique depuis le début du XXe siècle. Certes, la sculpture, par le biais de l'installation, a contribué à déloger physiquement le spectateur de sa position frontale en le forçant à adopter d'autres attitudes que celle commandée par la vue sommitale et royale. Dorénavant, le spectateur est convié à circuler sur, dans et autour de cet

espace sculptural, ce qui provoque de nouvelles postures et façons de voir. Par la pénétration dans l'espace de l'œuvre et l'incitation à adopter des positions physiques (accroupi, étendu, etc.) et psychologiques (voyeur, sadique, etc.) peu pratiquées dans le contexte classique, l'installation témoignait du désir de renouvellement des rapports et du besoin d'impliquer le spectateur, de l'inviter à se mouiller.

Cinq figures de l'installation⁷

Installation couloir-rituel

Installation nodale

Installation-station

Installation séquentielle

Installation fenêtre

Installation théâtrale

L'installation ou si l'on veut, l'art de mettre le sculptural en espace, a pris plusieurs formes qui recourent toutes l'architecture par un aspect ou l'autre. Je rappelle sommairement ici quelques figures que j'emprunte à ma collègue Jocelyne Lupien dans un article incontournable sur les « figures de l'installation ».⁸

⁷ Lupien, J. (1991) « L'Installation Une modélisation singulière d'un contenu (surplus?) plastique » *Espace*, Vol 7 no 4. Montréal.

⁸ Elle parle d'abord d'installation **couloir-rituel** pour désigner une exposition qui se présente sous la forme d'un parcours continu.

Puis de l'**installation nodale** pénétrable par un lieu emphatique au centre du parcours.

De l'**installation-station** qui oriente fortement le trajet du spectateur : L'œuvre lui dicte un parcours précis et séquentiel. Parcours par stations, par moments scéniques précis.

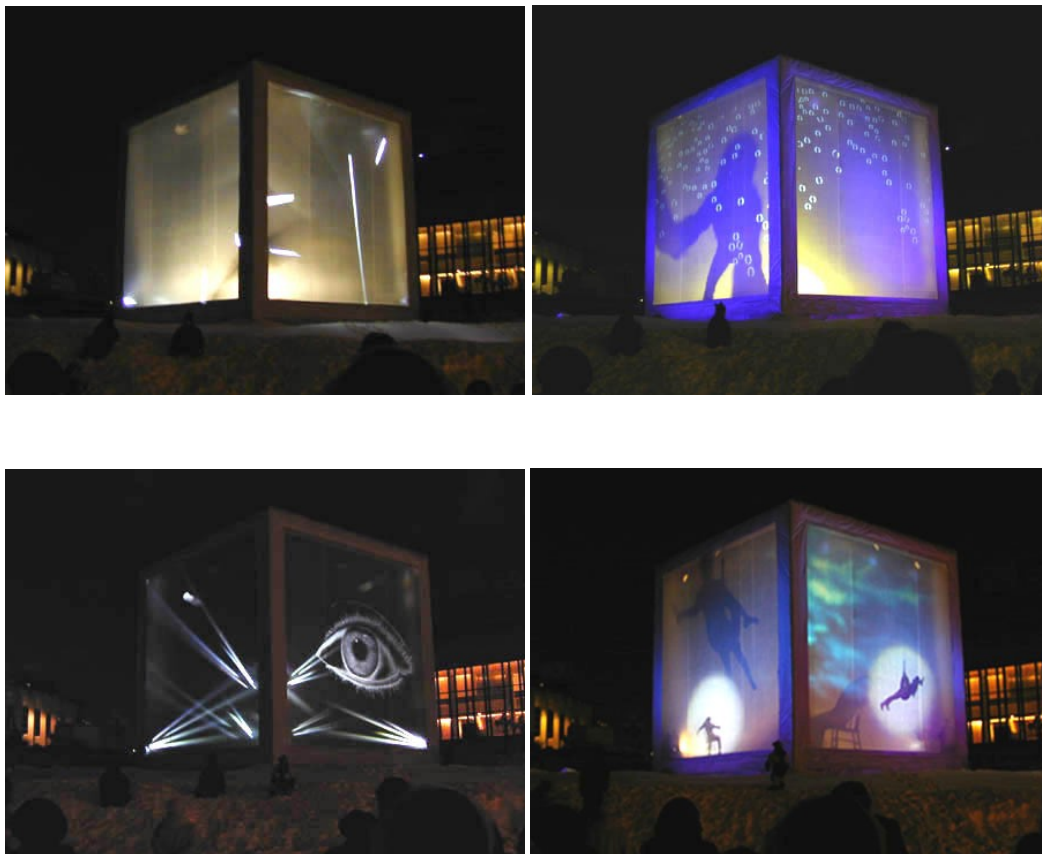
4^e de l'**installation séquentielle** : Parcours syncopé sans mise en évidence d'élément particulier,

5^e de l'**Installation fenêtre** : Non pénétrable mais visible à travers une ouverture

et enfin, de l'**installation théâtrale** Ouverte mais non pénétrable et visible uniquement en frontalité

Les œuvres que j'ai sélectionnées pour cette présentation sont toutes héritières de ces rencontres et de ces combinaisons entre sculpture et architecture, mais elles s'en distinguent aussi en cela qu'elles convertissent le sculptural en architecture, en lieu d'intervention et de performance. Il ne s'agit plus ici de scénographier l'exposition ou ce qu'il y a à montrer en empruntant au vocabulaire architectural, ni même d'occuper un espace architectural en le transformant, mais bien de construire un espace dans lequel se déroulera une performance ou un événement.

Une réalisation exemplaire de ce cas de figure, est le projet *Ceci est une sphère* conçu par Michel Lemieux et Victor Pilon en 2000. Il s'agit d'un immense cube érigé sur l'esplanade de la Place des Arts, dans lequel se déroulait un spectacle multimédia avec des effets de lanterne magique, d'ombres chinoises, de projections et de performance. Cette construction complexe mais éphémère et fragile devenait le théâtre d'une succession de tableaux et d'images dans lesquels évoluaient de nombreux personnages incarnés par quatre acteurs.



Michel Lemieux & Victor Pilon. *Ceci est une sphère*

La Damnation de Faust scénographiée par Alex Ollé et Carlos Padrissa de La Fura dels Baus pour le Festival de Salzbourg en 1999 s'apparente aussi à ce type d'installation. Une grande construction cylindrique qui s'ouvre et sur laquelle on projette des animations et du texte, devient l'enceinte où circulent les personnages et se déroulent de nombreuses scènes. À la fois volume et tableau, ce dispositif joue sur le dedans et le dehors, la liberté et l'enfermement, en exploitant aussi le passage entre des états ou des tensions reliés aux scènes interprétées.

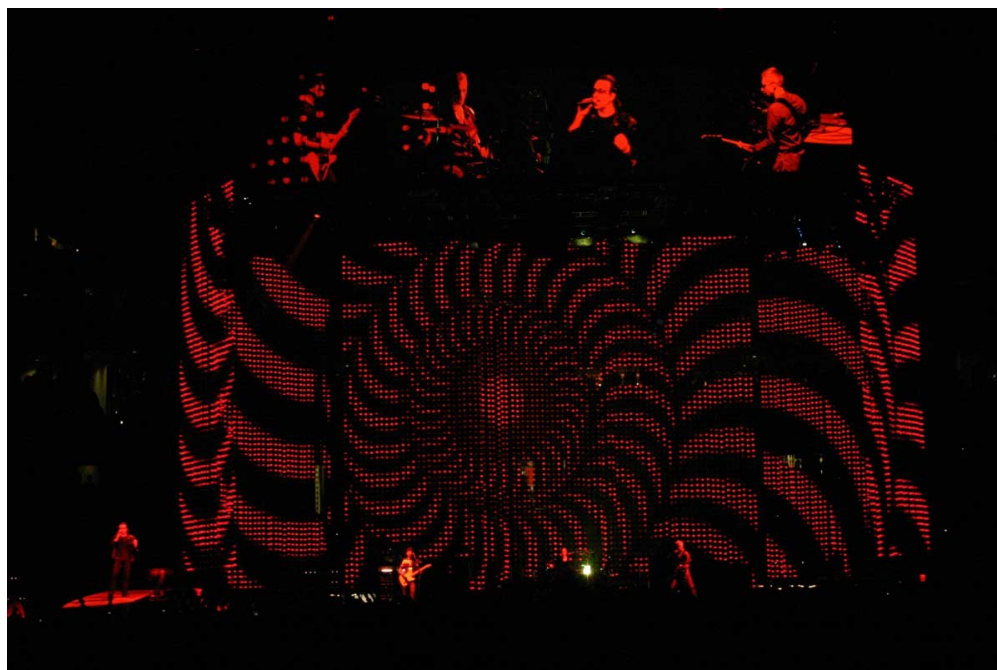


Hector Berlioz, *La Damnation de Faust*. Chef d'orchestre : Sylvain Cambreling. Stage direction : Alex Ollé, Carlos Padrissa (La Fura dels Baus). Saizburger Festspiele, 1999
Photo extraite du DVD Art Haus Musik. 2000

Une autre forme d'installation, d'ailleurs de plus en plus fréquente, consiste à créer une enceinte à l'aide d'effets lumineux. Le développement des technologies reliées au LED est pour une grande part responsable de cette avancée. Peu coûteuses, très lumineuses, versatiles et très plastiques, ces installations permettent des affichages assez précis d'images, de textes ou de jeux de lumière programmés. Ce qui explique d'ailleurs qu'on les utilise pour des installations gigantesques de spectacles et de performances. Ils remplacent décors et architecture et créent des effets de scène qui deviennent en quelque sorte à la fois enceinte et partenaires de la performance. J'ai apporté ici quelques exemples dont certains impliquent la cie montréalaise Smart Vision.



U2. *Vertigo Tour*. San Diego, 2005
 Tiny, plastic-encased LED spherical module called “MiSPHERE”
 Copyright AFP Photo/Robyn Beck
<http://www.ledsmagazine.com/news/2/4/13/U23>



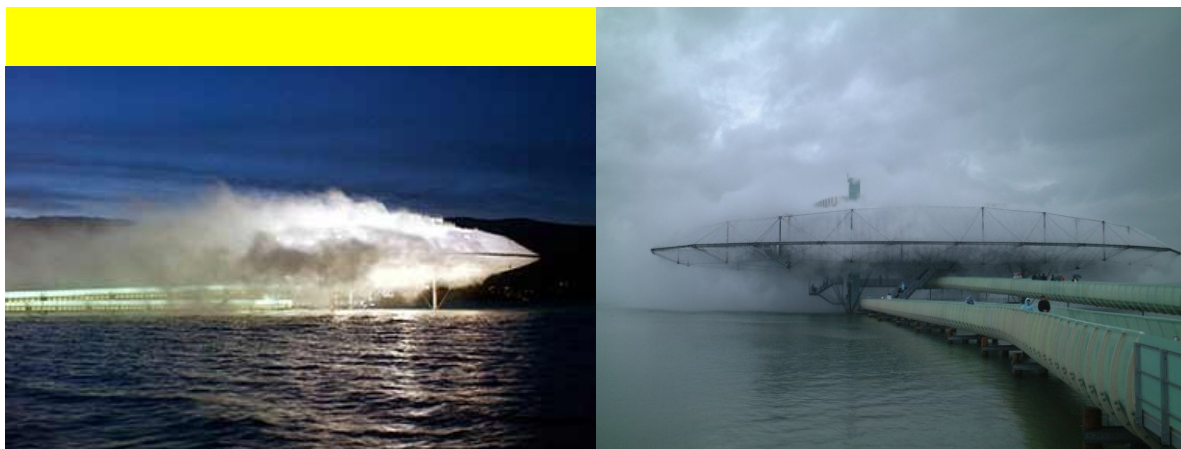
U2. *Vertigo Tour*. Architecte : Mark Fisher. Vidéo, éclairage, projections: Willie William. 2005 -2006.
 Smartvision

© *Les Plumes* [revue.edredon]

Dépôt légal - Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2011

ISSN 1925-7031

De nombreuses installations aux dimensions architecturales sont conçues en vue d'une interaction avec le spectateur invité à pénétrer l'enceinte pour y assister à un spectacle ou y voir des choses exposées, comme c'est le cas de nombreux pavillons d'exposition. Certains toutefois sont aménagés pour permettre une expérience sensorielle inhabituelle. C'était le cas, notamment de The Blur Building de Diller & Scofidio, une « architecture d'atmosphère » où le spectateur est invité à revêtir un raincoat pour circuler dans un environnement de vapeur d'eau du lac de Neuchâtel projetée par des (31400) jets contrôlés par ordinateur. Les spectateurs sont amenés à s'immerger, c'est le cas de le dire, dans le flou, sans repère visuel, et à expérimenter, à tâtons, la circulation dans cette enceinte brumeuse.



Diller & Scofidio. *The Blur Building*. Fog of mist (made of filtered lake water shot through 31,000 fog nozzles) around a steel structure

Expo suisse. Lac Neuchâtel, 2002

<http://www.designboom.com/eng/funclub/dillerscofidio.html>

En guise de conclusion

L'architecture et les installations laissent de plus en plus de place à des facteurs non contrôlés dépendant de l'environnement physique avec lequel composent les matériaux, et en particulier les smart matériaux conçus pour s'adapter à diverses variations et au temps qui passe. Les façades et les divisions aussi se transforment et se déplacent en vue de répondre à des conditions ou à des besoins de l'environnement physique ou humain.

Plusieurs projets retenus ici comportaient une zone d'indétermination, une ouverte sur de l'événementiel qui vient transformer l'allure et la fonction de la façade ou du bâtiment tout entier. Dans certains cas, l'architecture devient elle-même événement, à la fois scène et spectacle interagissant avec l'environnement physique ou avec les occupants et les passants.

Enfin, ces architectures et ces installations se convertissent en lieux d'expérimentation de nouvelles postures et d'autres formes de sensorialité. Le bâti devient un élément dynamique dans l'environnement plutôt qu'une masse statique, inerte, inaltérable à laquelle il faudrait s'ajuster. L'architecture engage au contraire dans des échanges continus avec les usagers, offrant un environnement propice au changement et à l'expérimentation d'autres façons d'être et de se relier.

« Quels lieux habitons-nous réellement? Cette enquête dévoile l'individu, aujourd'hui plus prompt à errer, seul, dans le cimetière des plaisirs, qu'à repenser les conditions du lien; un individu pris dans toutes ses ambiguïtés, partagé entre l'affirmation de 'soi' et sa fragilité nécessaire, entre l'identité et la différence, la liberté et la nécessité. C'est là l'un des enjeux d'une théorie générale portée sur 'l'accroissement de la mobilité latérale'. Dans un monde de plus en plus 'globalisé' et densifié, comment trouver des formes de pensée et de comportement qui nous aident à sortir des structures du désir rivées sur 'soi'. »

Léa Gauthier et Benoit Lauder à propos de Peter Sloterdijk

[Retour au sommaire](#)

ART PUBLIC ET LES TRANSFORMATIONS DE L'ESPACE URBAIN

LOUIS JACOB

Résumé

Ma conférence fut largement improvisée et orientée vers la discussion. À défaut d'en présenter une version écrite, je me permets de donner ici le texte d'une autre conférence — prononcée le 21 novembre 2008 dans le cadre du colloque « Perspectives pour l'art public dans le paysage urbain d'aujourd'hui » au Musée des beaux-arts de Montréal —, un texte resté inédit, et sur lequel je m'étais largement appuyé lors de ma participation aux rencontres d'avril 2009. Je remercie Léna Massiani et Edwige Perrot de me donner maintenant l'occasion de diffuser ce texte.

Biographie

Louis Jacob est professeur au Département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal, où il enseigne notamment les grandes approches et les notions fondamentales de la discipline. Il participe régulièrement depuis 2006 aux rencontres du Groupe de discussion sur la médiation culturelle (Culture pour tous et ARUC-ÉS). Il est également membre du Laboratoire art et société terrains et théories (l/as/tt). Ses activités de recherche portent sur les transformations de l'espace public, sur le développement culturel et la revitalisation urbaine, ainsi que sur les fondements phénoménologiques et herméneutiques des sciences humaines.

L'art a sans doute toujours rempli de multiples fonctions dans l'espace public, qu'elles soient festives, commémoratives, ludiques, symboliques, il a aussi toujours trouvé des applications pratiques dans les objets et les usages de la vie quotidienne. Et les questions qui nous préoccupent directement aujourd'hui ont-elles mêmes une longue histoire.

Tous les artistes de l'art moderne et des avant-gardes ont tenté, d'une façon ou d'une autre, de représenter, d'accompagner, voire même d'orienter les transformations de la vie urbaine, et questionné ses formes sociales et architecturales. Pour s'en tenir à un passé proche, pensons par exemple à *L'Arbre de la rue Durocher* du sculpteur Armand Vaillancourt, qui fit l'objet d'une vive controverse au tout début des années 1950, et qui constitue un des moments importants de la sculpture moderne au Québec, aujourd'hui intégré à la collection du Musée national des beaux-arts du Québec.

L'intérêt plus particulier pour les espaces publics et pour la présence de l'art dans l'environnement urbain a été redynamisé avec les pratiques dites conceptuelles, la performance, l'installation, et toutes les déclinaisons de l'art qui se conçoit comme action, intervention, stratégie, manœuvre, ou relation....

Nous sommes donc aujourd'hui en présence d'une très grande diversité de pratiques artistiques, et je crois qu'il faut continuer à appuyer concrètement la recherche et la création en ce domaine, même si cette diversité génère parfois des conflits ou des contradictions. Aux côtés de nombreux observateurs et de créateurs qui s'inquiètent que des projets de grande envergure en viennent à masquer ou marginaliser d'autres pratiques moins spectaculaires mais tout aussi nécessaires, je défendrais l'idée qu'il nous faut penser à la complémentarité des pratiques divergentes dans l'espace public, notamment des pratiques éphémères ou événementielles, et des pratiques qui doivent acquérir une certaine pérennité dans l'espace public.

À mon sens, comprendre l'art public demande de tenir compte de trois tendances générales, trois lignes évolutives caractéristiques de la situation actuelle :

Premièrement, le foisonnement des pratiques artistiques dites participatives et la diversification des pratiques d'art public ;

Deuxièmement, l'émergence de nouvelles politiques d'action et de médiation culturelle, liées, depuis peu, à des initiatives concertées de développement local et de participation citoyenne ;

Troisièmement, le nouveau rôle que sont appelés à jouer les artistes, les architectes et les designers, notamment dans le renouveau urbain, l'amélioration générale du cadre de vie et le rayonnement international des villes.

Arrêtons-nous un instant sur ce dernier point. Voilà une tendance forte, mais ambivalente, incertaine. Plusieurs villes d'Amérique du Nord et d'ailleurs, comme Montréal aujourd'hui, connaissent des périodes difficiles. Des villes qui, bien qu'elles soient au cœur du développement et du dynamisme des vastes territoires dans lesquels elles s'insèrent, souffrent de l'étalement urbain, de la détérioration accélérée du réseau routier, du vieillissement des infrastructures, d'une assiette fiscale défavorable. Les villes, dans lesquelles les inégalités sociales et économiques créent des situations de plus en plus inextricables, sont forcées de réclamer de nouveaux outils fiscaux et cherchent des appuis auprès des pouvoirs publics régionaux ou nationaux dont elles-mêmes dépendent. Elles doivent – peut-être dans tous les domaines – se réinventer et repenser leurs relations avec un environnement proche ou lointain.

Elles peuvent aussi – et elles sont plusieurs à le faire depuis un quart de siècle – choisir de miser sur l'art et la culture pour renverser la tendance, retrouver un certain dynamisme, se faire attractive, s'inscrire dans le mouvement de la nouvelle économie mondiale. On peut même faire valoir que la culture est aujourd'hui un des leviers indispensables de cette nouvelle économie. L'aménagement des grands espaces publics, comme le Vieux-Port de Montréal et ses ouvertures sur les îlots adjacents d'un centre-ville en pleine transformation, sont à compter dans cette mouvance. Le futur Quartier des spectacles constitue un exemple particulier, avec sa concentration de salles et de lieux d'exposition, qui accueille aussi les grands festivals. Ce projet est ambivalent parce qu'il s'appuie sur un large partenariat exprimant des intérêts et des besoins parfois divergents, et tente de maintenir une vocation à la fois culturelle, commerciale et touristique.

Mais qu'est-ce qu'un espace public ? L'*espace* public ne doit pas être confondu avec la *place* publique elle-même, qui n'est que l'une de ses expressions. Je crois que nous pouvons le définir ainsi, de manière succincte : d'abord, sur le plan politico-institutionnel, comme espace de représentation du pouvoir légitime, espace de discussion, de délibération, d'expression des volontés et des identités. Cet espace est lié à l'ensemble des droits qui définissent la citoyenneté aujourd'hui (droits civiques, politiques, économiques, sociaux, culturels) et, bien entendu, aux multiples formes du politique qui s'écartent parfois beaucoup des mécanismes officiels. Sur le plan architectural et urbanistique, l'espace public se définit ensuite comme espace de rassemblement, de circulation, de communication, de loisir, de détente, accessible à toute personne (citoyenne ou non) en respect des normes qui balisent l'exercice de la liberté. C'est dire s'il s'agit d'un espace multifonctionnel dont les usages sont en partie imprévisibles. Enfin, sur le plan des pratiques et des discours, l'espace public est aussi le lieu de la relation sociale, de l'échange, de la rencontre, du conflit, de la construction sociale de la réalité et de la mise en question des formes symboliques instituées. Contrairement à l'idée répandue, l'espace public n'est pas nécessairement un lieu consensuel, mais au contraire, un lieu où se font voir et entendre les divergences, les désaccords. C'est le lieu de la pluralité.

À chacun de ces plans, nous observons de profonds changements : nouvelles formes de gouvernance ; refonte des droits de citoyenneté, redéfinition des sentiments d'appartenance et des allégeances ; mesures de sécurité et de contrôle, mouvements de privatisation ou de commercialisation, programmes concertés de gestion, de mise en valeur et de revitalisation, foisonnement des moyens de communication et de représentation ; différenciation, fragmentation et personnalisation des modes de vie, quête d'identité, fluidification des frontières de la sphère privée, désaffection à l'égard des institutions et des mécanismes traditionnels de la société civile, dilemmes éthiques, etc. Ces lieux, que nous persistons à appeler espaces publics le sont de moins en moins ; ce sont des lieux soumis à des pressions très fortes, réduits à des fonctions utilitaires contraires à l'idée de représentation, de mouvement ou de dialogue citoyen.

Aujourd'hui, notre réflexion sur l'espace public inclut forcément, outre les dimensions classiques qui ont trait à l'organisation des flux, à l'environnement bâti et à la représentation du pouvoir légitime, ces autres dimensions fondamentales, révélées de manières exemplaires dans

les pratiques artistiques contemporaines : les usages populaires ou quotidiens, les relations sociales, les savoirs, les normes et les symboles de la vie urbaine, bref, la mise en scène de la socialité et de la civilité, avec ses contradictions et ses conflits.

La ville s'offre à nous comme un ensemble de lieux potentiels, d'espaces « feuilletés » ou « multicouches » à travers lesquels nous devrions apprendre à nous déplacer et qu'il faudrait nous réapproprier. Nicolas-LeStrat (2006) évoque la même plasticité de l'espace urbain en utilisant la métaphore des « rez-de-chaussée de la ville » : « des interfaces et des entre-deux, l'entrecroisement de nombreuses communautés de vie et de travail, en un mot, cette part de commun qui se constitue dans une grande variété d'espaces-temps collectifs » (2006).

Les exemples de réussite dans l'intégration de l'art à l'environnement urbain sont nombreux. À Montréal, le démantèlement de *La Joute* de Jean-Paul Riopelle et sa relocalisation dans le nouveau quartier des affaires et du multimédia en 2003, se sont fait dans la controverse. L'épisode illustre selon moi les dilemmes de l'action publique en ce domaine, partagée entre des conceptions différentes de l'art, du développement, de la démocratie. Mais l'aménagement de la place Jean-Paul Riopelle, la mise en valeur de l'œuvre de l'artiste et les usages sociaux qu'on a réussi à implanter au cœur du Quartier international (ne serait-ce que l'habitude de luncher ou de converser sur les bancs publics) constituent une belle réussite.

De nombreuses autres voies s'offrent pour l'art et la culture, et les pouvoirs publics, de même que les acteurs privés et les collectivités, doivent continuer à les explorer. Cela nous renvoie aux deux autres tendances que j'ai évoqué tout à l'heure, à savoir la diversification des pratiques artistiques et la redéfinition des politiques culturelles.

Depuis plusieurs décennies, les gouvernements successifs, tant à l'Assemblée nationale qu'à l'Hôtel de Ville, se sont progressivement engagés à soutenir les arts, à investir des sommes relativement importantes dans la professionnalisation des milieux artistiques et culturels, dans la diffusion des œuvres artistiques et plus largement aussi dans la démocratisation de la culture. De nouvelles politiques encouragent encore davantage la participation à la vie culturelle et l'expression culturelle sous toutes ses formes. À cet égard, l'évolution de la Politique

d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du gouvernement du Québec, les programmes et les initiatives du Bureau d'art public ou les programmes de soutien financier à l'action culturelle de la Ville de Montréal, nous amènent à envisager d'autres perspectives pour les pratiques artistiques contemporaines.

Abordons pendant quelques lignes la question de la Politique dite du « 1% ». La Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du gouvernement du Québec est certes un des leviers importants de la présente de l'art dans notre vie quotidienne, et au fil de son évolution, pendant plus de quarante ans, elle a permis de mettre en place des pratiques d'action culturelles exemplaires.

Plus de 2000 œuvres ont été réalisées depuis 1981 dans le cadre de la nouvelle législation, pour des écoles et des institutions d'enseignement, des hôpitaux, des parcs, des places, des bâtiments gouvernementaux, ou encore certaines des stations du métro de Montréal. La loi prévoit des mécanismes d'acquisition et de sélection des œuvres, elle a permis de mettre en place un fichier regroupant plusieurs centaines d'artistes professionnels de toute discipline et de toutes les régions au Québec qui sont régulièrement appelés à soumettre des projets. La Politique interpelle aussi les propriétaires ou les organismes constructeurs à l'égard de la conservation et de la protection des œuvres.

Il faut rappeler que la Politique d'intégration vise plusieurs objectifs : le soutien direct aux artistes et à la création contemporaine, la sensibilisation de la population en général à l'art actuel et l'amélioration des lieux publics. Si l'on considère le processus d'intégration dans son ensemble, il est remarquable que le ministère ait réussi à établir des pratiques de délibération et de décision sur l'ensemble du territoire. Le processus implique notamment la définition du type d'œuvre et de son emplacement exact de même que la définition des contraintes matérielles spécifiques qui tiennent compte également du profil des usagers à qui est destinée l'œuvre. La sélection des artistes pour le concours, l'étude des maquettes et le choix final se font au sein de comités qui réunissent propriétaires, architectes, usagers, spécialistes en arts et représentants du ministère. Il s'agit d'une véritable expérience de démocratie et de développement culturel où des points de vue, des jugements esthétiques, des savoir-faire parfois contraires se font entendre et où il y a place, de part et d'autre, pour des découvertes et des surprises.

Sur le territoire montréalais, nous avons ainsi un riche corpus qui témoigne de l'histoire récente de l'art et de l'évolution des valeurs ou des idées en matière d'art public ; des œuvres qui s'ajoutent à celles issues des programmes de la Ville de Montréal.

Bien entendu, il reste encore beaucoup à faire sur le plan de la sensibilisation et pour que les citoyens participent concrètement et davantage à la vie culturelle. C'est pourquoi le ministère de la Culture et le Bureau d'art public consacrent de nombreux efforts à la promotion et à la documentation des œuvres. C'est pourquoi aussi les politiques culturelles incluent désormais des programmes qui favorisent plus largement la participation, l'expression, la diversité culturelle, le rapprochement des communautés, bref un vaste ensemble d'activités d'animation et de médiation culturelle qui déborde le cadre traditionnel de la promotion des arts.

Sur le plan des carrières artistiques, un certain nombre de considérations peuvent être faites en ce qui a trait à l'art public. La première est que les pratiques d'intégration qui avaient perdu un peu de leur légitimité après les années pionnières, sont maintenant redevenues des activités légitimes parmi d'autres pour beaucoup d'artistes dont le parcours se caractérise par un haut degré de polyvalence. Ensuite, il faut souligner que la Politique d'intégration devient pour plusieurs un lieu d'apprentissage, un moment privilégié pour développer des réseaux de collaboration avec d'autres professionnels, d'autres fournisseurs, pour acquérir de nouvelles compétences nécessaires à des projets d'envergure. Un projet d'intégration peut être l'occasion de mettre à l'épreuve des recherches menées en atelier ou à une échelle plus petite, ou encore donner à des réalisations éphémères une certaine pérennité. D'un autre point de vue, les architectes et les promoteurs peuvent eux-aussi apprendre dans le cadre de ce processus d'intégration, en accueillant de nouvelles dimensions expressives, relationnelles, ou réflexives à leur travail.

La création de programmes de bourse et de subvention destinés à des projets multidisciplinaires, le mode de financement des organismes artistiques et en particulier des centres d'artistes autogérés depuis la fin des années 1970, enfin le mouvement de convergence entre l'action des différentes ministères, des instances gouvernementales et des organismes

concernés par le développement urbain, créent un contexte favorable à l'expression d'une multiplicité de pratiques dans l'espace public.

Un des maillons importants de l'art public est la diffusion dans les milieux spécialisés de la critique et de la recherche. Le Centre d'information Arttexte est un organisme incontournable en ce domaine. À l'initiative de l'artiste Rose-Marie Goulet, Arttexte a développé, en plus de ses activités régulières de documentation et d'étude de l'art contemporain, une base de données qui répertorie, dans la seule région de Montréal, plus de 600 œuvres d'art créées depuis 1964.

L'entreprise est fascinante à plus d'un titre. Son succès est dû en grande partie aux règles rigoureuses selon lesquelles elle procède et à la collaboration de nombreux partenaires, dont les artistes eux-mêmes qui sont sollicités pour vérifier la validité des informations, fournir des images, enrichir les dossiers thématiques et les dossiers personnels du centre de documentation. Le répertoire offre plusieurs possibilités de recherche en ligne, au sein même de la base qui contient des œuvres de partout au Québec et d'autres situées ailleurs au Canada, puis entre les collections archivées et les ressources bibliographiques. Mais un des traits caractéristiques les plus pertinents de la base de données est le fait que ces concepteurs, et le comité scientifique qui en a accompagné l'évolution, ont décidé de couvrir non seulement des œuvres permanentes, mais aussi des œuvres éphémères, et ce dans plusieurs catégories : action, intervention et processus, aménagement, dessin et estampe, film et vidéo, installation, média électronique et numérique, peinture, performance, photographie, sculpture et enfin œuvres textiles. D'autres activités de recherche, de diffusion et d'étude ont accompagné le développement de la base de données, et le Centre entreprend maintenant d'explorer d'autres moyens pour faire circuler les informations et mettre en valeur ses collections.

Le rayonnement de l'art public est nécessaire et se fait encore par d'autres voies. Les éditions 3D et la revue *Espace* ont par exemple fait une large place à l'art public dans leurs pages, et plusieurs revues spécialisées en art comme *Inter*, *Parachute* ou *Esse* et les magazines culturels comme *Spirale* ont abordé l'une ou l'autre des nouvelles pratiques en art public.

J’insisterai surtout – et cela fait directement partie de la dynamique de la création actuelle – sur un intense travail de réflexion, de discussion et d’expérimentation qui émane des milieux artistiques eux-mêmes et deviennent de véritables laboratoires de l’art public, et cherchent à faire rayonner l’art hors des lieux convenus. Il est évidemment impossible de tous les examiner ici. La série commence tôt, avec par exemple le Symposium international de sculpture, dans le parc du Mont-Royal en 1964 ; l’Opération Déclat en 1968 ; ou Corridart en 1976.

En 1997, le centre d’art contemporain Optica mettait sur pied une exposition intitulée *Sur l’expérience de ville*, accompagnée d’une série de conférences organisée en collaboration avec l’Université du Québec à Montréal et le Centre canadien d’architecture, événement qui donna lieu à une publication remarquable. En 2000-2001, le Centre des arts actuels Skol consacrait sa programmation de l’année aux interventions artistiques en milieu urbain et publiait un ouvrage important sur les thématiques de l’infiltration, de la circulation, de la rencontre et de la résistance. Je pense aussi à des organismes comme la galerie d’architecture Monopoli qui se joignait à la programmation de la Biennale de Montréal en 2004 sur le thème de l’espace public, puis aux événements Archi-Fiction qui proposent des dialogues entre architectes, designers, écrivains et artistes visuels. La même année, toujours dans le cadre de la Biennale, Artexte tenait un colloque sur l’art public qui comportait un volet artistique. Je pense au Centre de diffusion d’art multidisciplinaire Dare-Dare, qui combine des interventions artistiques, des colloques, des pratiques participatives ou des activités de médiation culturelle, mettant à contribution plusieurs artistes, des professionnels, des citoyens et des publics très variés, préoccupés par la vie civique et par nos façons d’habiter les espaces urbains. La galerie Vox, pendant l’été 2008, proposait une exposition, une table ronde et des ateliers de discussions où était mis en question le processus de revitalisation du Quartier des spectacles.

D’autres initiatives, comme celles de Paysages Éphémères sur l’avenue du Mont-Royal, ou Artefact sur le canal de Lachine, dans le parc du Mont-Royal et sur l’île Sainte-Hélène, les sites du Musée d’art urbain, les interventions photographiques du Mouvement art public, sont aussi à compter dans ce dynamisme très particulier d’une réflexion élargie sur l’environnement urbain. Cette série d’événements en tout genre n’est évidemment pas close, et elle se poursuit.

Il me semble que les pratiques artistiques contemporaines qui cherchent à s’immiscer ou à intervenir dans les espaces publics nous rappellent quelques petits éléments essentiels : elles remettent en question les catégories usuelles de l’art et du spectateur, mais aussi celles de l’action culturelle, de l’interaction et de la communauté. Elles nous invitent bien sûr à explorer sans cesse de nouvelles formes de participation à la vie culturelle, mais elles incitent surtout à un scepticisme salutaire envers les idées trop rapidement servies autour du développement, du renouveau urbain, ou encore de ce qu’on pourra appeler la ville spectaculaire.

Il est bien possible, comme le faisaient remarquer tout récemment Luc Lévesque et l’Atelier d’exploration urbaine SYN, comme d’autres regroupements pluridisciplinaires du même type, que la nature du territoire et des relations urbaines demande des interventions plus souples et moins contraignantes, mais complémentaires aux grands programmes d’aménagement ou de revitalisation.

À la différence du produit sur mesure ou conforme aux attentes ordinaires, à la différence des programmes officiels de revitalisation, les interventions artistiques en milieu urbain que j’ai esquissées, ou les œuvres d’intégration ancrées de façon originale dans leur milieu, n’ont pas vocation à faire consensus et à rassembler tout le monde, mais peut-être surtout à ménager des espaces de surprise, de dessaisissement, de résistance.

En regard de l’évolution récente des politiques et des initiatives publiques ou privées en matière d’art, il est nécessaire que nous fassions davantage qu’écouter les artistes, à défaut de commander des projets audacieux et de grande envergure. Je crois que les artistes doivent se rapprocher des lieux de délibération et de décision. Ils doivent plus que jamais être au cœur des processus de transformation de la ville. Ils doivent participer à la conception et à la mise en œuvre de l’action culturelle.

Il se peut que la ville attractive de demain ne soit pas une ville spectaculaire, mais une ville simplement humaine. L’audace et l’innovation ne sont pas uniquement dans les grands gestes. Comme beaucoup, je pense que les espaces publics sont davantage que des lieux de circulation de personnes, de biens et d’informations. Ils sont même davantage que des lieux de

rassemblement populaire ou des lieux de mémoire collective : les espaces publics urbains sont des espaces essentiels où apparaissent et peuvent se reconnaître, dialoguer, se mélanger ou se confronter, des aspects extraordinairement variés de la ville. Les gens doivent pouvoir faire entendre leurs différences, leurs divergences ou leurs désaccords dans l'espace public. L'art actuel a certainement un mot à dire là-dessus.

Un des grands défis de l'art public est de trouver des solutions originales qui permettent d'articuler les différentes échelles microsociale, locale, urbaine, nationale, internationale... Les humains vivant et agissant en société ont besoin de signes de reconnaissance, de repères dans la ville, mais ces repères ne sont pas nécessairement des monuments spectaculaires ou qui en imposent par leur force de rayonnement. Des éléments parfois modestes du paysage urbain, des formes banales font sens. Des observateurs attentifs de toute discipline le répètent : une rue, un quartier, l'agitation particulière des espaces commerciaux, un espace singulier que l'on peut traverser et retraverser, sont des occasions d'accroître en profondeur et en extension notre expérience de la ville et nos liens d'appartenance.

Que va devenir l'intersection des avenues du Parc et Des Pins redonnée récemment aux Montréalais ? Le réaménagement du square Viger ou de la place d'Armes va-t-il créer un véritable espace public ? Le Quartier des spectacles saura-t-il développer une identité et une vivacité urbaine véritablement ancrées dans le tissu social ? Le fleuve et le Mont-Royal vont-ils continuer de nous attirer et offrir des lieux signifiants ? Va-t-on aménager nos rues, nos places et nos parcs comme si le froid et la neige n'existaient pas vraiment ?!

Beaucoup d'artistes expriment une résistance et espèrent offrir une alternative au développement spectaculaire des villes. Je terminerai donc en remerciant les artistes. Aux côtés des architectes, des designers et des autres acteurs qui influencent directement notre cadre de vie et la forme de la ville, les artistes ont un rôle à jouer. Des artistes qui font preuve de tant de détermination dans leur travail, en particulier ceux qui cherchent à traduire leur passion et leur vision dans l'espace public dans des conditions qui sont toujours difficiles. L'art nous rappelle qu'il y aura toujours place dans la ville pour l'imprévu et la surprise, peut-être aussi pour le désaccord et le conflit, puisque après tout c'est ce qui assure la vie des grandes villes.

Références

- Ascher, F. et Apel-Muller, M. (dir.). (2007). *La rue est à nous... tous !* Paris : Institut pour la ville en mouvement/Au diable vauvert.
- Pelletier, S. (dir.). (2007). *ATSA : quand l'art passe à l'action*. Montréal : Action terroriste socialement acceptable.
- Borasi, G. et Zardini, M. (dir.). (2008). *Actions : comment s'approprier la ville*, Montréal : Centre canadien d'architecture.
- Berdoulay, V., da Costa Gomes, P.C. et Lolive, J. (dir.). (2004). *L'espace public à l'épreuve : régressions et émergences*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- De Koninck, M-C. et Landry, P. (dir.). (1999). *Déclics : art et société, le Québec des années 1960 et 1970*. Québec et Montréal : Musée de la civilisation, Musée d'art contemporain de Montréal et Fides.
- Dis/location 1, projet d'articulation urbaine: Square Viger*. (2008). Montréal : Dare-Dare.
- Esse : 20 ans d'engagement*, no. 51, printemps/été, 2004.
- Fraser, M., Gougeon, D. et Perrault, M. (dir.). (1999). *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*. Montréal : Optica.
- Ghorra-Gobin, C. (dir.). (2001). *Réinventer le sens de la ville : les espaces publics à l'heure globale*. Paris : L'Harmattan.
- Gouvernement du Québec. (2004). *Vingt ans d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, 1981-2001*, sous la dir. de L. Nadeau. Québec : ministère de la Culture et des Communications.
- Lacy, S. (dir.). (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle : Bay Press.
- Lévesque, L. (2008). « La place publique comme constellation interstitielle : parcours historique et expérimentations », dans J. Jébrak et B. Julien (dir.), *Les temps de l'espace public : construction, transformation et utilisation*. Québec : Éditions Multimondes.
- Loubier, P. et Ninacs, A-M. (dir.). (2001). *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*. Montréal : SKOL, Centre des arts actuels.
- Lynch, K. (1999). *L'image de la cité*. (M.-F. Vénard et J.-F. Vénard, trad.). Paris : Dunod.
- Miessen, M. et Basar, S. (dir.) (2006). *Did Someone Say Participate ? An Atlas of Spatial Practice*. Cambridge : MIT Press.

Nicolas-LeStrat, P. (2006). « Multiplicité interstitielle ». Site de l'Institut social et coopératif de recherche appliquée (ISCRA). Consulté à l'adresse www.iscra.fr.

Pietromarchi, B. (dir.). (2005). *The [Un]Common Place : Art, Public Space and Urban Aesthetics in Europe*. Barcelone : Actar.

Sassen, S. (2000). *Cities in a World Economy*. Thousand Oaks : Pine Forge Press.

Sioui Durand, G. (1997). *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*. Québec : Intervention.

[Retour au sommaire](#)

LA FAÇADE MÉDIATISÉE : L'ARCHITECTURE DE JACQUES HERZOG ET PIERRE DE MEURON

CHRISTIAN SEMAAN

Résumé

En observant la bibliothèque d'Eberswalde conçue par Jacques Herzog et Pierre de Meuron entre 1993 et 1996, on note que ces deux architectes s'intéressent principalement à faire valoir l'apparence de la surface de l'enveloppe extérieure de leur bâtiment. Ce déplacement nous interroge sur les raisons de ce type de changement au niveau conceptuel en architecture. En manipulant la surface de leurs projets, ces deux architectes génèrent un lieu d'interaction entre l'aspect perceptuel et l'œuvre bâtie. La surface de la façade de la bibliothèque nous invite à agir en conséquence de sa matérialité et des sens qu'elle évoque. L'examen de deux ouvrages théoriques récents illustre bien notre hypothèse de l'existence d'une tension entre l'aspect significatif et l'aspect matériel, ou pour dire autrement, entre le signe et la matière. Nous nous apercevons qu'il y a ainsi un déplacement dans la conception de l'apparence architecturale de la composition de la forme vers une exploration plus approfondie de la signification portée à la matière.

Biographie

Christian Semaan, diplômé en architecture s'intéresse à l'élaboration de la théorie portée sur le travail conceptuel de la représentation et de la construction en architecture. Il a déjà publié plusieurs articles sur ce sujet et vient de déposer son mémoire en études des arts à l'université du Québec à Montréal dans lequel il réfléchit sur la dialectique du signe et de la matière dans la conception en architecture. Il est également membre du L.E.A.P (Laboratoire d'étude de l'architecture potentielle) à l'université de Montréal.

En regardant le contexte actuel de la conception architecturale, nous remarquons des explorations formelles mettant l'emphase sur le sculptural de l'objet ; des projets qui résultent des folies technologiques, ou bien des façades figuratives qui reprennent des langages passés désuets et complètement absurdes. Mise à part les contraintes techniques et économiques, les architectes font face aujourd'hui à un type de problème, d'ordre perceptuel. La manutention des matériaux et leurs représentations prennent un rôle décisif dans l'expression et l'image du bâtiment. Le récepteur est assez imprégné de la culture visuelle et une meilleure intégration nécessite une bonne compréhension du contexte d'intervention.

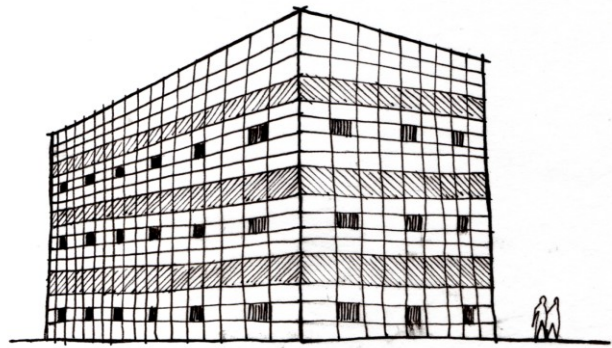
Depuis plus de deux décennies, nous pouvons observer l'émergence, parmi les tendances récentes en architecture, d'une orientation particulière qui porte une attention méticuleuse à l'assemblage des matériaux de l'enveloppe extérieure des bâtiments. Ainsi, dans le travail d'Herzog et de Meuron, par exemple, le travail sur la construction des enveloppes devient le lieu d'un questionnement sur la notion de façade héritée de la période postmoderne. De manière très générale, que l'enveloppe contemporaine représente ou nie les processus constructifs qui lui donne sa matérialité, sa signification reste souvent indéterminable. Ainsi, les réflexions récentes sur l'enveloppe architecturale semblent déplacer la conception sémiologique de la façade postmoderne comme écran destiné à communiquer un message à la fois dénotatif et connotatif. Si on examine les projets d'Herzog et de Meuron on s'aperçoit que ces architectes explorent et favorisent une forme de dialogue entre l'être humain et l'architecture. Ce dialogue est d'une nature communicative et se base sur la réception de l'œuvre bâtie. Pour mieux comprendre le développement de la paroi en architecture, nous allons d'abord nous pencher sur une étude de cas qui examine le travail conceptuel de la bibliothèque d'Eberswalde¹, conçue et construite entre 1993 et 1996 ; dans un deuxième temps nous allons examiner les réflexions théoriques actuelles.

¹Photo de la façade : http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:FH-Eberswalde_Bibliothek_Fassade.jpg

Intersection entre l'œuvre et le récepteur

L'enveloppe de la bibliothèque d'Eberswalde nous paraît ambiguë et semble vouloir nous communiquer un message au-delà de son simple aspect physique. Elle se distingue par une paroi entièrement revêtue d'images figuratives et présente une grande complexité au niveau de son apparence formelle. Cette façade ne peut être saisie que lorsque l'on y pénètre. Nous voyons alors comment est constituée sa surface. Quelle est la signification de cette œuvre ? Que peut-on en retenir ?

La bibliothèque d'Eberswalde est située dans une université. Les utilisateurs sont donc des étudiants et des professeurs. Ce type d'institution sociale affecte énormément la réception et impose de nouveaux moyens de détection de l'œuvre. À première vue, le bâtiment semble avoir une forme géométrique simple sans aucune complexité volumétrique. L'objet ne présente aucune irrégularité majeure au niveau de la volumétrie du parallélépipède et les arrêtes ne se distinguent par aucune mutation qui remet en question l'identité de ce volume. La forme de l'objet nous semble être régit par des conditions extrinsèques à l'environnement bâti et se différencie des autres bâtiments par sa surface : la paroi est constituée d'une maille qui recouvre la totalité du volume et semble être revêtue par une multiplicité d'images monotones. Comme le montre le croquis ci-dessous, notons la présence de rayures qui semblent parcourir le périmètre du bâtiment en entier.



Crédits : Christian Semaan

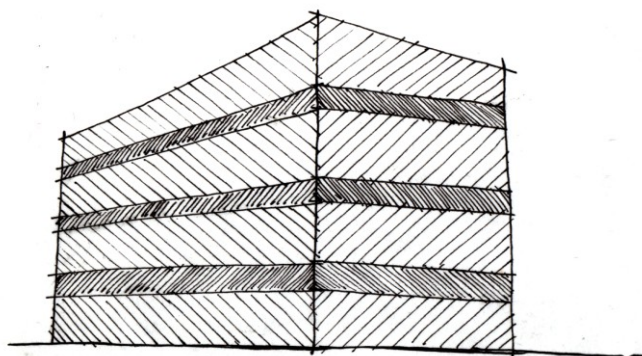
En regardant de près, ces rayures donnent l'impression de se constituer d'une série d'images, comme des reproductions de peinture de l'âge classique. Chaque rayure se distingue par un traitement particulier. En fait le choix des thèmes utilisés se différencie en vertical alors qu'ils restent uniformes horizontalement, ce qui marque une dominance linéaire.



Crédits : Christian Semaan

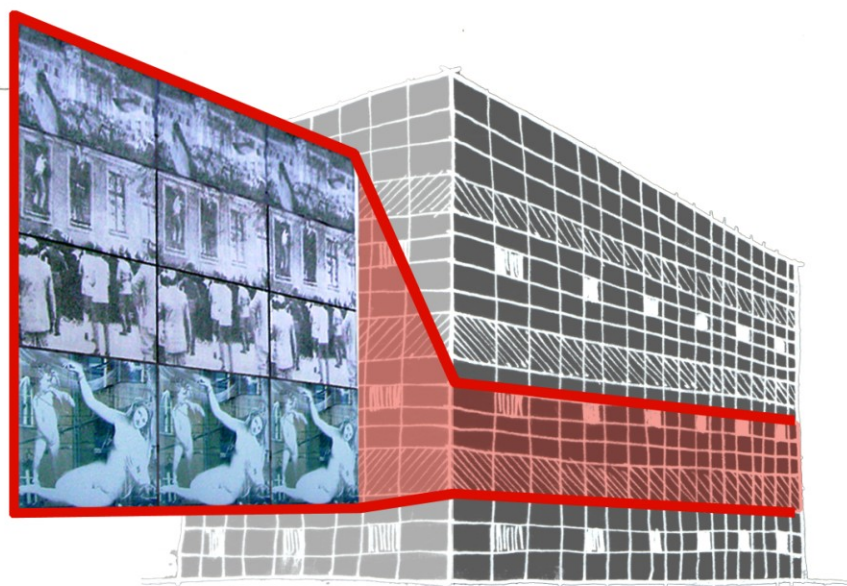
L'apparence de l'objet interroge ainsi le rôle de l'image vis-à-vis de la réception, et nous montre à quel point elle conserve sa valeur iconique. Du point de vue de la tonalité des couleurs, toutes les images choisies sont monochromes mais présentent une légère différence dans leur contraste. Ce traitement baigne le bâtiment dans une atmosphère de sérénité et accentue l'homogénéité de l'édifice. L'application d'images sur la surface le dénote du reste du tissu urbain et lui attribue un statut ambigu.

En contrepartie, la texture du bâtiment montre une variation plus prononcée. En parcourant la hauteur de la façade, le marcheur constate la présence de différentes couches de textures qui semblent être divisées en deux textures différentes; une texture réfléchissante qui configure l'ensemble des fenêtres et une texture rugueuse qui se déploie sur le reste du bâtiment.



Crédits : Christian Semaan

Le résultat final est ainsi obtenu par l’empreinte respective de ces images effectuée sur ces deux textures.



Crédits : Christian Semaan

Au lieu de traiter la paroi dans un sens conventionnel, Herzog et de Meuron ont adoptés une solution plus complexe qui engage d’autres discours conceptuels. La façade devient un message, une forme de communication qui renferme plusieurs couches de significations. L’abstraction de tous les détails, leurs assemblages et leurs représentations matérielles et significatives, remettent en question notre perception et notre expérimentation de la ville. Une analyse plus approfondie de l’aspect représentatif nous permettra de tirer d’autres interprétations de leur approche conceptuelle.

La valeur représentative de l'objet

Nous pouvons distinguer plusieurs figures représentatives qui semblent assez familières avec notre bagage culturel et qui présentent un degré d'iconicité avec d'autres images de notre connaissance visuelle. La relation qui régit leur unité demeure intrigante et absurde. Nous avons l'impression qu'il existe une sorte de détournement de l'image originale et les architectes ont fait en sorte que la figure sélectionnée ne soit pas utilisée comme telle, c'est-à-dire choisie dans notre environnement visuel. En modifiant la configuration matérielle de l'image, elle devient un élément constitutif de la conceptualisation de la paroi et sa signification dépend de la façon dont elle est constituée. Les propriétés des matériaux et leurs modes d'assemblages deviennent ainsi primordiaux pour le cheminement des idées et l'attribution du sens aux œuvres.

Une autre question nous vient à l'esprit : pourquoi l'image est reproduite en série homogène dans le sens horizontal et variable dans le sens vertical ? Si on compare le tracé de la paroi et l'organisation des rangements de livre dans une bibliothèque traditionnelle, on note la dominance des tracés horizontaux et la présence d'une trame qui régit la totalité de l'ensemble. En conséquence, l'assemblage des images nous renvoie à l'arrangement des livres dans une bibliothèque, et dans ce sens, sa représentation mentale dans notre mémoire visuelle coïncide avec le tracé géométrique de la paroi. Se faisant, les architectes interpellent d'autres champs discursifs que ceux propres à l'architecture. Le processus d'assemblage dégage un sens qui dépasse le sens référentiel de l'image et par la suite le travail sur l'enveloppe configure la réception de l'objet. Notre observation montre que la représentation acquiert sa qualité optique par le biais des propriétés intrinsèques aux matériaux utilisés. Ces derniers jouent le rôle de support conceptuel, par leur manutention ou par l'agencement de leurs propriétés. Ils deviennent l'outil des architectes. L'effet final de l'édifice dépend de plusieurs variables imprévisibles. Le discours de la forme du bâtiment est remplacé par un discours plus centré sur l'assemblage des éléments constitutifs. Il y a ainsi une rencontre entre l'aspect ontologique du bâtiment et l'aspect perceptuel de l'individu au sein de la société actuelle.

L'image adoptée est reconfigurée selon la conceptualisation de la paroi et acquiert un nouveau sens.

La construction de sens

L'approche créative se transforme en un jeu savant qui dépasse les interprétations visuelles pour introduire une notion de questionnement et d'intuition intellectuelle. L'assemblage des images imprimées et leur mode d'application en façade leurs attribuent une fonction purement architecturale. Ce n'est plus la trace physique de l'image qu'ils ramènent au premier plan mais plutôt le processus de fabrication du sens. Herzog et de Meuron rejettent l'iconographie dans le sens figuratif pour former une idée de la chose qui ne vient pas de l'icône mais de l'intersection avec l'aspect physique du matériau. C'est à ce niveau que l'élaboration de leur travail prend sa configuration complète. On retient que l'élaboration des données transforme la réalité perceptible en une réalité physique et construite et sera incarnée par la suite dans l'architecture à travers la surface du bâtiment. Le travail sur l'enveloppe est au centre de leur élaboration conceptuelle.

In our work we try to reflect on the existing world by incorporating it in what we do. Appropriation in the sense of adopting styles, forms of conduct, or modes of functioning is related to wanting to make use of the existing world. This attitude is fundamentally different from a tabula rasa approach. To a certain extent, therefore, our strategy is the opposite of a modernistic approach, although it is neither anti- nor post-modern. At most you could perhaps speak of an after-modern strategy. Essentially, we address architectural issues that were eclipsed by modernism and in part criminalized- such as ornament, for example.
(Ursprung, 2002, p.146)

Cette activité intense sur la perception présente l'édifice au public comme une œuvre exposée. Cette transformation distancie le travail de Herzog et de Meuron et l'aspect figuratif leurs approprient une représentativité propre. Une façon assez particulière pour eux de communiquer avec les observateurs : leurs bâtiments ne sont plus que des simples édifices dans la ville, mais ils prennent une place importante dans la

mémoire visuelle de chaque individu. Le travail de Jacques Herzog, met justement l'accent sur la corrélation entre l'architecture et son contexte d'intégration :

Architecture whose limits I try to extend; architecture which I use a thinking model for a critical perception of our whole world. I am still addressing architecture, the foundations of our architecture, both visible and invisible. Our interest in the invisible world is in finding a form for it in the visible world.
(Ruff, 1995, p.89)

Il faut noter que l'approche de Herzog et de Meuron est imprégnée par plusieurs directions de recherche et que leurs architectures ne se défendent pas d'une idéologie particulière ou encore d'une démarche philosophique. Ce qui prédomine chez eux, c'est l'expérience et non l'adaptation à d'autres disciplines. En manipulant ainsi la surface de leurs projets, Herzog et de Meuron génèrent un lieu d'interaction entre l'aspect perceptuel et l'œuvre bâtie. Ce point est essentiel au déplacement de la conception spatiale de l'architecture. Ces deux architectes nous permettent de nous s'interroger sur notre perception du monde puisque leurs édifices nous invitent à agir en conséquence de leurs matérialités et des sens qu'ils évoquent.

Au niveau théorique

Cette tension entre une poésie constructive plus ou moins hermétique et un système de représentation conventionnel plus ou moins transparent marquent aussi la littérature critique actuelle qui analyse ces nouveaux développements. Contraints par les impératifs liés à la construction et à la représentation, les architectes recherchent de nouvelles significations qui oscillent entre une représentation technique ou constructive et une représentation d'un ordre plus idéologique. Deux essais théoriques récents nous permettent d'illustrer cette dialectique entre l'apparence constructive et la façade comme lieu de signification.

Dans leur livre *Surface Architecture* (2002), David Leatherbarrow et Mohsen Mostafavi décrivent minutieusement la surface de plusieurs objets bâtis. Bien que ces

ouvrages examinent des projets construits à différentes époques, leur approche n'est pas basée sur un désir de reconstruction historique des intentions des divers architectes mais plutôt sur la description phénoménologique de la notion de surface, notion originale dont ils cherchent à clarifier les contours conceptuels en architecture. Les auteurs développent l'hypothèse selon laquelle la manière dont les matériaux sont assemblés nous donne une idée de leur propre temporalité. Par exemple, les matériaux traditionnels confectionnés avec des techniques récentes évoquent inévitablement une attitude contemporaine. L'appropriation de la matière par le lieu et le temps s'opère tant au niveau des matériaux qu'au niveau de leurs processus d'assemblage et de fabrication. Les auteurs s'appliquent ultimement à décrire comment la surface reste subordonnée aux enjeux de représentation et de production.

Dans son essai intitulé *The Politics of the Envelope* (1996), Alejandro Zaera Polo poursuit des objectifs diamétralement opposés. Selon lui, l'architecture ne sera efficace que lorsqu'elle incarnera les différents pouvoir politiques² afin d'avoir la capacité d'agir en tant qu'acteur dans la transformation de la société. L'enveloppe devient ainsi le lieu de la politisation de l'architecture, un lieu que l'architecture doit absolument exploiter. Si ces deux textes reconnaissent que l'apparence d'un bâtiment recèle un ensemble de significations, les approches méthodologiques, les terminologies (surface *versus* enveloppe) autant que leurs objectifs pédagogiques les mènent à des conclusions opposées. Pour Leatherbarrow et Mostafavi, les enjeux de représentation et de production déterminent les propriétés physiques de la surface et en déterminent par conséquent l'apparence. La surface devient la représentation de la médiation qu'effectue l'architecture entre un lieu précis et les possibilités constructives d'une époque donnée. Chez Zaera Polo, on ne retrouve aucunement cet intérêt pour les contraintes des processus constructifs ou les spécificités du lieu de construction. Pour lui, l'architecture est une pure représentation des forces politiques qui déterminent et permettent sa

² L'auteur souligne la place primordiale de la représentation de l'idéologie politique dans le projet architectural. Il faut toutefois éclaircir sa compréhension de l'emprise politique sur l'architecture. À la différence des idéologies globales du passé, l'auteur évoque la notion d'« écologie du pouvoir » pour dénoter une forme de micro-politique adaptée à tous les niveaux d'usages technologiques et sociaux comme le pouvoir politique des entreprises de production, des municipalités locales, etc.

réalisation. Puisqu'il vise à faire de l'enveloppe le lieu privilégié d'un message politique, Zaera Polo adhère plus ou moins explicitement à une conception de signe selon laquelle l'architecture est porteuse de significations qui lui sont externes, significations qu'il serait possible de contrôler pour atteindre des objectifs de transformation sociale précis. Le propos d'Alejandro Zaera Polo s'insère dans une vision politisée de l'enveloppe en architecture toutefois il reste loin de cerner l'aspect physique de la matière. Par contre David Leatherbarrow et Mohsen Mostafavi évoquent la matérialité de la surface mais restent loin de proposer une théorie prescriptive.

Les différences qui séparent ces deux textes illustrent bien la dialectique sous-jacente au débat actuel autour des enjeux conceptuels de l'apparence architecturale. Une dialectique qu'on pourrait décrire bien approximativement par la tension irrésolue entre la matérialité construite et l'image formelle de la façade, ou encore plus succinctement, entre l'apparence comme matière et comme signe.

La dialectique du signe et de la matière

Jacques Herzog et Pierre de Meuron nous propose une nouvelle façon de percevoir les images de nos environnements tout en restant fidèle à l'autonomie de la discipline.

Whereas art can redeem any matter from the state of meaninglessness, architecture seems not to exercise the same power over its materials, partly because those materials are more rigorously determined by the industries that furnish them, and partly because they find their significance only within a utilitarian rationale. (Ursprung, 2002, p. 54)

Ce passage indique de toute évidence que nos architectes tiennent à ne pas confondre l'environnement bâti avec les paysages scénographiques. Ils cherchent de nouvelles associations entre l'art et l'architecture. L'architecture d'Herzog et de Meuron demeure complètement autonome et ne peut pas être considérée uniquement comme de

l'art. Elle se base sur des modes de constructions architecturaux tout en se référant au monde de l'art.

Le travail de Herzog et de Meuron est dans la continuité des associations qui existent entre l'art et le bâtiment. Cette ouverture offre une nouvelle direction qui s'éloigne de la mondialisation des bâtiments et offre à l'architecture de nouveaux moyens pour exploiter les matériaux et les méthodes de constructions agencés pour mieux répondre au contexte culturel de l'œuvre. Leur démarche nous interroge en ce sens sur la limite entre l'art et l'architecture :

Jacques Herzog's affirmation that "never before has architecture been at once so close to art and so distant from it"³ stems precisely from his desire to recover for architecture a standing granted only to art while avoiding the treacherous aspiration of turning building itself into art. (Ursprung, 2002, p.53)

Le message que Jacques Herzog et Pierre de Meuron passe à travers leur façon de penser la paroi de la façade. Les divers paramètres de la paroi jouent le rôle de moyens d'exploration. Cela pousse les architectes en général à s'interroger sur le lien entre la construction et la production d'une part et sur la représentation des matériaux et de l'image qui en résulte d'autre part. Autrement dit, entre la matière et le signe.

En transformant les matériaux au niveau de la surface, ces deux architectes conceptualisent la paroi en tant qu'un élément médiateur entre le public et l'œuvre. La façade devient ainsi un acte autonome, et l'utilisation du mot paroi médiatisée est plus appropriée à sa nature. A l'idéal classique de la beauté, nos architectes opposent la recherche de phénomènes. La réception de leurs œuvres dépend de la présentation de la paroi et de l'organisation de son apparence. De la même manière, à la lourde façade symétrique de pierre, symbole de la grande tradition académique, les modernes ont opposés la façade libre permise par l'utilisation systématique de la structure en porte-à-

³ From "the hidden geometry of nature" (1988), in Gerhard Mack, Herzog et de Meuron, 1978-1988, the complete works (Basel: Birkhauser Verlag, 1997), vol.1, 207.

faux. Le mur, libéré de sa fonction porteuse, fut transformé en une mince membrane enveloppante. Les architectes du mouvement moderne ont exploité cette nouvelle ouverture et fourni de nombreux exemples de la manière dont il est possible de conceptualiser cette membrane. La dialectique de la façade, qui opposait la composition monumentale des Beaux-Arts et la transparence moderne, est devenue, plus largement, au fil du temps, un questionnement sur les enjeux et les possibilités de la représentation architecturale, un questionnement donc tant au niveau des idées représentées que des moyens utilisés pour les représentées. Pour le dire autrement, il y a un déplacement dans la conception de l'apparence architecturale de la composition de la forme vers une exploration plus approfondie de la signification de la matière. La surface et l'enveloppe deviennent ainsi un des plus importants lieux de la conceptualisation en architecture.

Références

Herzog, J., De Meuron, P., Ruff, T., Holl, S. et Swiss Institute (1995). *Architectures of Herzog & de Meuron*. New York: P. Blum Edition.

Leatherbarrow, D, Mohsen, M. (2002). *Surface architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Nesbitt, K. (1996). *An anthology of architectural theory : 1965-1995 Theorizing a new agenda for architecture*. New York: Princeton Architectural Press.

Ockman, J. et Edward, E. (1993). *Architecture culture 1943-1968 : a documentary anthology*. New York: Rizzoli.

Ursprung, P. (2002). *Herzog et de Meuron, Natural History*. Montréal : Centre Canadien d'architecture, Lars Muller Publishers.

Zaera-Polo, A. (automne 2008). « The Politics of the Envelope, Part I ». *Log: Aftershocks: Generation(s) since 1968*, vol.13/14, p.193-207.

Zaera-Polo, A. (printemps, été 2009). « The Politics of the Envelope, Part II ». *Log: Observations on architecture and the contemporary city*, vol.16, p.97-132.

[Retour au sommaire](#)

LE PUBLIC DANS L'ESPACE DE L'ŒUVRE

« *SPEAKER-IN* » : UN EXEMPLE DE CREATION DE NOUVEAUX DISPOSITIFS ARTISTIQUES COMME CREATION DE NOUVELLES SENSIBILITES COLLECTIVES

ROMAIN BRICOUT

Résumé

« *Speaker-in* » est une création artistique commune entre une danseuse et deux musiciens. Son point de départ est la captation de la voix de la danseuse dont le traitement en temps réel est diffusé sur un dispositif de spatialisation sonore original. Revenant sur ses spécificités, cet article traitera les tenants et aboutissants théoriques de cette création au travers de l'étude croisée du processus d'individuation psychique et collective et du concept d'organologie générale.

Biographie

Titulaire d'un doctorat de musicologie, Romain Bricout concentre l'essentiel de son travail de recherche et de création sur l'étude des nouvelles technologies musicales et leur influence sur les différentes activités de création et de réception artistiques. Chercheur associé au CEAC (Centre d'Etude des Arts Contemporains), co-fondateur et membre actif de l'EDESAC (Equipe Dispositifs, Expérimentations, Situations en Art Contemporain), il met à profit sa double formation (Sciences & Technologies et Musicologie) en développant de nouvelles interfaces musicales ainsi qu'une pédagogie adaptée aux outils de création contemporains au travers de l'enseignement de la création sonore et musicale assistée par ordinateur qu'il dispense à l'Université de Lille-3. Il est par ailleurs à l'origine de nombreux projets artistiques personnels ou collectifs conçus comme autant d'applications directes de ses recherches et intérêts transdisciplinaires lui permettant de replacer geste musical et interactions entre musiciens, mais aussi musiques savantes et musiques populaires au cœur d'une nouvelle expérience des « musiques du son ».

« *Speaker-in* » est une création artistique commune entre une danseuse et deux musiciens. Cet article, qui reflètera le plus possible le contenu de la communication qui lui est relative, s'articulera selon deux axes principaux. Nous aborderons dans un premier temps les présupposés théoriques nécessaires à la bonne compréhension des rapports qui lient de manière intime ces figures que sont l'« artiste » et le « public » par le biais d'une œuvre et/ou de ce que l'on appelle un « sentir ensemble ». Nous traiterons dans ce but les concepts philosophiques de processus d'individuation et d'organologie générale. A la suite de ces premiers éléments, nous reviendrons sur le processus créatif de « *Speaker-in* » comme application de ces concepts et tentative d'établissement d'une véritable communauté esthétique dans le travail des espaces du son et de la danse, dont les frontières deviennent, au cours de la performance, aussi incertaines que celles séparant les artistes du public.

Le processus d'individuation psychique et collective

L'individuation psychique et collective, ouvrage majeur du philosophe français Gilbert Simondon (1958), décrit la manière dont les « individus psychiques » (les individualités qui parlent à la première personne du singulier, les « je ») s'articulent dans leurs formations et évolutions aux « individus collectifs » (les premières personnes du pluriel, autrement dit les « nous », qui constituent des *groupes*). Le premier enseignement que l'on peut tirer du processus d'individuation psychique et collective réside dans le fait que « je » et « nous » sont intimement liés : il n'y a d'individuation du « je » que dans la mesure où cette individuation provoque dans le même temps l'individuation d'un ou de plusieurs « nous ». Lorsque *je* m'individue, en acquérant par exemple certaines convictions politiques ou esthétiques par le biais de lectures, de l'expérience d'œuvres d'art ou encore par l'échange et le débat, les diverses actions consécutives à l'appropriation de ces convictions vont en retour venir individuer les différents groupes dont je fais partie (famille, amis, collègues, etc¹). Un « nous » est

¹ Un individu psychique peut en effet faire partie de plusieurs groupes, et la diversité de ces influences peut parfois revêtir un aspect problématique. L'individu compose en permanence et de manière plus ou moins consciente avec les différents chemins d'individuation qui se présentent à lui, conciliant ou choisissant tour à tour différentes tendances qui s'avèrent ou non compatibles entre-elles. Ce choix des « identifications secondaires » n'a pour seul but que de préserver la santé psychique de l'individu en maintenant la cohérence de son processus d'individuation (son désir d'*in-divisibilité*, cependant toujours remis en question), en référence aux processus d'identifications primaires décrits dans la théorie freudienne (l'identification aux parents, aujourd'hui mise à mal par le détournement des objets du désir de l'enfant opéré par nos sociétés de consommation).

formé des « je » qui le composent, mais ne perdons pas de vue qu'un « je » se forme lui-même sur la base d'un ou de plusieurs « nous ».

Cette première particularité ne doit en effet pas éluder la véritable relation bilatérale qui unit dans leurs co-constructions les individus collectifs aux individus psychiques : le « je » se construit contre² le(s) « nous ». On pourra ici donner comme exemple les différentes étapes d'un parcours de formation, qu'il soit artistique ou non, amenant l'élève à se frotter à de multiples *écoles* dans le but de trouver sa propre voie. C'est là aussi que réside toute l'importance de la représentation politique, les élus choisis par un peuple étant amenés à prendre des décisions dans lesquelles leurs compatriotes se reconnaîtront ou non en tant que même membres d'une commune, d'une région ou d'une nation.

Une autre originalité de la pensée de Simondon est celle de concevoir le processus d'individuation psychique et collective comme un processus dynamique. Un individu psychique ne représente effectivement pas une essence stable : *je* ne suis, par l'évolution de mon psychisme, de ma mémoire et de mon expérience, jamais exactement la même personne au fur et à mesure que le temps passe. *Je* partage bien un certain nombre de similitudes avec l'individu que *je* pouvais être hier ou il y a deux ans, mais l'expérience de la vie *m'a* indubitablement « transformé » : le processus d'individuation psychique ne peut ainsi trouver de véritable terme qu'avec la mort³. Il en va de même pour les individus collectifs : un groupe, constitué par la pluralité des individus psychiques qui le composent, ne cesse d'évoluer et de se métamorphoser jusqu'au jour de sa disparition ou de son absorption par un ou plusieurs autres groupes. Ainsi de l'évolution d'un mouvement artistique, de son avant-garde à sa descendance en passant par son stade « académique » ; tout comme plus généralement de l'histoire des peuples : les français actuels ne sont plus des francs, ni des gallo-romains, ni-même des gaulois. Peut-être seront-ils un jour des européens.

Le processus d'individuation psychique et collective met ainsi au jour les modalités d'évolutions conjointes des « je », les individus psychiques, et des « nous », les individualités collectives. Il pose cependant dans le même temps la question du « et » dans l'articulation du psychique et du collectif⁴,

² A entendre ici dans les deux sens du terme : « en s'appuyant sur » et « en s'opposant à ».

³ Même si, dans les possibilités de réappropriation de la mémoire et de l'expérience que permettent les traces et les témoignages de tous ordres (livres, œuvres, etc.), un individu peut toujours constituer longtemps après sa mort un potentiel d'individuation pour d'autres individus, qu'ils soient psychiques ou collectifs.

⁴ Pour un développement spécifique de la question du « et », voir Bricout, R. & Tiffon, V. (2009). De *nous* à *nous* Musiques électroacoustiques savantes et Musiques électroniques populaires. *Filigrane*, n°9, p.137-147.

« double conjonction disjonctante »⁵ relatant à la fois du lien qui *m'unit* au groupe tout comme de la possibilité de différence qui *m'établit* en tant qu'individualité psychique à part entière. Ce mouvement permanent de liaison et de déliaison constitue de cette manière l'élément vital du processus d'individuation – son plus profond moteur – sans lequel il finirait par se scléroser.

Cette articulation s'avère en outre recouvrir un caractère essentiellement « technique ». Le mouvement d'une individualité à une autre (qu'elle soit psychique ou collective) nécessite toujours en effet une forme de médiation, un vecteur technique capable d'établir une communication. Il nous semble à ce stade bon de rappeler que, malgré sa relative transparence, le langage n'est ni une donnée naturelle ni une faculté innée. Le langage représente bien une technique qui s'apprend, se transmet⁶ et s'invente... Ce caractère essentiellement technique du lien unissant les différentes individualités renvoie ici au mythe d'Épiméthée et de Prométhée⁷ : c'est par son défaut originel de communication que l'homme invente le langage⁸. En d'autres termes, la raison d'être technique du lien unissant les individus réside dans le fait que l'espèce humaine ne dispose pas de capacités télépathiques⁹. Les êtres humains ont besoin de vecteurs techniques à la fois pour communiquer et pour transmettre¹⁰ : ces vecteurs techniques se trouvent au cœur du processus d'individuation psychique et collective qui se constitue lui-même par les formes de couplages qu'entretiennent ses trois composantes psychique, technique et collective.

Le concept d'organologie générale

« Dans mes ouvrages précédents, j'ai proposé d'analyser le devenir humain comme un processus de co-individuation à trois brins : l'individu psychique, l'individu collectif, et

⁵ Voir « La conjonction qui disjoncte », Stiegler, B. (2005). *De la misère symbolique*, 2. *La catastrophe du sensible*

⁶ Et c'est bien entendu là l'un des rôles premiers de toute « école »...

⁷ Pour réparer l'erreur de son frère Épiméthée, Prométhée vole le feu aux Dieux dans le but de l'offrir aux hommes, alors sans qualités en regard du reste du règne animal. Cf. Platon. *Protagoras* ou *Les Sophistes*, in *Protagoras – Euthydème – Gorgias – Ménexène – Ménon – Cratyle*. Traduction, notices et notes par CHAMBRY, E. (1967).

⁸ Nombres d'espèces animales sont, en effet, dotées de facultés langagières innées (certaines phéromones ou marqueurs chimiques par exemple), suffisantes à leurs besoins de communication.

⁹ Et encore, la télépathie représenterait toujours, d'une certaine manière, une forme de technique : l'appropriation des idées et des sentiments d'autrui, même débarrassés de leurs *véhicules*, serait toujours sujette à une interprétation, toujours symbolique. Plus précisément, la réelle faculté ainsi capable de s'émanciper de tout caractère technique serait donc ici plus proche de l'*empathie* que de la télépathie.

¹⁰ Et encore, la télépathie représenterait toujours, d'une certaine manière, une forme de technique : l'appropriation des idées et des sentiments d'autrui, même débarrassés de leurs *véhicules*, serait toujours sujette à une interprétation, toujours symbolique. Plus précisément, la réelle faculté ainsi capable de s'émanciper de tout caractère technique serait donc ici plus proche de l'*empathie* que de la télépathie.

l'individu technique. Ces individus sont tout aussi bien des systèmes, constitués d'organes, qu'étudie ce que je définis comme une organologie générale. L'organologie générale décrit aussi le système d'organes physiologiques que forme le corps vivant, et qui poursuit lui-même ce que Simondon a décrit comme le processus d'individuation vitale. Les systèmes psychiques, sociaux et techniques sont ouverts et dynamiques et c'est en quoi ils constituent des processus qui se co-individuent dans un processus global d'individuation. » (Stiegler, 2006,p.35-36.)

Introduit dans la précédente citation, la portée du concept d' « organologie générale » nécessite pour être correctement appréhendée de revenir sur une notion essentielle à la compréhension des relations qui unissent nos différents « organes ». Développé par l'ethnologue André Leroi-Gourhan, l'idée d'un processus d'extériorisation vient en effet faire écho au mythe d'Épiméthée et de Prométhée précédemment évoqué. Ce mythe fondateur illustre le caractère originellement *prothétique* de l'homme et par là même le rôle central que joue la *tekhnè*¹¹ dans la constitution de cette espèce initialement « sans qualité ». Par le feu, l'homme invente et se forge ainsi au cours de son histoire des « prothèses » auxquelles il délègue des fonctions qu'il ne peut naturellement assumer. Du premier biface venant suppléer aux griffes que nous ne possédons pas à l'extériorisation de notre mémoire dans différentes formes d'écritures¹², de l'invention des lunettes comme prothèses de la vue défailante à celle du téléphone comme prothèse de la communication à distance, le processus d'extériorisation se déploie de part en part de l'évolution de l'humanité.

Le processus d'extériorisation renvoie ainsi la plupart du temps à la création d' « organes techniques » venant s'articuler aux organes physiologiques « défailants ». La médiologie¹³, qui préférera utiliser le terme d' « externalisation », insiste cependant sur le fait que cette délégation de fonction peut aussi se réaliser envers une « organisation » et non plus seulement envers un organe technique. Le terme d'externalisation évoque d'ailleurs directement l'univers de la « société de service », où une organisation quelconque délègue des tâches particulières à une autre organisation. La médiologie utilise à ce propos les expressions de « Matière Organisée » et d' « Organisations Matérialisées » pour désigner respectivement les vecteurs techniques et les vecteurs institutionnels¹⁴.

¹¹ Terme dont la traduction ambiguë renvoie simultanément aux idées de technique, d'art, d'artisanat et d'invention.

¹² De l'écriture graphique à son codage numérique en passant par l'enregistrement analogique...

¹³ La médiologie, qui s'apparente bien plus à une méthode d'analyse qu'à une science en tant que telle, étudie l'influence des vecteurs techniques et institutionnels sur les formes supérieures de symbolisation (Art, Religion, Politique).

¹⁴ Formant dans leur couplage la nécessité du « double corps du médium ».

Nos prothèses sont ainsi tant à la fois « techniques » que « sociales »¹⁵ et, ne se limitant pas à une simple extension de nos organes physiologiques, elles s'y articulent pour former de véritables couplages absolument indissociables. L'homme crée la technique, mais « la technique crée l'homme en retour » : porter des lunettes pour une myopie peut venir corriger un dysfonctionnement naturel de l'œil, mais ce dysfonctionnement n'est-il pas depuis quelques temps lui-même amplifié par la pratique, de plus en plus courante, des écrans ?

L'histoire de l'art est tramée de tels exemples de « défonctionnalisations » et de « refonctionnalisations » des différents organes physiologiques, techniques et sociaux. L'apparition de certains courants de musiques électroniques au milieu des années 90 illustre l'influence des organes techniques sur nos organes physiologiques. La *drum n' bass*¹⁶ relève par exemple d'une esthétique hybride mêlant technologies du sonore (synthèse et *sampling*) et rap à certaines influences caribéennes et jazzy. Les *jazzmen* furent d'ailleurs les premiers à s'inspirer de ce style purement électronique pour en donner une ré-interprétation acoustique, et le plus étrange réside dans la manière dont le jeu de batterie jazz se métamorphosa alors : issus de rythmes syncopés très rapides programmés sur des boîtes à rythmes¹⁷, les motifs spécifiques de la *jungle* – véritables concentrés d'énergie rythmique – se virent intégrés au jeu des batteurs de jazz. Il est ici intéressant d'observer que sans leur création « machinique » préalable, ces motifs rythmiques n'auraient sans doute jamais été joués ni même imaginés par les batteurs sur leurs instruments traditionnels¹⁸.

¹⁵ Dans la perspective des développements phénoménologiques de la pensée de Bernard Stiegler, considérer les organes sociaux comme une forme particulière de prothèse reste problématique dans le sens où les « prothèses sociales » ne constituent pas des artefacts matériellement appréhendables (cf. l'idée de « rétention tertiaire »). Sans encore parler de leur influence, l'existence et la fonction des organes sociaux restent cependant à l'instar des prothèses techniques directement appréhendables dans le moment de leur *absence*. Pour de plus amples développements sur la phénoménologie, cf. Bricout, R. (2009).

¹⁶ Aussi désignée par le terme *Jungle*, qui avait déjà été employé dans les années 30 pour identifier le style de jazz développé par Duke Ellington et ses musiciens alors en résidence au Cotton Club. Le style *jungle* renvoyait à l'évocation de sonorités « exotiques » réalisées à l'aide de sourdines et de bols en tous genres sur les cuivres, ce que l'on peut par exemple parfaitement entendre sur les morceaux « The Mooche » et « Black and Tan Fantasy ».

¹⁷ Écouter ici pour un aperçu de ce style le morceau « Railing, pt. 2 » sur l'album *In the mode* (2000) de Roni Size & Reprazent. Les autres grandes figures de la *drum n' bass* sont Goldie, Alex Reece ou encore Tek 9/4 Hero.

¹⁸ Écouter ici les premiers albums du trompettiste Erik Truffaz, dont plus particulièrement *The Dawn* (1998), ou encore ceux de Nils Peter Molvaer. Dans une esthétique un peu différente qui serait celle d'un mélange équilibré de jazz et de musique électronique tout comme d'instruments acoustiques et de machines, écouter l'album *A Living room hush* (2002) du groupe norvégien Jaga Jazzist.

A l'aune de cet incessant processus de défonctionnalisations et refonctionnalisations subis par nos organes physiologiques, techniques et sociaux, on peut finalement en venir à se questionner sur les rapports qu'entretiennent les avant-gardes artistiques face aux « arts académiques » qui les précèdent. Plutôt que de parler de véritables ruptures, il serait en effet à notre sens plus adapté de reconsidérer les apports des avant-gardes sous le jour d'une forme de continuité dans la tradition artistique. Selon les nouvelles modalités de perceptions et de créations apportées par les défonctionnalisations des organes techniques et sociaux alors institués¹⁹, les avant-gardes proposent en effet de poursuivre la tradition artistique qu'est celle du travail du sensible. La musique concrète ou le mouvement futuriste sont des exemples particuliers de défonctionnalisations des organes physiologiques de la perception consécutives de l'apparition d'organes techniques (dans les nouvelles sonorités issues des possibilités de manipulations offertes par les technologies de phonofixation²⁰, tout comme dans celles introduites par la première véritable guerre industrielle de l'Histoire²¹).

Les exemples de défonctionnalisations opérées par les organes sociaux restent pour leur part moins courants (c'est en effet généralement l'innovation technologique qui va défonctionnaliser selon des modalités le plus souvent insoupçonnées les organes physiologiques et sociaux²²), même si toute éducation et toute école consiste bien à modeler et formaliser la conduite de l'attention et des gestes : c'est à ce prix que peut se construire un véritable « sentir ensemble » nécessaire à l'établissement de toute communauté. Dans le domaine de l'art, mentionnons tout de même l'exemple caractéristique de *Fountain* (1917, plus connue sous le nom d' « urinoir ») de Marcel Duchamp qui cristallise dans son œuvre l'effondrement du système des Beaux-Arts dont les prémices se firent ressentir dès le « Salon des Refusés » en 1863. Tout le système des Beaux-Arts était en effet construit sur les bases de la haute autorité de l'Académie, elle-même organe d'état. Le scandale provoqué par le refus du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet en 1863 donne les premiers coups de pioches à cette institution pour aboutir en 1884 à la création de la Société des artistes indépendants dont la devise « ni récompense ni jury », résonne encore aujourd'hui d'une certaine manière dans le monde de l'art contemporain²³... Loin d'être muette,

¹⁹ Toute avant-garde a d'ailleurs pour vocation d'être un jour ou l'autre institutionnalisée, c'est-à-dire socialement refonctionnalisée. C'est pour cela que la réelle découverte de l'histoire de la musique et de ses divers courants est toujours un mouvement rétrospectif, seul à même de venir recontextualiser et dévoiler l'intrigue historico-esthétique dont elle est formée.

²⁰ L'objectif de Pierre Schaeffer n'est d'ailleurs pas véritablement de rompre avec le solfège classique mais bien de le relativiser au sein d'un solfège des objets sonores.

²¹ Voir Russolo, L. (1913).

²² C'est par exemple l'apparition des télé-communications qui a en tout premier lieu commencé à fissurer le mur de Berlin.

²³ Voir De Duve, T. (1989).

l'œuvre de Duchamp réside autant dans la « fontaine » elle-même que dans le formidable potentiel d'individuation qu'elle libéra alors dans le champ artistique. Les nombreux avatars du *ready-made*, ainsi que plusieurs tonnes de papier et de nombreux litres d'encre en sont les témoins.

Après avoir développé les soubassements théoriques nécessaires à la compréhension des processus de défonctionnalisations et refonctionnalisations qui unissent artistes (en tant qu'individualités psychiques), œuvres (en tant que « et techniques ») et publics (en tant qu'individus collectifs), abordons à présent le cas particulier de « *Speaker-in* », projet de création dont la conception exploite ces différents ressorts au sein d'un dispositif artistique contemporain.

Le processus d'individuation psychique et collective

« je »

« double conjonction
disjonctante »

« nous »

Organes
physiologiques

- psychisme
- perception
- mémoire

Organes
techniques

prothèses techniques :
« Matière Organisée »

Organes
sociaux

« Organisations
Matérialisées »
(institutions, etc.)

Défonctionnalisations
Refonctionnalisations

Organologie générale

Le projet « *Speaker-in* » : un dispositif spécifique à la création

« *Speaker-in* » est un projet de création artistique visant la rencontre entre la danse et les musiques du son. Deux musiciens traitent en temps réel et de manière improvisée la voix d'une danseuse en train de réaliser une performance dansée et parlée²⁴. La danseuse est pour cela équipée d'un micro sans-fil haute fréquence. A l'aide d'interfaces gestuelles, les musiciens transforment et organisent petit à petit la matière sonore brute de la voix afin d'en créer une œuvre musicale électroacoustique totalement inédite.

Le dispositif particulier mis en œuvre pour la diffusion de cette pièce questionne en outre le rôle et l'efficacité des dispositifs de spatialisation du son (en tant que nouveau paramètre musical) comme nouvelle manière « d'exposer » le sonore. Rompant avec nos habitudes d'écoutes stéréophoniques de la musique, la spatialisation du son s'effectue traditionnellement *via* un dispositif de diffusion de type « englobant » : de la quadraphonie (4 haut-parleurs disposés à chaque coin d'une salle) jusqu'à la myriaphonie que constitue un *acousmonium*, véritable « orchestre de haut-parleurs » disposés librement devant et à l'intérieur du public ; en passant par la récente WFS²⁵, l'octophonie ou le 5.1, standard domestique du son *home-cinema*. Dans la logique de l'EDESAC²⁶, « *Speaker-in* » propose de tester l'efficacité d'un nouveau type de dispositif de spatialisation du son plus central, répondant beaucoup plus à une logique « diffusante »²⁷ qu'englobante : les hauts parleurs sont ici disposés en étoile, à côté des musiciens qui contrôlent à la fois leur propre écran stéréophonique (les deux haut-parleurs situés de leur propre côté, à la manière d'un musicien « traditionnel » de musiques amplifiées²⁸) et la totalité du dispositif (leur permettant ainsi de créer des configurations d'espaces sonores relativement variées : monophonies, stéréophonie frontale, stéréophonies latérales, stéréophonie inversée, stéréophonies

²⁴ Sur une sélection de textes d'Henri Maldiney.

²⁵ Développée récemment à l'IRCAM, la *Wave Field Synthesis* est une technique de modélisation des fronts d'ondes sonores sur un très grand nombre de haut-parleurs (actuellement 192) disposés sur le pourtour du lieu de diffusion. Quoique très intéressante dans le sens où elle propose elle aussi d'atteindre de nouvelles sensibilités de l'espace sonore et musical, cette technique risque cependant fortement de part sa lourdeur de voir cantonner le bénéfice de ses innovations au seul cercle de quelques privilégiés...

²⁶ Equipe « Dispositifs, Expérimentations, Situations en Art Contemporain », équipe de recherche dépendante du CEAC (Centre d'Etude des Arts Contemporains - EA 3587), de l'Université Charles de Gaulle – Lille 3. <http://edesac.recherche.univ-lille3.fr/>

²⁷ Quelques développements récents exploitent aussi cette idée, du travail de recherche d'Atau Tanaka pour Sony aux différentes tentatives de réalisation de haut-parleurs « icosaédriques » tels que la « Timée » de l'IRCAM (ainsi nommée en référence à l'ouvrage de Platon dans lequel il dresse l'inventaire des solides réguliers).

²⁸ Lorsque ses capacités de diffusion ne sont pas limitées à une seule source monophonique.

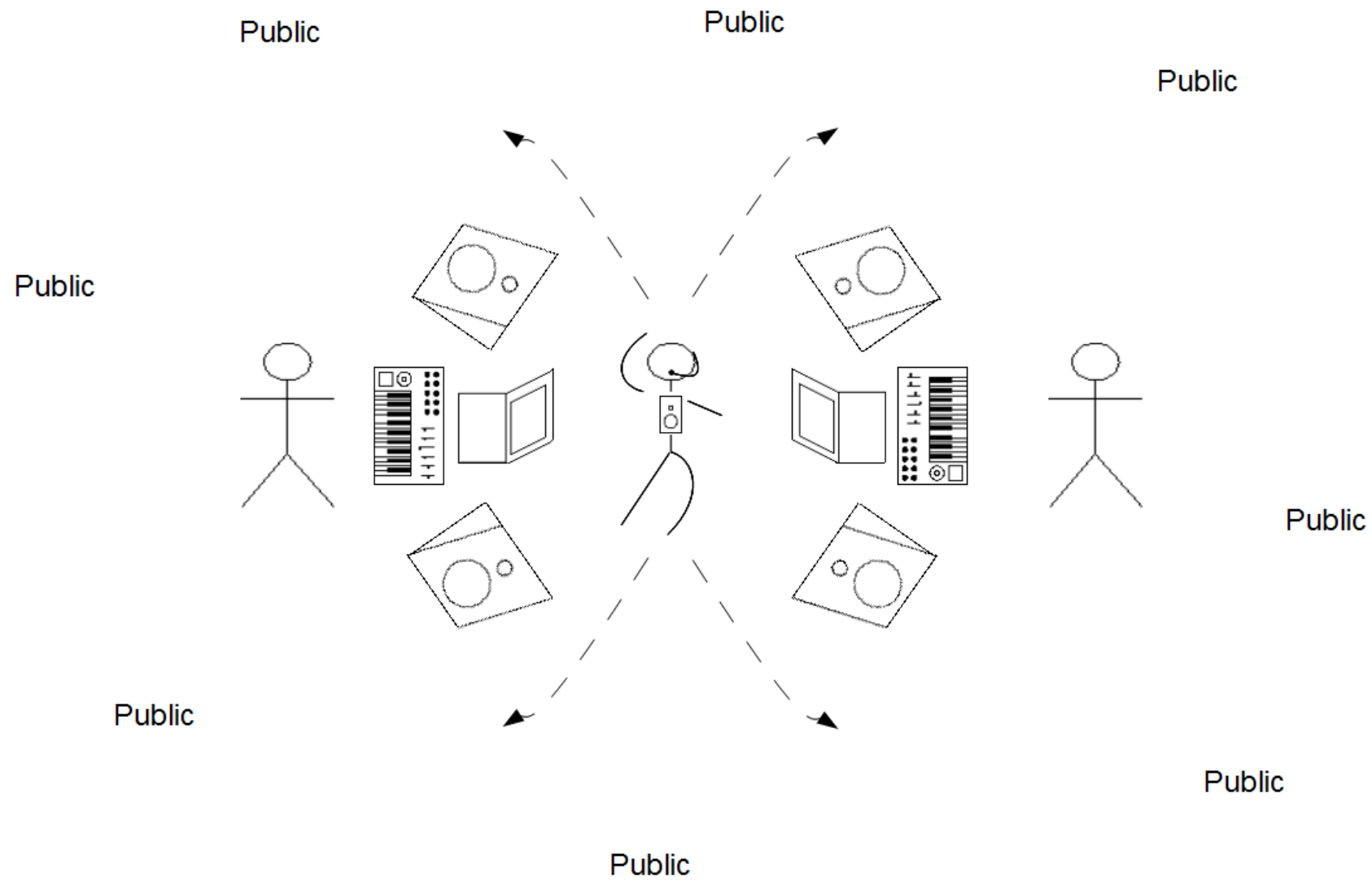
diagonales, pour enfin arriver à la configuration de quadriphonie « diffusante »). Par la création d'un dispositif spécifique, à la fois prothèse du musicien et véritable lien entre les artistes et le public, l'objectif est bien ici d'atteindre et de proposer de nouvelles sensibilités à ce « nous » que constitue *a minima* chaque public le temps d'une représentation ou d'une performance artistique.

Enfin, en gardant les mêmes objectifs défonctionnalisants²⁹, et afin d'explorer plus en profondeur les relations qu'entretiennent geste musical et geste dansé, la danseuse est équipée d'un haut-parleur mobile, générant de cette manière une véritable spatialisation dansée du son. Alternativement fixé sur son torse³⁰ ou porté, le haut-parleur mobile est alors appréhendé comme une véritable *extension* du corps de la danseuse. Dans un processus d'inversion, la danseuse – qui constituait premièrement la source sonore³¹ à partir de laquelle les musiciens organisaient et spatialisaient le son – devient à son tour une voie de spatialisation, les musiciens se voyant eux-mêmes en retour transformés en sources sonores à parts entières par la multiplicité des matériaux qu'ils auront alors jusque là accumulés.

²⁹ À la fois dans l'acte de création et dans celui de réception.

³⁰ De manière analogue au système de diffusion par « homo-parleur » inventé par Michel Redolfi et Georges Boeuf pour la pièce *Whoof* de 1977 (même si, dans l'intérêt de la danse, la miniaturisation a heureusement depuis fait quelques progrès !).

³¹ On pourrait même littéralement parler ici de « corps sonore » en référence à Pierre Schaeffer.



Une hybridation des espaces

Sur les terrains de jeux communs que sont ceux du geste et de la plasticité (corporelle et sonore), la perméabilité de la danse et de la musique se trouve ainsi aménagée dès la conception du dispositif de « *Speaker-in* ». Alors que la danseuse extériorise les modulations intérieures de son corps en autant de modulations vocales, les musiciens prolongent dans leurs interfaces les élans corporels où s'originent les caractéristiques gestuelles primordiales des sons qu'ils traitent et transfigurent³². A la fois support et prolongement de la danse, la musique électroacoustique ainsi créée trouve une résonance particulière dans les possibilités de manipulations concrètes offertes par la « spatialisation dansée » : filtrages, effets *doppler*, *leslie*³³, etc.

Au sein de « *Speaker-in* », l'hybridation des espaces ne se limite cependant pas à la seule hybridation des espaces disciplinaires de la danse et de la musique, mais s'étend aussi, par le dispositif lui-même, à un brouillage des limites séparant l'espace des artistes de celui du public. Dans une disposition centrale assez éloignée des conditions d'une réception frontale « contemplative », le public ne se voit premièrement pas imposer de point de vue idéal : c'est son libre placement et sa déambulation qui lui permettent d'effectuer ses propres mixage et prises de vue des différentes sources sonores et chorégraphiques. Dans un second temps, l'usage du haut-parleur mobile ne relève pas du ressort exclusif de la danseuse : il peut aussi être distribué librement au sein du public qui réalisera alors sa propre interprétation spatiale de la pièce. Cette dimension participative peut apparaître lors de la performance, mais elle est surtout pensée comme l'une de ses possibilités de ré-appropriation *a posteriori*.

Terminons ici en évoquant cette idée d'une installation « médium » de la performance. Dans la problématique que soulève la possibilité de transmission d'une telle expérience, l'enregistrement et la diffusion nous conduisent à traiter plusieurs points délicats, dont celui principal de la captation chorégraphique. La captation de la danse pose en effet dans un premier temps la question de l'infinité de points de vue que doit adopter la restitution d'une performance où le public entoure l'espace de la représentation.

³² Sur cette idée du « g-son » (suggestion du geste par le son, formée sur le principe de l'« i-son » baylien), voir Bricout (2009).

³³ Renvoyant respectivement à une modulation de la hauteur du son relative au déplacement de sa source (l'effet *doppler* étant plus communément appelé « effet ambulance ») et aux enrichissements harmoniques et multiples déphasages induits par la diffusion du son sur un haut-parleur tournant.

Dans un second temps, là où l'enregistrement et la restitution de la spatialisation effectuée sur les quatre haut-parleurs n'engendrent de prime abord aucune contrainte technique particulière³⁴, l'impossibilité de restitution fidèle des effets de la « spatialisation dansée » nous fait au contraire entrevoir les limites du dispositif. Intimement liées aux mouvements de la danseuse, les caractéristiques sonores résultantes des mouvements du haut-parleur mobile (spatialisation, effets, etc.) ne peuvent en effet être précisément³⁵ rendues en dehors du temps de la performance. L'issue serait ici de concevoir une seconde phase dans le processus de création, à même d'assurer une forme de transmission, à partir d'un ensemble d'enregistrements sonores représentatifs de la performance. Plusieurs versions musicales fixent ainsi le contenu sonore de la pièce (toujours diffusée sur le même dispositif de spatialisation « diffusante »), tandis que son versant chorégraphique appelle désormais dans la réappropriation du support une interprétation de sa partie de spatialisation dansée. Ces différentes actualisations pourront être prises en charge par un public ou par un danseur, ou encore, par un « public-danseur » se découvrant par le geste sensibilisé aux paramètres d'un espace musical électroacoustique.

³⁴ L'enregistrement sonore est pour sa part assuré par un enregistreur multipiste disposant d'un nombre d'entrées au moins égal à celui des canaux de diffusion. Les questions de la pérennité et de l'accessibilité du dispositif ne se posent pas réellement en regard de la nature relativement simple de sa partie de diffusion sonore (à condition bien entendu de disposer de quatre haut-parleurs identiques et de respecter leur placement originel).

³⁵ L'usage d'une captation microphonique exclurait malheureusement d'entrée la possibilité d'isoler cette seule source, alors mêlée aux sons diffusés par les autres haut-parleurs.



crédit photo : AdelK

Speaker-in (2008 - ...) - live électronique / danse contemporaine

Romain Bricout – *conception musicale, électronique temps réel*

Anne-Claire Cauhapé – *voix, danse, idée chorégraphique originale*

Rémi Lavialle – *électronique temps réel*

http://edesac.recherche.univ-lille3.fr/?page_id=57

Références

Bayle, F. (1993). *Musique acousmatique ; propositions... ..positions*. Paris : INA & Buchet Chastel.

Bricout, R. (2009). *Les incarnations du sampler au XX^e siècle : l'avènement du musicien-luthier*. Publication des actes du colloque « Musique concrète, 60 ans plus tard - EMS08 », avril 2008, Paris, Ina-GRM/MINT-OMF Paris Sorbonne, disponible en ligne via <http://www.ems-network.org/ems08/paper.html> [consulté le 13.02.2011].

Bricout, R. & Tiffon, V. (2009). *De nous à nous : Musiques électroacoustiques savantes et musiques électroniques populaires, Filigrane, n°9*, p.137-147.

Bricout, R. (2009). *Les enjeux de la lutherie électronique : de l'influence des outils musicaux sur la création et la réception des musiques électroacoustiques*, Thèse de doctorat inédite. Centre d'Etude des Arts Contemporains, École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société, Université Lille Nord de France.

Debray, R. (2000). *Introduction à la médiologie*. Paris : PUF.

De Duve, T. (1989). *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*. Paris : Hachette littérature, 2006.

Leroi-Gourhan, A. (1943), *Évolution et techniques. T1 : L'homme et la matière*. Paris : Albin Michel, 2000.

Leroi-Gourhan, A. (1945), *Évolution et techniques. T2 : Milieu et technique*. Paris : Albin Michel, 2000.

Leroi-Gourhan, A. (1964), *Le Geste et la parole – technique et langage*. Paris : Albin Michel, 1991.

Platon. *Protagoras ou Les Sophistes, in Protagoras – Euthydème – Gorgias – Ménexène – Ménon – Cratyle*. Traduction, notices et notes par Émile CHAMBRY. Paris : Garnier Flammarion, 1967, p.41-93.

Russolo, L. (1913). *L'Art des bruits, Manifeste futuriste 1913*. Paris : Allia, 2003.

Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. Paris : Seuil.

Stiegler, B. (2004). *De la misère symbolique, 1. L'époque hyperindustrielle*. Paris : Galilée.

Stiegler, B. (2005). *De la misère symbolique, 2. La catastrophe du sensible*. Paris : Galilée.

Stiegler, B. (2006). *Mécréance et discrédit 2. Les sociétés incontrôlables d'individus désaffectés*. Paris : Galilée.

Simondon, G. (1958). *L'Individuation psychique et collective*. Paris : Aubier, 2007.

Autres references

Tanaka, A. « *Participatory social musical – from individual gesture to mass movements* ». Communication à la journée d'étude « Musique et interactivité » organisée par le laboratoire « Musique Informatique et Nouvelles Technologies », Observatoire Musical Français, 24/11/08, Université Paris-Sorbonne.

[Retour au sommaire](#)

L'ENTRE-DEUX HOLOGRAPHIQUE : UN ESPACE TROUBLE DE LA RENCONTRE VISUELLE (*IN-BETWEEN*)

PHILIPPE BOISSONNET

Résumé

Dans ce texte j'aborderai les aspects dynamiques de la perception visuelle relative à la réception esthétique des images holographiques situées dans la mise en scène d'une installation interactive réalisée en 1997: *In-Between*. Celle-ci est en effet emblématique d'une approche cherchant à mettre en valeur la notion de «champ d'action», telle que décrite par l'auteure allemande Gabriele Schmid, et qui fait particulièrement résonner l'idée d'une rencontre, d'un espace trouble de l'entre-deux. Un espace d'interférences entre l'œuvre installative, l'image, la construction de la perception du spectateur, le réseau des ondes du dispositif de détection et les relations de cohésion spatiale se formant occasionnellement entre les différents spectateurs à l'intérieur de cette installation.

Biographie

Philippe Boissonnet est né en France (1957) et y a suivi sa formation artistique. Résidant au Québec depuis 1985, il est actuellement professeur d'arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Récipiendaire du prix d'excellence de la *Fondation Elisabeth Greenshields* (Canada, 1983) pour son travail combinant dessin et copigraphies, il se mérite aussi le prix de la *Shearwater Foundation for the Holographic Arts* (Etats-Unis, 1998) pour son intégration d'hologrammes à des installations et sculptures interactives. Il a aussi bénéficié du support de la Délégation Nationale des Arts Plastiques (France, 1992), du Conseil des Arts (Canada, 1993 – 1997 - 1999), du Conseil des arts et des lettres (Québec, 1984 – 1996), du Fonds Québécois pour la Recherche sur la Société et la Culture (Québec, 2001 - 2007), et de la *Dirección Nacional del Antártico* (Argentine, Affaires Extérieures, 2007). Il a exposé ses travaux depuis 1983 dans de nombreuses expositions de groupes et personnelles tant au niveau local qu'international (Canada, USA, France, Allemagne, Espagne, Brésil, Argentine, Mexique, Australie, Japon, Autriche, Finlande, Angleterre).

Ainsi l'interactivité n'est-elle pas un genre mais un mode d'existence de certaines œuvres dont elle est un paramètre constitutif. Qu'il s'agisse d'un simple principe de déclenchement ou de l'exploitation d'une base de données complexe, elle transforme le spectateur en opérateur et change les données habituelles de la conception et de la production de l'œuvre. (Duguet, 2002, p.116)

Duguet (2002), en introduisant ainsi l'analyse des créations multimédia de Jeffrey Shaw, nous avertit bien des implications des dispositifs à caractère interactif sur la production et la réception des œuvres. L'expérience esthétique qui est ainsi sollicitée, liée à une approche opérationnelle sans mode d'emploi, reste inassouvie alors que l'œuvre peut prendre des configurations variables au point de lui donner une certaine insaisissabilité. La notion d'œuvre ouverte à l'intervention du regardeur, en arts médiatiques, comporterait effectivement une part de leurre puisque tout dispositif interactif cache un programme, et donc, une structure préconçue des fragments de contenu à y percevoir. Il est toutefois certain que ce mode d'existence des œuvres est devenu constitutif d'une sensibilité contemporaine propre à signifier l'aspect fragmentaire, mouvant et inachevé de notre saisie d'une réalité toujours en transformation. C'est probablement cette dimension cognitive du rapport au temps qui a préalablement orienté ma recherche en création vers l'exploration d'un dispositif interactif utilisant les signaux de captation (par infrarouges et ultrasons) de la présence des spectateurs dans l'espace d'exposition, afin que ceux-ci puissent altérer (involontairement) la visibilité d'images holographiques. Un projet de création qui, en filigrane, s'appuierait sur le fameux concept propre à la physique de l'infiniment petit qui stipule l'influence inévitable du sujet observateur sur l'objet observé, ou encore sur le postulat plutôt phénoménologique de l'entrelacement indissociable entre le percevant et le perçu. Mais, au-delà de cet aspect opérationnel dont nous parle Duguet (2002)¹, autant les hologrammes que le dispositif interactif, interpellent le spectateur par une dimension temporelle propre à caractériser – selon une formulation quelque peu orientale – ce qui n'est jamais mais ne cesse de devenir.

¹ Une approche opérationnelle qui impose au(x) concepteur(s) d'une telle œuvre à répertorier les «états possibles d'un système» (virtualité) pour les transposer en événements *hic et nunc* (actualité) dans leur propre monde sensible.

A priori, la matière première – formelle ou conceptuelle – de mon travail n’est certes pas le public lui-même, ni sa participation active à la réalisation des éléments formant l’œuvre, ni même le contexte du lieu d’exposition. Ce travail explore les médias de l’image et de la lumière au travers du processus d’enregistrement holographique ou photographique et leurs mises en scène sculpturales et interactives dans l’espace installatif. En vérité, c’est très souvent la mise en contexte de la perception visuelle du spectateur que j’explore. En effet, au-delà des thématiques personnelles apparaissant dans mes œuvres depuis le début des années 90 (représentations globulaires et cartographiques de la Terre, de l’idée de monde et de celle de communication humaine), il s’agit essentiellement de travailler avec des modalités actives de réception de l’œuvre. Ainsi, des petits dispositifs d’interaction par détection de présence du spectateur (infra rouge, ultrason, photo-électrique) sont parfois combinés à ces installations holographiques, impliquant nécessairement l’acte lié à la perception dans l’existence même de l’œuvre et de sa signification. Je parlerai donc aujourd’hui d’une installation datant de 1997 (*In-Between*, ill. #1)² qui comportait 3 hologrammes de un mètre de diamètre, 3 sculptures et 3 détecteurs ultrasoniques reliés à un système de contrôle électronique des éclairages dirigés sur les images holographiques.

Or, avant de considérer les images holographiques à l’intérieur d’un dispositif électronique et ultrasonique comme celui de *In-Between*, il est important de comprendre que l’image holographique – lorsqu’elle est de grand format surtout – comporte dans son principe même d’enregistrement et de visualisation un aspect dynamique qui ne se retrouve pas dans la photographie, ou dans le cinéma/vidéo : celui de la corrélation visuelle œuvre/spectateur que l’on pourrait nommer, en faisant un clin d’œil à la physique quantique d’où l’holographie est issue: le principe d’inséparabilité image/observateur. Principe qui me ramène à la question d’aujourd’hui, celle de la place du public dans l’espace de l’œuvre.

Un principe dynamique que la théoricienne en art contemporain Schmid (2007) a qualifié de «champ d’action de l’œuvre». Une manière beaucoup plus adéquate de parler de la lumière et de

² L’installation *In-Between* a été présentée publiquement pour la première fois en 1997 au *International Symposium on Electronics Arts* (ISEA97) à la galerie du *School Institute of the Arts* de Chicago. Dimensions de l’installation: 10 x 10 mètres; dimensions des hologrammes : 110 x 110 cm. Support technique en holographie : John Perry (Holographics North Laboratory, Burlington, VT). Support technique en interactivité : Pierre Olivier (Montréal). Crédits photographiques des illustrations de cet article : Gabrielle Schmid.

l'entrelacement observateur/observé qui évite de continuer à ne parler que de point de vue, puisque celui-ci renvoie de façon trop limitée à une pensée liée à l'espace euclidien et bidimensionnel de la photographie. Car, si l'on met en avant le concept de champ d'action à la place de celui de point de vue, c'est toute une dynamique relationnelle dans l'espace expérientiel (œuvre/public) qui est mise de l'avant plutôt qu'une condensation de la relation œuvre/spectateur dans le seul regard du sujet. Cette notion d'œuvre d'art comme champ d'action permet alors de délaisser la modalité traditionnelle de réception de l'œuvre.

S'il est plus juste de parler d'espace expérientiel, en contrepartie, cet entrelacement phénoménologique de la perception holographique laisse place à une troublante incertitude quant au véritable statut de l'espace de représentation. L'image holographique, en tant que volume perceptible et non pas en tant qu'illusion de volume, fait-elle partie de l'espace dans lequel se meut l'observateur? Cela nous permet de parler de la nature hétérotopique³ de cette rencontre visuelle suscitée par l'acte de perception d'une image holographique. Que ces images holographiques aient été produites par un procédé analogique (purement optique et basé sur la création de motifs d'interférences entre deux rayons lasers) ou numérique (un nouveau procédé d'impression au laser trichromique qui combine l'holographie, l'affichage de données numériques et la stéréophotographie), elles induisent en effet toujours une interaction dynamique naturelle qui exprime complètement (et de façon si lumineuse!) ce que Marcel Duchamp affirmait déjà au début du siècle : c'est le spectateur qui fait le tableau. Selon ce champ d'action, je ne peux alors que vivre dans l'image holographique et en faire l'expérience, car je me situe dans une relation d'inséparabilité avec elle. Son évanescence, sa phénoménalité lumineuse, et même sa tridimensionnalité, placent constamment le spectateur (le public donc) dans un espace-temps d'alternance entre apparition et disparition qu'il peut lui-même contrôler.

C'est en désirant redéfinir la place du regardeur, non seulement dans sa relation à l'œuvre, mais encore plus dans sa relation avec les autres spectateurs se trouvant dans l'œuvre en même temps que lui, que j'ai imaginé le scénario interactif de l'installation *In-Between*. En voici,

³ Au sens littéral, étant formé des éléments grecs «topo», de topos «lieu» et hétéro- «autre», on entend généralement par hétérotopie un«lieu autre». Foucault (1984) définit ce mot essentiellement en ces termes: « (...) sortes d'utopies effectivement réalisées (...) sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables » (p.755-756)

brièvement, la description. Prenons, comme point de départ, le cas où un seul visiteur évolue dans l'installation.

Lorsqu'un premier visiteur pénètre dans l'espace de la salle d'exposition, celui-ci commence à s'approcher de l'une des 3 structures coniques en acier porteuses d'une surface circulaire en plexiglas de couleur un peu jaune (qui, à ce moment, ne présentent aucune image holographique visible). Seul un petit son de « tic-tic-tic » obsédant semble plonger ces sculptures hors du monde habituel de la sculpture. Il s'agit en fait du son des détecteurs ultrasoniques qui vont interagir avec la présence du visiteur dès qu'il pénétrera dans certaines zones prédéterminées. Ces zones se trouvent en avant de chaque structure et correspondent plus ou moins à la forme ombrée au sol qui se dessine lorsque les lampes sont actionnées par la présence du spectateur. Ainsi, il faut retenir dès maintenant que l'existence de l'image est totalement dépendante de la présence du public dans l'enceinte sculpturale de l'œuvre. En dehors de cette interaction avec les détecteurs, l'œuvre n'existe que sous une forme inachevée, quasi virtuelle, car sans image holographique visible. L'image n'émerge donc dans l'espace de la conscience, et de la jouissance esthétique des spectateurs, qu'à la suite d'une rencontre⁴. Un terme qui est à prendre au sens littéral car les visiteurs doivent, vraiment, se rencontrer - via le dispositif interactif – pour faire naître l'œuvre dans sa complexité et dans sa plus grande signification. Le système est en effet conçu pour créer un espace de rencontre visuelle, presque multi relationnel, par le fait qu'il existe (au moins) trois différents niveaux de réception des images holographiques selon que les visiteurs évoluent dans l'espace de l'œuvre seul, ou à deux ou trois (*ill. # 2*). Une interaction dont ils ne sont conscients qu'à la condition qu'ils ne soient pas trop nombreux à circuler en même temps entre les pièces de l'installation. Car il faut établir une certaine cohésion spatiale... Comment cela se passe-t-il ?

En pénétrant dans le champ interactif situé en avant d'un des hologrammes, le visiteur (isolé) s'aperçoit qu'une (ou deux) des structures coniques se trouvant en arrière de lui, s'illumine pour faire apparaître un hologramme. Or, désirant les voir mieux, il s'en approche

⁴ En se basant sur les écrits de Otto Friedrich Bollnow, le terme «rencontre» (*Encounter*) est utilisé à plusieurs reprises par Schmid (2003) à propos de ma seconde installation interactive *La conscience des limites (Galileo)*, 1993, pour en signifier les différents niveaux de cohabitation: 1) interférence des ondes laser; 2) hybridation entre nouveau média et média traditionnel; 3) rencontre entre le spectateur et l'œuvre; 3) rencontre historique entre «l'historique Galileo et le contemporain Boissonnet».

encore plus. À ce moment-là, l'hologramme illuminé disparaît de sa perception, car la lampe qui l'éclairait s'est éteinte : le détecteur de présence situé sur la structure de cet hologramme précis a envoyé un signal vers un petit module de contrôle électronique pour couper son éclairage et pour en allumer un autre. Un autre hologramme s'illumine donc, mais ne se trouve pas, hélas, dans le champ de vision du visiteur isolé. Ce dernier se déplace alors vers ce nouveau centre d'attraction visuelle, pour se rendre compte encore une fois que l'image s'évanouit. Syndrome de l'évanouissement de l'image qui, en vérité, serait plutôt la mise en évidence du propre désir scopique de celui qui veut voir l'invisible, ou l'inaccessible. Le système est en effet conçu pour qu'un individu isolé ne puisse jamais voir adéquatement l'image qui s'est illuminée dans son champ de perception et selon un seul point de vue privilégié (*ill. #3*). La contemplation esthétique solitaire n'y est pas vraiment possible, SAUF dans une relation de cohésion spatiale avec autrui. Cette notion de cohésion n'est d'ailleurs pas fortuite. Elle appartient au domaine de la physique optique dite cohérente. Cohérence et cohésion sont à mettre en parallèle afin de saisir tout le sens induit dans la structure de la mise en réception de l'œuvre. Ainsi, il faut être au moins deux «interacteurs»⁵ pour pouvoir être véritablement immergé dans l'évanescence de l'espace de cette installation. Et il faut être littéralement dans un entre-deux, et même un entre-trois, pour pouvoir dépasser les limites perceptuelles de cette évanescence en se glissant, mentalement, entre absence et présence.

Reprenons la description lorsqu'il y a deux visiteurs en même temps : si un des deux visiteurs (et seulement un à la fois) sort de son champ de détection alors que l'autre reste en place, ils peuvent alors, tous les deux, voir plus longtemps les images illuminées. En étant trois, et en jouant à une sorte de chaise musicale, chacun des protagonistes du système aura la possibilité d'observer et d'interagir personnellement avec la transparence et la dynamique de l'image. Chacun pourra, ensemble ou séparément, jouir complètement de la contemplation à laquelle pousse ce genre d'images.

⁵ Néologisme formé à partir de la deuxième définition qui est donnée au terme «interactivité» dans le Dictionnaire des arts médiatiques (sous la direction de Poissant L.). Cette définition se rapporte plus spécifiquement à l'aspect de la réception esthétique de l'œuvre. (En ligne) consulté le 18-02-2011. Accès: <http://132.208.118.245/frames/termP.html>

In-Between posséderait donc une dimension que l'on pourrait lier, de façon limitrophe, à l'idée de cohésion sociale par le biais de l'idée de la cohérence spatiale (terme utilisée en physique optique cohérente) pour désigner plus spécialement une interférence entre des points de vue individuels. Cette idée se perçoit aussi, plus ou moins, à travers le choix iconique choisi pour cette œuvre: que ce soit par l'intégration des pronoms personnels «Je» et «Tu», par le symbole «@» du lien utilisé en communication électronique ou par le face-à-face féminin/masculin des deux personnages représentés en silhouettes ombrées (*ill. # 4 et # 5*)⁶. Cette mise en scène de la cohésion spatiale du public dans l'espace de l'œuvre permet donc de faire émerger un autre espace de perception, composite – et surtout composable et variable – selon les personnes présentes. Ce dispositif interactif a pour conséquence de provoquer une exacerbation du principe dynamique de champ d'action qui est si ontologiquement relié à toute perception d'image holographique.

Certes, «cette œuvre indique que c'est dans l'interstice, dans le passage, dans et par la circulation entre les éléments que le sens et la pensée émergent. Entre les interlocuteurs. Entre l'artiste et le spectateur» (Poissant, 1998, p.3). Mais je rajouterai que cette installation, en jouant sur le trouble du désir scopique, sur la perte du privilège d'un point de vue idéal bien à soi et sur le concept de rencontre au sens large, nous oblige à reconsidérer le rapport existant entre ce qui est à voir et ce que nous pensons y voir. En troublant l'espace visuel normalement espéré par le regardeur habitué à l'image sur écran fixe, il s'agit donc d'attirer l'attention de chaque visiteur à interagir avec l'apparition et la disparition des images dans l'œuvre et, ainsi, avec les déplacements du public. Dans une certaine mesure, *In-Between* réussit à mettre en évidence l'expérience même de l'acte du voir et l'intentionnalité qui s'y attache.

⁶ Pour voir des extraits vidéos ou des photographies des œuvres cités, et pour mieux comprendre comment le dispositif interactif régule la temporalité d'apparition des images holographiques en fonction de la place occupée ou du nombre de spectateurs présents, cliquez sur le lien suivant du site de Philippe Boissonnet et ouvrez l'album intitulé «Documents Vidéos» <http://www.flickr.com/photos/uqtart/sets/72157608118741868/>

Références

Duguet, A-M. (2002). *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*. Nice-Paris : Jacqueline Chambon /CNAP.

Foucault, M. (1984). *Dits et écrits 1954-1988*, Paris: Gallimard

Poissant, L. (1998). Entre ombre et lumière. texte de la brochure *Philippe Boissonnet : œuvres holographiques récentes* publié pour l'exposition «In-Between» de la maison de la culture Frontenac (été 1999). Trois-Rivières : édition de l'Unité de Recherche en Arts Visuels (UQTR).

Schmid, G. (2003). «Zwischen Bildern: die holographische Installation als Handlungsfeld». Dans S. Rieger et J. Schröter (dir.), *Die holographische Wissen*. Zürich-Berlin: Diaphanes,

Schmid, G. (2007). «In-Between. Pictures in Holographic Installations as Fields of Action». Dans S. Kacunko et D. Leach (dir.), *Image-Problem? Medienkunst und Performance im Kontext der Bilddiskussion*. Berlin: Logos-Verlag

Bibliographie sélective (à propos des œuvres holographiques de Philippe Boissonnet)

Brun A.A.N. (2007). *Trois plaidoyers pour un art holographique*, Paris: L'Harmattan

De Kerckhove, D. (1995). *Philippe Boissonnet, Galileo y otras uncertidumbres* [catalogue d'exposition]. Madrid: Fundacion Arte y Tecnologia/Telefonica de Espana.

Fischer, H. (1993). *Philippe Boissonnet, installations holographiques* [catalogue d'exposition]. Montréal: Centre des arts contemporains du Québec à Montréal.

Régimbald, M. (2004). (commissaire) *Philippe Boissonnet: un espace entre 2 temps* [catalogue d'exposition]. St-Jérôme (Qc): Musée d'art contemporain des Laurentides.

[Retour au sommaire](#)

***POLYMORPHOSUM URBANUM* - LE « MAKING OF »**

FRANÇOIS-JOSEPH LAPOINTE

Résumé

Une population de clones, des zombies, des mutants plutôt ; ils investissent l'espace, envahissent la ville souterraine, mus par une force intérieure qui les pousse à voyager en groupe. Une meute d'individus qui oscillent au rythme de leur ADN, des organismes génétiquement motorisés, amorphes et polymorphes, en cadence dans la foule, dansant à l'unisson. Voici *Polymorphosum urbanum*, une nouvelle espèce de l'espace public urbain.

Biographie

François-Joseph Lapointe est chercheur en biologie et bioartiste. Dans le cadre de ses recherches scientifiques, il s'intéresse principalement à la systématique moléculaire, la phylogénomique et la génétique des populations. Dans le cadre de son doctorat en études et pratiques des arts à l'UQÀM, il transpose les processus stochastiques de la biologie moléculaire au domaine de la danse. Pour son plus récent projet, il utilise l'ADN des danseurs à des fins d'écriture chorégraphique.

J'aborde cet article et l'ensemble de ma recherche au Doctorat en études et pratiques des arts selon une posture bien particulière : je ne suis ni historien de l'art, ni philosophe, ni théoricien, ni même artiste à part entière. À titre de biologiste, mes travaux scientifiques portent sur l'évolution du vivant et la génétique des populations. Mon travail de recherche et de création en *bioart* repose sur les processus de transformation de l'ADN par voie de sélection naturelle. Dans le cadre de ma recherche-crédation, je teste une hypothèse artistique en détournant les outils de la biologie moléculaire à des fins de composition *choréogénétique* (Lapointe, 2005). À ce titre, je me demande si le processus d'écriture chorégraphique peut être reproduit *in vitro*, si le chorégraphe était remplacé par une molécule d'ADN. *Polymorphosum urbanum* est le fruit d'une de ces expériences.

La genèse d'une œuvre choréogénétique dans l'espace public

Cette performance chorégraphique représente l'aboutissement d'un long processus de recherche sur l'ADN et l'interprétation de séquences génétiques en mouvement dans l'espace public. À cet égard, deux autres expérimentations - *OGM* et *OGM2* - ont servi de banc d'essai à la création de *P. urbanum*. *OGM* a été présentée à deux reprises, à Montréal¹ d'abord, et plus récemment au Mexique².

Cette performance, que j'interprète, se compose d'une suite de solos représentants chacun la séquence d'un de mes gènes. Un vocabulaire chorégraphique de quatre mouvements est utilisé pour représenter les quatre nucléotides (A, T, C, G) formant l'ADN. J'ai choisi des mouvements très simples que tous et chacun serait en mesure d'effectuer³. Ces seuls mouvements représentent les mots à partir desquels les phrases chorégraphiques sont composées. Un vocabulaire très simple, certes, mais un vocabulaire issu de notre ADN, responsable de la diversité du vivant, un vocabulaire créé à son image, le vocabulaire de la vie.

¹ *OGM (Organisme Génétiquement Mouvementé)*, Performance présentée dans le cadre de l'événement Pas de danse, pas de vie!, Journée internationale de la danse, Place des arts, Montréal (Québec), Canada, 29 avril 2007.

² *OGM*, Performance présentée à Performática - Foro internacional de danza contemporánea y artes de movimiento, Universidad de las Americas, Puebla, Mexique, 1er avril 2008.

³ (<http://www.youtube.com/watch?v=ZO4ZKKHbGqw>)

OGM est présentée dans un espace fermé, à l'image d'une cellule⁴ d'ADN. Dans cette cellule, les spectateurs, un par un, sont invités à pénétrer. Une assistante à l'extérieur distribue des fiches chorégraphiques présentant plusieurs séquences de mouvements à lire par le public. Chaque spectateur qui entre dans l'espace a ainsi pour rôle de dicter un à un, mais à sa convenance (la lecture peut être plus ou moins rapide par exemple), les mouvements représentant mon ADN. Je répète à haute voix le mouvement après l'avoir l'exécuté, et ainsi de suite, jusqu'à ce que la séquence génétique inscrite sur la fiche soit complétée. Le spectateur quitte ensuite la cellule et le prochain lui succède pour une autre séquence. La performance prend fin dès que toutes les séquences du gène sélectionné ont été lues et dansées⁵.

*OGM2*⁶ fait suite à *OGM*. Cette fois nous sommes deux danseurs⁷ à interpréter les séquences d'ADN. Le projet consistait toujours à mettre en mouvement des séquences génétiques, mais ici sans interruption pendant quatre heures et en se déplaçant dans un nouveau lieu toutes les 30 minutes. Au départ, l'événement devait avoir lieu à l'extérieur, où six sites avaient été identifiés pour les performances. Parce qu'il pleuvait le premier jour, les organisateurs ont convenu, avec les chorégraphes des différents projets, de déplacer les performances à l'intérieur. Le lendemain, nous sommes retournés comme prévu à l'extérieur. En conséquence, *OGM2* a non seulement été présenté sur deux jours consécutifs avec deux interprètes différentes, mais également dans des lieux intérieurs et extérieurs distincts. Tout comme pour *OGM*, une assistante était sur place lors des performances pour remettre les fiches chorégraphiques au public ainsi que pour répondre à leurs interrogations.

Polymorphosum urbanum, performance *in situ* pour trente danseurs, est une adaptation, une transformation, de ces expériences. Le projet a vu le jour dans le cadre de l'événement Art Souterrain, lors de la Nuit Blanche du Festival Montréal en Lumière en mars 2009. Cette

⁴ À Montréal, la performance était présentée dans un monte-charge en mouvement ceinturé de trois portes actionnées par un assistant. Au Mexique, c'est dans le vestibule d'un restaurant que la performance a eu lieu, avec une entrée donnant sur la rue et une autre sur la salle à manger.

⁵ La performance a duré 3h20 à Montréal et 2h35 au Mexique.

⁶ *OGM2 (Organismes Génétiquement Mouvementés, deuxième génération)*, Performance présentée dans le cadre de l'événement The Art II (prononcez dehors), Place des arts, Montréal (Québec), Canada, 12 et 13 septembre 2008.

⁷ J'ai dansé avec Milan Gervais le 12 septembre et avec Johanna Bienaise le 13 septembre.

performance à géométrie variable fut présentée en rotation dans trois lieux différents de la ville souterraine (Centre de Commerce Mondial, Gare Centrale et Centre Eaton) et à six reprises durant la soirée et la nuit (18:00, 20:00, 22:00, 00:00, 02:00 et 04:00). Pour réaliser cette expérience, j'ai choisi de mettre en mouvement la région de contrôle de l'ADN mitochondrial, une section non-codante qui a la particularité d'évoluer très rapidement et d'accumuler des mutations qui permettent de distinguer les individus les uns des autres. Lors des performances, l'exécution des mouvements était synchronisée en activant la lecture d'une séquence audio enregistrée au préalable sur un fichier mp3 pour chacun des interprètes⁸. La chorégraphie est donc dictée par le son, sans que le danseur puisse prévoir, apprendre ou mémoriser le prochain mouvement. Tout le groupe exécute les mêmes mouvements à l'unisson. Mais soudain, on remarque que la majorité des danseurs se prosternent au sol (A), un des interprètes se déplace en courant (C) à travers cette mer de corps étendus. Ce danseur est un mutant ! Il n'est pas si différent des autres. Au prochain mouvement, ce seront d'autres danseurs mutants qui se distingueront de la masse. Ma seule directive quant à l'interprétation : aucun contact visuel avec les spectateurs. Il revient aux danseurs de construire (ou de transgresser) l'espace performatif au cœur du public, sans jamais le confronter du regard. Chacun doit rester dans sa bulle, les écouteurs sur les oreilles, le regard vers le sol, avec un *focus* intérieur. On ne parle pas non plus aux spectateurs. Ce rôle est celui des médiateurs, des chercheurs en biologie de l'Université de Montréal qui, tout au long de la nuit, vêtus de sarraus blanc, ont pour mission d'expliquer aux passants la démarche scientifique et artistique de la performance. Dès lors, les médiateurs, les danseurs, les spectateurs, l'architecture des lieux et l'heure de la performance font partie de l'œuvre.

Le rapport au lieu - en quête d'une spatialité cellulaire

La cellule humaine peut prendre toutes sortes de formes, et pourtant, l'information génétique contenue dans le noyau et les mitochondries reste plus ou moins la même, qu'il s'agisse d'un neurone, d'un globule blanc, ou d'une cellule hépatique. Les différents lieux au sein desquels *P. urbanum* fut présentée nous projettent à l'intérieur de cette cellule souche,

⁸ Le fichier est individualisé. Chaque séquence de mouvements est propre à chaque danseur ; elle représente son ADN, non celui du voisin.

totipotente, mais limitée par sa membrane cytoplasmique. Les signatures génétiques des danseurs sont interprétées dans trois espaces publics (trois espaces privés ouverts au public), chacun visité deux fois au cours de la Nuit Blanche⁹ par un groupe d'interprètes différents, ajoutant un élément de difficulté supplémentaire à la performance. Mais ces « lieux ouverts à tous, régis par des règlements d'ordre public, ont des limites de tolérance bien plus contraignantes que les théâtres ou les galeries d'art » (Clidière et de Morant, 2009, p. 9). En l'occurrence, ce sont les agents de sécurité qui imposent leurs limites, en dictant où les danseurs ont le droit d'aller et où leur présence est interdite. Ils délimitent et restreignent ainsi les contacts avec le public.

Le premier lieu, le Centre de Commerce Mondial, est constitué d'un long couloir large de quelques mètres. Les courses parallèles qui y sont présentées repoussent les spectateurs vers sa périphérie¹⁰ : « l'espace est grand, et il le devient encore plus à cause de l'absence de frontières imposées par les passants » (commentaire d'un interprète). C'est dans ce lieu que les danseurs étaient en début de soirée les plus nombreux (30 danseurs à 18:00) et les moins nombreux en fin de nuit (6 danseurs à 04:00). Le second lieu, la Gare Centrale¹¹, est un espace beaucoup plus ouvert. Les distances à parcourir y sont plus longues et « ceci change la conscience du corps dans l'espace ; souvent on n'a pas le temps de retourner au point de départ après chaque mouvement à cause du temps qu'il fait pour parcourir les distances » (commentaire d'un interprète). Il s'agit de fait du lieu où la frontière entre les danseurs et le public fut la plus importante. Le dernier espace, le Centre Eaton¹², est une sorte de labyrinthe de tables et de chaises formé par la foire alimentaire au sous-sol du centre. Les frontières de cet espace performatif ont comme effet de créer un huis clos, une proximité physique entre les danseurs, le paysage architectural et les spectateurs répartis aléatoirement entre les interprètes. C'est ici que « je deviens capable d'apprécier les dynamiques d'espace (entre performeurs et passants) qui se créent autour de moi » (commentaire d'un interprète).

⁹ Au Centre de Commerce Mondial à 18:00 et 04:00, à la Gare Centrale à 20:00 et 02:00 et au Centre Eaton à 22:00 et 00:00.

¹⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=THSJmSNPKpY>

¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=l5DW5SAVu4M>

¹² http://il.youtube.com/watch?v=v7cXm46_3Vo

En se déplaçant d'un lieu à l'autre au cours de la nuit, l'enveloppe cellulaire peut varier en spatialisant la danse dans des lieux hétérogènes. Même si les séquences génétiques individuelles sont répétées, la performance évolue. Les mouvements représentent des constantes, mais l'espace interfère avec la composition chorégraphique en imposant des limites, des barrières et des contraintes tridimensionnelles. Pour certains interprètes, les escaliers représentent de telles frontières : « on a envie d'y grimper et de revenir sur nos pas, (je l'ai fait une fois) mais il est plus facile de s'arrêter au bas des marches comme si quelque chose d'invisible nous retenait ». Pour d'autres, ces limites sont dictées par « les spectateurs qui nous encerclent et restreignent notre terrain de jeux », les passants représentent « une ombre à la construction de notre paysage chorégraphique ». En apparence, les signatures génétiques mises en mouvement semblent très différentes lorsque le contexte change, même si tous les danseurs interprètent toujours le même fragment de leur ADN. Mais encore plus que l'espace, c'est le facteur temporel qui influence peut-être davantage l'interprétation de *P. urbanum*.

Le rapport au temps - la durée illimitée

Si nous déroulions la molécule d'ADN enchevêtrée sur elle-même au cœur du noyau de chacune de nos cellules, nous obtiendrions un fil microscopique d'un diamètre de deux nanomètres et d'une longueur de 120 000 milliards de mètres, soit 300 fois la distance de la terre à la lune. Si un danseur voulait interpréter l'ensemble des gènes contenus dans son ADN, il lui faudrait plus de 75 ans, et exécuter un mouvement à la seconde. Dans ces conditions, impossible de voir la fin de cette chorégraphie! Cette accumulation de lettres dans une séquence interminable exprime toute la démesure du génome humain, une suite cumulative gigantesque, une conclusion inaccessible.

À des fins de représentation dans l'espace public, la séquence de *P. urbanum* ne contient que 240 nucléotides de l'ADN mitochondrial, une chorégraphie de 29:43 minutes, une toute petite fenêtre qui s'ouvre sur l'immensité de la vie, tel un instant d'éternité figé dans le temps. Or, ce rapport à la durée est modulé par la répétition constante des quatre mêmes mouvements du vocabulaire, sans logique véritable autre que la séquence moléculaire qu'ils représentent. Et

pourtant, l'ADN poursuit son œuvre en éprouvant le corps du danseur. Au fur et à mesure des performances, la fatigue s'impose et les corps sont de moins en moins performants. Le tempo fluctue alors en fonction de l'épuisement. Les mouvements exécutés clairement au début de la nuit deviennent de plus en plus ardues : les courses (C) sont moins rapides, les prosternations (A) plus douloureuses, tandis que les étreintes (G) sont accueillies par un soupir de soulagement. Les mêmes muscles sont sollicités depuis plusieurs heures. Le danseur réagit en adaptant son rythme au gré des lettres qui lui sont imposées par la séquence répétée à ses oreilles, sans faillir : « pas un 4^e "A", j'espère ? Oui ! Pas un autre ? Oui ! Au secours j'ai mal ! Et maintenant quoi ? » (commentaire d'un interprète). Pour certains, la performance devient une « expérience de persévérance, de transe et de passage libérateur », alors que pour d'autres l'expérience devient de plus en plus pénible. Une danseuse avoue avoir « surestimé [sa] forme physique, sous-estimé l'énergie que les mouvements allaient [lui] demander » alors qu'une autre « a dû modifier certaines positions car le seul mouvement de plier et déplier les genoux me causait de la douleur ».

La durée de la performance affecte aussi la mémoire des interprètes : « suite à plusieurs répétitions, les mouvements perdent de l'amplitude, mais [ils] gagnent du sens » (commentaire d'un interprète). Cette tension entre l'anticipation du prochain mouvement, le souvenir diffus de certaines sections d'ADN, la douleur physique et la jouissance intellectuelle est palpable chez les interprètes : « je sais qu'il y a une tonne de T puis une série de C et de A [...] la fin arrive [...]; échec du corps mais jubilation ». Ce rapport à la durée, soulevé par Catherine Clément (1988), s'étend ici à l'expérience athlétique du danseur « dont il parlera ensuite comme d'un exploit littéralement inénarrable. Si longue est l'histoire qu'elle ne se peut pas résumer; on ne saurait en prendre des "extraits"; c'est une chose qu'il faut avoir "vécue soi-même" » (p. 75).

Le rapport au public - individualité et altérité génétique

Le public doit s'adapter autant que les interprètes à cet environnement imprévisible qu'est l'espace public. À l'intérieur de cet espace ouvert et multiple, deux types d'interactions et d'échanges sont apparus. Le premier, entre les interprètes eux-mêmes et le second, entre les interprètes et le public. Tous les interprètes participent à la même expérience mais chacun

interprète sa propre signature génétique. Les accrochages, les collisions, les frôlements, les rapprochements volontaires et involontaires, ainsi que les autres types de contacts aléatoires entre deux séquences d'ADN en mouvement contribuent à la cohésion du groupe. « J'ai été fascinée de constater à quel point nos codes génétiques pouvaient être semblables (pour la plupart d'entre nous), [...] en même temps, j'ai eu l'impression que c'est la danse la plus personnelle que j'ai dansée » (commentaire d'un interprète). L'individualité génétique au sein du groupe est frappante chez l'interprète. Elle permet au danseur de s'identifier aux siens, les membres de la même espèce, mais aussi de se distinguer face au public : « cette circonstance de communication particulière, ce lien invisible me donne l'impression d'appartenir à une espèce, dans le sens "d'espèce vivante" différente de celle des passants » (commentaire d'un interprète). Mais ces passants, le public, n'appartiennent pas tous à la même espèce. Alors que le public habituel en danse va voir un spectacle, avec la création *in situ*, c'est le spectacle qui va à la rencontre du public, il s'insère dans son monde. De quel type de public parle-t-on ?

Pour Anne Gonon (2007), l'œuvre « dans l'espace public, a la capacité de convoquer, selon le contexte de diffusion, différents états de spectateurs [...] : le spectateur prédéterminé, le spectateur en puissance et le spectateur potentiel » (p. 78). Le premier type est un spectateur « qui se caractérise par sa volonté » (p. 78). Il ne se trouve pas là par hasard. Il a choisi de se déplacer pour venir assister à la performance. Ce spectateur prédéterminé représente sans doute un petit nombre d'individus, ceux qui sont là spécifiquement pour assister à *P. urbanum* : des amis, des parents et des collègues invités par les interprètes. Le second type, le spectateur en puissance, est « en balade [...] hasardeuse, [...] venu pour découvrir des spectacles, mais sans avoir anticipé lesquels » (p. 79). C'est le spectateur de la Nuit Blanche. Il se déplace pour voir différentes propositions artistiques, sans nécessairement avoir fait un choix au préalable. Il décide de rester plus ou moins longtemps sur place pour assister à une performance. Le dernier type est un spectateur potentiel, il est « le passant qui se mue en spectateur, [...] il stationne quelques minutes devant une proposition croisée au hasard de son chemin » (p. 80). Ces passants sont très variables en nombre et en proportion selon le lieu et l'heure de la performance. On en croise beaucoup à la Gare Centrale en fin de journée, et beaucoup moins au Centre de commerce mondial aux petites heures du matin.

En plus d'une typologie expliquant les conditions de présence des spectateurs dans un lieu donné, à un moment donné, il est possible de distinguer diverses attitudes du public confronté à une performance *in situ*. Dans le cas particulier de *P. urbanum*, j'ai été à même d'observer des spectateurs captifs, impliqués, curieux, participatifs, ou dérangés par la performance. Il y a le spectateur passif qui se tient à l'écart de la performance, assistant à la chorégraphie sans oser franchir le quatrième mur. Il y a celui qui questionne, celui qui veut comprendre en s'adressant aux médiateurs. Il y a celui qui traverse l'espace performatif sans s'arrêter et qui ne dévie pas de sa route pour éviter les danseurs. Pour lui, la performance est un obstacle à franchir et non une œuvre à apprécier. Puis, il y a le plus courageux, le spectateur qui s'intègre à la performance en suivant les danseurs, en répétant les mouvements qui sont exécutés sous ses yeux. On observe toutes sortes de réactions : « du gars bourré qui emmerde, au chum d'une fille qui te menace de te mettre un poing dans la gueule si tu [touches] sa blonde, [ceux] qui te regardent avec curiosité, qui ont peur, et finalement [ceux qui sont en] admiration à la fin » (commentaire d'un interprète).

Rappelons-nous que les interprètes avaient comme directives strictes de ne pas dialoguer avec le public, ni de le regarder, ce qui n'empêche pas de communiquer avec les spectateurs, de les toucher, de ressentir leur présence : « jamais je n'ai croisé un regard, [mais] je tentais de sentir comment ils se sentaient ». Le lien avec le public passe alors par d'autres modalités sensorielles, « la température des peaux, [...] les odeurs des personnes qu'on approche » (commentaire d'un interprète). À ce moment, un véritable dialogue s'installe avec le public, sans aucun échange de mots. Les limites de l'altérité sont ainsi transgressées dans un aller-retour entre le danseur et le spectateur.

Conclusion

Cette expérience artistique avait comme objectif d'éliminer le chorégraphe lors de la composition des séquences de mouvements. L'ADN avait pour rôle celui du chorégraphe. Les interprètes avaient pour mission de montrer cet ADN invisible au sein de leur propre espace

publique. Les médiateurs avaient la tâche d'expliquer ma démarche et le projet dans son ensemble. En définitive, pouvons-nous nous passer de chorégraphe?

La suite de mouvements dictée par l'ADN des interprètes n'est pas l'œuvre du chorégraphe, tandis que les autres étapes se réclament de plusieurs choix artistiques subjectifs. Est-ce qu'un autre vocabulaire aurait produit un effet différent ? Est-ce que le choix de la séquence, de l'espace performatif ou des interprètes ont pu exercer une influence sur le spectateur ? Le simple fait de savoir que l'ADN est en mouvement est en soit révélateur pour le public, bien plus que les séquences de quatre mouvements exécutées par un groupe de danseurs s'effectuent sans suite logique apparente. Le passant pourrait-il percevoir le code universel sans même qu'il lui soit expliqué par les médiateurs ?

Polymorphosum urbanum soulève beaucoup de nouvelles questions qui méritent d'être évaluées lors de performances futures. Mais cette expérience chorégraphique pose également une question éthique. Quel est le véritable auteur de la chorégraphie ? L'ADN ? L'évolution ? La sélection naturelle ? La vie ? Est-ce l'interprète qui met en mouvement sa propre signature génétique ? Le scientifique qui propose une démarche artistique et un protocole expérimental ? Tous autant les uns que les autres ? Aucun de ceux-ci ? Même les danseurs semblent interpellés par cette question :

« Est-ce moi qui bouge ou une lettre infime enfouie au plus profond de moi ? C'est bien moi qui bouge, j'ai les jambes en feu ! J'ai le front en sueur. Mon ADN est-il fatigué, lui ? Fatigué de se maintenir, de se tenir, de demeurer lui-même, tout enchevêtré et emprisonné qu'il est dans sa cellule... » (Commentaire d'un interprète)

En plus de l'aspect éthique ou artistique, c'est l'aspect pédagogique qui distingue *P. urbanum* de la plupart des performances *in situ*. Œuvre d'art génétique, elle questionne le spectateur sur l'utilisation de la biotechnologie en art, bien loin des images négatives véhiculées par les médias¹³. Les OGM, le clonage, le transgénisme, les techniques de reproduction assistée, ou encore les recherches sur les cellules souches font maintenant partie de notre quotidien, alors que les conséquences à long terme de ces manipulations génétiques sont encore débattues par les experts autant que par le public en général. La biotechnologie fait peur. Dès lors, le bioartiste

¹³ Citons notamment le débat entourant les pratiques commerciales de Monsanto, la tristement célèbre *Octomon* (une femme américaine, mère d'octuplés) ou la brebis Dolly.

occupe une place de choix. Il « porte aujourd’hui un lourd fardeau, une nouvelle responsabilité comme médiateur entre la science (les pratiques biotechnologiques) et le public » (Daubner, 2005, p. 39). En déplaçant le débat dans l’arène publique, à l’extérieur des murs du laboratoire, il provoque cette confrontation, il pose des questions que les comités de recherches universitaires ignorent souvent¹⁴. L’aspect pédagogique de ma démarche vise à estomper cette peur. Sans jamais laisser les spectateurs ou les danseurs dans l’ignorance, tous collaborent au processus de diffusion de l’information. Ils deviennent porte-paroles de la recherche scientifique, au nom de la création artistique.

Finalement, *P. urbanum* impose une lecture esthétique au spectateur, une esthétique relationnelle. Il installe un « état de rencontre » (*sensu* Bourriaud, 2001, p. 18), un dialogue entre le public et l’artiste, entre le public et l’art, entre le public et la science. Les médiateurs, armés d’un tube à essai et portant leur costume traditionnel, présentent aux spectateurs l’approche expérimentale, les tenants et les aboutissants de la démarche artistique. La chorégraphie, expliquent-ils, tient dans cette éprouvette. Comme la *Microvenus*, l’œuvre du bioartiste Joe Davis (1996) qui fut encodée dans le génome d’une bactérie, *P. urbanum* tient de l’infiniment petit. On y traite d’un « art de l’invisible » (Bureau, 2002, p. 38). La majorité des spectateurs n’a jamais eu l’occasion d’investir un laboratoire de biologie moléculaire et de procéder à l’extraction de son ADN. Les danseurs non plus. Il serait pourtant si facile d’inverser les rôles. Tout ce qui se trouve à l’intérieur de la cellule du danseur se retrouve également chez le spectateur. L’universalité du code génétique est ainsi révélée, sans égards aux mouvements utilisés. C’est dans la forme chorégraphique que l’invisible prend vie. Confrontée à cette différence qui n’en est pas une, l’identité génétique est remise en question, tout autant que notre place en tant qu’espèce « humaine » au sein de l’évolution du vivant. À cet égard, cette œuvre s’inscrit dans une esthétique du continuum (Bureau, 2002, p. 38). Quelques mutations génétiques seulement nous distinguent de nos congénères :

« se sentir différent de l’autre tout en partageant avec lui la majeure partie de ce qui nous constitue : voilà qui est assez pour donner le vertige ! » (Commentaire d’un interprète)

¹⁴ Toutes les étapes de réalisation de *Polymorphosum urbanum* ont été approuvées par le Comité d’éthique de la recherche de la Faculté de médecine de l’Université de Montréal (*CERFM (09) #443*).

Références

Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel.

Bureau, A. (2002). Art biologique : quelle esthétique ? *Art Press*, (276), 38-40.

Clément, C. (1988). Le temps pour vivre et la durée pour respirer. *L'art du théâtre*, 9 : 73-78.

Clidière, S; Morant, A. (2009). *Extérieur danse - Essai sur la danse dans l'espace public*. Montpellier : Editions l'entretemps.

Copeland, R. (2004). *Merce Cunningham : the modernizing of modern dance*. New York : Routledge.

Daubner, E. (2005). Hybrides culturels : biofictions, biocyborgs et agents artificiels. Dans L. Poissant et E. Daubner (Dir.), *Art et biotechnologie* (17-42). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Davis, J. (1996). Microvenus. *Art Journal*, (55), 70-74.

Gonon, A. (2007). *Ethnographie du spectateur : le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception*. Thèse doctorat inédite, Université de Bourgogne.

Lapointe, F.-J.(2005). Choreogenetics : The generation of choreographic variants through genetic mutations and selection. Dans F. Rothlauf (Dir.), *Workshop Proceedings of the Genetic and Evolutionary Computation Conference*, (366-369). New York : ACM Press.

[Retour au sommaire](#)

LE PUBLIC DANS L'ŒUVRE DE DANSE *IN SITU* : ENTRE REPRESENTATION ET PARTICIPATION, QUELLE POSTURE ACQUIERT-IL?

LENA MASSIANI

Résumé

Les questions liées au rôle et à la place du public dans l'œuvre de danse, les questions liées à l'espace de création, de représentation et de réception, sont au cœur des démarches de la danse *in situ*. En abordant la matière de la création *in situ*, nous verrons comment le chorégraphe s'approprie l'espace de création pour tenter de le déconstruire. Ceci nous amène à constater les difficultés auxquelles nous, chorégraphes, danseurs, public, devons faire face pour le déconstruire et la manière dont j'ai, en début de processus, tenté de le faire.

Biographie

Les créations et collaborations de Léna Massiani ont pour point d'ancrage la danse réalisée sur et pour des sites spécifiques. Après avoir créé *Maison à habiter* dans un appartement parisien en octobre 2006, elle poursuit sa visite d'appartements en réalisant un travail autour du concept de fenêtre. C'est à Montréal qu'elle décide d'approfondir sa démarche. Doctorante en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal depuis janvier 2007, elle a réalisé depuis son arrivée *Dépendaison de crémaillère* en juin 2007 et *De l'intérieur* en mars 2008 où le public était invité à observer une série de performances depuis les fenêtres d'un appartement, et *la fenêtre* dans le projet *7½ à part*. Nourrissant un intérêt particulier pour la place du public dans l'œuvre de danse *in situ*, à sa participation, à son action et sa déambulation, elle cofonde avec Katya Mounagnac, une plateforme chorégraphique de danse *in situ*, *objets dansants non identifiés* (O.D.N.I).

Les questions liées au rôle et à la place du public dans l'œuvre de danse contemporaine et celles liées à l'espace de création et de représentation, sont au cœur des démarches de la danse *in situ*. Elles me semblent à ce titre être révélatrices des problèmes soulevés lorsque la danse sort du théâtre et de l'espace conventionnel occidental du spectacle d'art vivant. *A priori*, avec la création chorégraphique *in situ*, le chorégraphe façonne autrement le geste dansé et conçoit autrement l'espace frontal. Par conséquent, il élabore une relation différente entre l'espace de réception et l'espace de représentation telle qu'habituellement fragmentée dans nos théâtres.

Depuis quelques années maintenant mon travail de chorégraphe et d'interprète aborde l'espace de création et de représentation avec l'envie de construire autrement la danse en puisant la force de son discours dans notre quotidien et notre environnement. Il ne s'agit pas là d'une métaphore, mais bien d'inscrire la danse dans l'espace urbain, dans l'espace public, dans le paysage et dans la nature, pour en révéler les spécificités. Au sens où l'entend le Land Art, la danse *in situ* a la caractéristique d'investir des lieux urbains ou de la nature, de s'en inspirer pour créer avec, pour et contre¹; le site est dans ce contexte à la fois le sujet de la création et le lieu de la représentation. Créer *in situ*, investir un site spécifique et réaliser l'œuvre de danse en fonction de celui-ci m'a obligé à considérer l'espace de création et de représentation autrement que de manière frontale. Le site pouvant induire par là d'autres codes que ceux utilisés traditionnellement dans les théâtres occidentaux. Ainsi, le geste réalisé pour le site et inspiré de celui-ci est conçu de telle sorte que les règles connues seraient possiblement transformables de manière à intégrer le quotidien, l'espace quotidien, l'espace public et par là-même le public, au déroulement de la danse. *In situ*, le public serait ainsi davantage invité à avoir un rôle dans l'œuvre et à participer à l'action de celle-ci.

Suite à notre collaboration, nous avons créé, avec Katya Montaignac, une plateforme chorégraphique de danse *in situ* intitulée *Objets Dansants Non Identifiés (O.D.N.i)* qui compte, depuis 2007, plusieurs propositions chorégraphiques dans différents espaces. Les œuvres présentées dans le cadre d'O.D.N.i développent toutes un rapport singulier avec le public à travers l'inattendu, l'événement et la surprise. Depuis ses invitations dans l'espace urbain jusqu'à

¹ Je me réfère ici à l'ouvrage, Buren, D. (1998). *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?* Paris : Sens et Tonka

ses interventions dans des espaces privés, le spectateur devient participant d'un acte de création remettant en cause non seulement la frontalité du théâtre, mais également l'espace fonctionnel et social de la ville. Mes propositions chorégraphiques sont ainsi construites avec l'idée d'intégrer le public aux actions et à la danse inscrites dans ces espaces. Or, j'ai pu constater, à divers reprises, que cela ne va pas de soi. Sortir des théâtres n'est pas un acte nécessairement suffisant pour bousculer et faire se moduler et se modifier les conventions liées aux théâtres dans lesquels est présentée de la danse contemporaine. Dans la plupart des interventions *in situ*, celles-ci sont déplacées en dehors du lieu de représentation traditionnel et non réellement transformées.

Trois parties divisent cet article. Tout d'abord, nous entrerons plus spécifiquement dans la matière de la création *in situ* en danse. Nous verrons comment le chorégraphe s'approprie l'espace investi pour tenter de dépasser la convention et l'image frontale qui s'y rattache. Apparaîtront ensuite les difficultés que nous devons, chorégraphes, danseurs, public, contourner pour parvenir à les déconstruire. Enfin, en revenant sur certaines étapes du processus de la performance *Danse à tous les étages*², seront mis en avant certaines tentatives de leur adaptation.

Déconstruire/Faire participer : motivations

Créer du geste et de la danse *in situ* signifie créer des événements en fonction d'un site. La danse se réalise ainsi en regard de son architecture, de sa matière, de son histoire, de son usage, de tout ce qui le fabrique. Elle est unique à un site, elle le souligne, elle le ponctue et elle se nourrit de lui. Le site n'est pas un simple décor pour la danse et la danse n'est pas là non plus pour le mettre en valeur. Le geste devient alors un élément de construction d'un espace, dans un espace-site, grâce au rapport intime qu'il entretient avec lui. Face à ce dispositif et à l'investissement de lieux non destinés à accueillir de la danse contemporaine, le public peut être (devrait être ?) pris autrement en considération avec les notions de distances, de lisibilité, de proximité qui entrent en jeu ; et sa réception être abordée de manière différente : que faire du public ? Est-il un passant, figurant de l'œuvre malgré lui ? Doit-il voir l'œuvre d'une même

² Cette performance est réalisée et s'inscrit dans le cadre d'une thèse-crédation (Doctorat en études et pratiques des arts) entamée depuis janvier 2007 à l'Université du Québec à Montréal.

place ? Peut-il y circuler ? Tout à coup, le chorégraphe tiens compte du public et de sa réception de l'œuvre, du corps, du geste, de l'individu dansant, bien plus que s'il était dans un théâtre. Que veut montrer le chorégraphe au public et comment veut-il le lui montrer? Quelle place lui donner? En effet, les règles habituelles du spectacle vivant étant redéfinies, par le simple fait d'être *in situ*, et la frontière la scène et la salle tendant alors à se réduire, comment construire l'œuvre? Cette question m'a poussé à trouver une place concrète au public et je porte aujourd'hui un intérêt particulier à sa déambulation, à son action et à sa possible participation, et à sa rencontre avec l'interprète dans un espace commun d'expériences. Et, nous l'avons évoqué, cela ne va pas de soi. Pour quelles raisons est-il si difficile de faire se rencontrer danseurs et spectateurs?

Déconstruire/ Faire participer : obstacles

La recherche-crédation, réalisée dans le cadre d'un Master 2³, qui interrogeait le rapport entre le corps, l'espace et l'architecture, m'a fait réaliser que les danseurs et le public, dans un site spécifique, ne dépassaient pas nécessairement, ni automatiquement, les conventions du spectacle vivant. Chacun étant à sa place – les danseurs dans leur bulle, et le public sagement installé dans un coin de l'appartement – rien n'était différent de ce que nous avons l'habitude de voir dans les théâtres. Je voulais que le public participe et qu'il prenne l'initiative de se déplacer (ce qui est arrivé mais cela a pris du temps), et réalise certaines actions quotidiennes de l'appartement. Or, rien dans le comportement des danseurs ne laissait de place à ces actions. Celles-ci prenaient beaucoup trop de place sans vraiment stimuler le public, l'inviter à regarder la danse autrement et s'amuser à interagir.

Nous voyons que le fait d'être sur un site spécifique éveille des perceptions et des comportements susceptibles de remanier les intentions et la relation du chorégraphe envers le public. Toutefois, cela se caractérise en bout de ligne, et dans la majeure partie des projets, par un retour à une forme de danse traditionnelle. Bien que nous ressentions le besoin de créer *in situ*

³ « Le corps, l'espace, l'architecture dans les dispositifs de danse *in situ* », Master2 recherche-crédation, octobre 2006, Université Paris 8, département de théâtre, Paris (France).

pour interroger l'espace conventionnel et repenser la relation au public, je constate que les dispositifs mis en place ne sont pas nécessairement révélateurs de la déconstruction tant espérée de la frontalité, de la relation entre espace de représentation et espace de réception. Les fondements du spectacle de danse contemporaine, à travers ce rapport, justement, façonnent incontestablement les postures du danseur et du public. Ces dernières sont ancrées dans les habitudes et les attentes des deux protagonistes de telle sorte qu'il est difficile d'oser penser construire autrement notre rapport à l'œuvre et à la danse contemporaine. Faire de la danse hors des théâtres donne aux chorégraphes l'opportunité de se confronter et de se rapprocher du public. Cependant, je m'interroge sur les capacités de chacun à dépasser sa propre posture. Le danseur ne semble pas tout à fait être en mesure de laisser entrer le public dans son domaine et dans sa bulle, et le public, lui, ne semble être tout à fait en mesure d'accepter cette responsabilité. Frank Popper (2007) souligne d'ailleurs ce fait et pose le problème en ces termes : « une telle évolution nous conduit à examiner si le public a été suffisamment ou convenablement préparé à une telle responsabilité. » (p.212) Il donc est impossible de problématiser le rapport au public sans questionner les fondements de l'esthétique de la danse contemporaine. La tradition occidentale, depuis le 17^e siècle, n'étant pas construite sur la base de la rencontre entre danseurs et spectateurs, mais sur celle la contemplation de l'un par l'autre. Que renferment alors l'espace de représentation et l'espace de réception? Comment s'organisent t-ils? Que referment t-ils? Et peut-on réellement songer à modifier la convention de ces deux espaces connue et reconnue comme étant la loi fondamentale du spectacle de danse contemporaine?

Déconstruire/ Faire participer le public : possibilités ?

Dans *Danse à tous les étages*⁴, performance créée dans le cadre du doctorat poursuivi, J'interroge la façon dont nous nous approprions l'espace domestique et la manière dont nous conceptualisons la fenêtre comme symbole. La fenêtre, est un entre-deux au travers duquel nous pouvons voir au-delà et par lequel nous pouvons être vus. Elle peut aussi être une transition marquant le passage de l'habitant de l'extérieur à l'intérieur et un changement de comportement

⁴*Danse à tous les étages* a été présentée pour la première fois lors de la 7^e Nuit blanche à Montréal le 27 février 2010, puis présentée les 29 et 30 mai 2010 dans le cadre du 4^e festival OFFTA. Avec Monica Coquoz, Irène Galesso, Élise Hardy, Chantal Hausler, Catherine Larocque, Katya Montaignac, Anouk Thériault et Mary Williamson.

entre l'espace public et l'espace domestique. Je définis la fenêtre comme ayant deux fonctions. C'est à la fois une ouverture sur le monde et une ouverture sur l'intime : elle expose et s'expose. C'est une fenêtre kaléidoscope, une fenêtre œillet, une fenêtre miroir, une fenêtre cadre que l'on peut traverser. Je l'imagine ainsi comme un seuil, une limite physique et symbolique entre un monde et un autre, où s'inscrit le passage de la rue à l'appartement duquel *Danse à tous les étages* a pris possession. Jean Cousin (1980) utilise les concepts de *transition spatiale* et d'*espace frontière*. L'auteur en définit quatre : pouvoir franchir et pouvoir voir, pouvoir franchir sans voir, pouvoir voir sans pouvoir franchir, ne pouvoir ni voir ni franchir. Je n'en retiens que deux ; celle qui nous permet de voir sans pouvoir franchir, la fenêtre ; et celle qui nous permet de pouvoir franchir et de pouvoir voir, la porte-fenêtre. À partir de là, je développe un imaginaire qui permet au public un passage entre un espace réel et un espace imaginaire. Le réel sera tantôt l'appartement, tantôt l'espace extérieur et inversement, l'imaginaire sera tantôt l'appartement et tantôt l'espace extérieur. Le site que j'investis ici, l'espace domestique, me permet d'opérer un glissement entre un geste dansé et un geste quotidien ; je les mélange et je les échange, afin de créer une fiction ponctuée de réel et une réalité ponctuée de fiction. La fenêtre, parce qu'elle est un seuil et une limite, me permet d'enclencher ce passage symbolisé par un jeu entre un espace quotidien et un espace de fiction. En la traversant, le public passe d'un monde à l'autre. Dans le texte *Le seuil, un chiasme intime-dehors*, Bernard Salignon (1996) apporte des réponses quant à la fonction et à l'image que suscite le seuil.

Il est des lieux, le seuil en est un, où toutes les figures se donnent et s'effacent, et que nous portons en nous-mêmes, hors mémoire, dans l'oubli; des lieux qui sont à la fois rythme, temporalisation et célébration de l'articulation; articulation qui ne se voit pas, dit Héraclite, est de plus haut règne que celle qui se voit. (p.56)

N'étant ni du dehors, ni du dedans, le seuil me permet de jouer la frontière : la fenêtre devient alors la limite entre un monde intime et un monde public qui peut se transformer en une dualité plus complexe, celle d'un monde réel et d'un monde imaginaire. Le public, voyeur de ce qui est d'habitude inaccessible, est plongé dans le vécu d'un quotidien fictif, réaliste ou absurde. Au travers du passage d'un monde réel à un monde imaginaire, dans ce passage et grâce à ce passage, l'action du public devient participation. Et il participe à l'action de plusieurs manières.

Danse à tous les étages s'est élaborée à travers un processus construit en quatre étapes de création, en quatre études chorégraphiques *in situ*. Toutes ont été présentées en public. *De l'intérieur*, étude réalisée en mars 2008, a été conçue de manière à ce que le public puisse se déplacer à l'intérieur de l'appartement, de fenêtre en fenêtre, afin de voir la danse à l'extérieur. L'idée était de transformer l'espace statique de la réception en un espace dans lequel le public puisse se fabriquer son propre parcours dans l'appartement. Le public de *La fenêtre*⁵ a lui été sollicité directement et de manière plus claire par les danseuses. Celles-ci avaient pour consignes de l'aborder, en lui mettant un objet dans les mains, en lui demandant un verre d'eau, en lui proposant à boire, à manger. Certaines de ces actions l'obligeaient à chercher dans l'appartement l'objet qui lui était demandé. Et ce, des deux côtés de la fenêtre. Plusieurs questions m'interpellent depuis : S'agit-il de faire danser le public ou de le faire agir, de le faire participer? Quel rôle et quel statut peut se dessiner pour le public? Quel rôle et quel statut a alors le danseur?

Références

Buren, D. (1998). *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*. Paris : Sens et Tonka.

Cousin, J. (1980). *L'espace vivant*. Paris : Moniteur.

Popper, F. (2007). *Art, action, participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*. Paris : Klincksieck.

Salignon, B. (1996). *Le seuil, un chiasme intime-dehors*. Dans Mangematin, M. Nys, P. Younès, C. (Dir). *Le sens du lieu*. (p.55-66). Bruxelles : Ousia.

[Retour au sommaire](#)

⁵ Étude réalisée dans le cadre de 7½ à part. produit par la 2^e Porte à Gauche à Montréal et présentée dans le cadre de la journée internationale de la danse, en avril 2008.