

inter

A R T A C T U E L

120



micro-interventions

A row of yellow chairs is arranged in a snowy outdoor setting. The chairs are simple, modern in design, and spaced out. In the background, there is a large pile of snow, bare trees, and a building. The overall atmosphere is cold and quiet.

SOMMAIRE 120

micro-interventions

- 4 Arts de faire micropolitiques
PASCAL NICOLAS-LE STRAT
- 6 Pour une architecture enzymatique
ANDREA BRANZI
- 8 La micro-intervention pour comprendre,
révéler et faire l'espace public
GENEVIÈVE VACHON, ÉRICK RIVARD, ALEXANDRE BOULIANNE
- 14 Du béton à la mer : l'enjeu de l'espace commun
CAROLE LÉVESQUE
- 18 Redoubler le réel : *Morceaux de paysage*
d'Émilie Rondeau
DAVID BEAUCHAMP
- 22 L'esthétique du fragment : vers un engagement
circonstanciel de l'anonyme
NICOLAS RIVARD
- 25 Des livres et des mots dans l'espace public :
micro-bibliothèques et calligraphie urbaine
JONATHAN LAMY
- 29 Micro-interventions à l'ère néolibérale :
stratégies de Matei Bejenaru
IZABEL GALLIERA
- 33 Autour de la disparition de Jorge Julio López
SILVIO DE GRACIA
- 37 Micro-gestes dans l'espace public
ALAIN SNYERS
- 40 Les altérations de La Chèvre Phénomène
ANDRÉ ÉRIC LÉTOURNEAU
- 43 Discovery Art : l'intervention de l'observateur
EZENNWA UKWUOMA (ALIAS ETMCA)
- 47 D'un abandon à l'autre
PAUL MAHEKE NGAMAHA
- 50 Un peu comme des acupuncteurs
du territoire...
PIERRE THIBAUT
- 54 Jeux interdits : déambulations d'Élodie Brémaud
SOPHIE LAPALU
- 57 L'appareil à témoins de Tedi Tafel
CAROLINE LONCOL DAIGNEAULT
- 60 L'art furtif, stade ultime, et vain,
de la micro-intervention ?
PAUL ARDENNE
- 65 À l'angle de la rue et du Web,
la question des publics
SUZANNE PAQUET



Insertion de la revue NADAⁱⁿ [1]
LAURENT MARISSAL

La revue NADA est l'atelier perpétuel de mes actions (les 13 premiers numéros de -NADA ♣ furent diffusés au centre des arts visuels SKOL et affichés dans les couloirs du Belgo à Montréal). Quelque part entre ces pages d'Inter est glissé un exemplaire de NADAⁱⁿ. Revue dans la revue, NADAⁱⁿ est la formule invitée de NADA. Ce hors-série dresse un panorama de quelques actions picturales faites au Canada à Paris, au Canada au Canada, et au Québec à Paris. Au-delà du paysage, la dernière page de l'insert est un geste à mettre à jour, le lecteur pourra l'actualiser et transformer la représentation (d'une (micro)intervention) en action.

*ndlr : Laurent Marissal alias PAINTERMAN peintre né en 1970, peint là où il se trouve.

- 69 Horizons souterrains : autour d'un projet d'Adaptive Actions
BERNARD SCHUTZE
- 73 L'institution et la production du furtif : entente et discordance
GUILHEM MOLINIER

topos

- 76 Rétrospective Erró
CHARLES DREYFUS
- 80 Pierre Bourgault *Tremblement du temps*
83 40 N 30 41 O / 47 12 N 70 16 O
GUY SIOUI DURAND
- 82 Emmanuel Galland et François Lalumière
AVENIR AVENUE (PREQUEL)
AURÉLIE VANDEWYNCKELE
- 84 Simultanités vibratoires dans les dispersifs sonores et gestuels : écouter ensemble et vivre l'insondabilité de l'autre
MICHAËL LA CHANCE
- 88 Symposium sur l'art action [Valencia]
LAURA YUSTAS, RAUL ORTEGA ET NELO VILAR
- 90 La poésie action de Bernard Heidsieck. Texte, voix, geste et technologie en convergence poétique
GIOVANNI FONTANA

reçu au Lieu

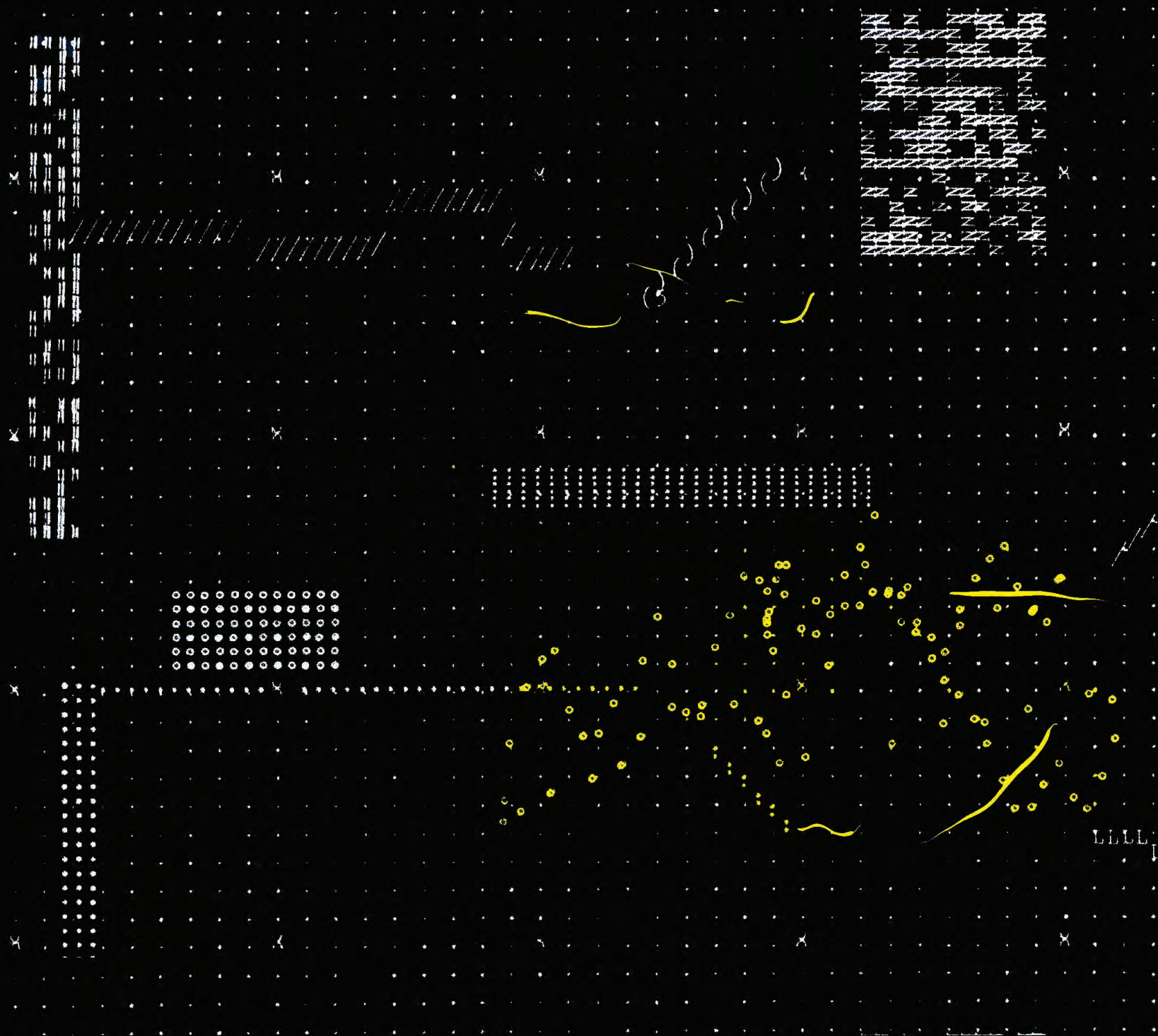
- 94 *Poésie action : variations sur Bernard Heidsieck*
• Interviewer la performance. Regards sur la scène française depuis les années 1960, Mehdi Brit et Sandrine Meats • Julien Blaine 2013 • Femmes, attitudes performatives, aux lisières de la performance et de la danse • Enseignando performance : programas de cursos y talleres/How We Teach Performance Art : University Courses and Workshop Syllabus, Valentin Torrens • La Grue, Péristyle Nomade • PROMPTUS. Intercambio Brasil México de performance • International Performance Art Week 2012 • RIPA 2014 • Mobile. Album/International n° 3 Performance, Body, Fiction • La performance, Les Sabines • Permanent Revolution, Istvan Kantor • Mémoires en réparation, Réparation de poésie, 30^e anniversaire • Nouveaux médias : méthodes et pratiques, publication électronique sous la direction de Caroline Gagné

Erratum

Dans le dernier paragraphe de la page 14 du texte d'Anne Bertrand paru dans *Inter, art actuel* (numéro 119, hiver 2015), nous aurions dû lire « soit à peine 0,4 % » au lieu de « 4 % ».

Directeur Richard Martel programmation@inter-lieueu.org > Coordonnatrice à l'édition Geneviève Fortin redaction@inter-lieueu.org > Comité de rédaction Nathalie Côté, Chantal Gaudreault, Michaël La Chance, Jonathan Lamy, Luc Lévesque, André Marceau, Richard Martel > Correspondant en France Charles Dreyfus > Comité de rédaction international Allemagne Elisabeth Jappe, Helge Meyer Argentine Silvio de Gracia Belgique Philippe Franck Brésil Lucio Agra Canada Bruce Barber, Clive Robertson Colombie Ricardo Arcos-Palma Cuba Nelson Herrera Ysla Espagne Bartolomé Ferrando, Nelo Vilar France Paul Ardenne, Julien Blaine, Michel Collet, Jacques Donguy, Michel Giroud, Serge Pey Hongrie Balint Szombathy Indonésie Iwan Wijono Italie Giovanni Fontana Mexico Victor Muñoz Pays de Galles Heike Roms Pologne Lukasz Guzek, Artur Tajber Portugal Fernando Aguiar Roumanie Gusztáv Uto Thaïlande Chumpon Apisuk Uruguay Clemente Padín > Responsables de dossier Luc Lévesque et Patrice Loubier > Couverture #chaisnomades, laboratoire tactique orchestré par Alexandre Boulianne et Jean-François Laroche, École d'architecture de l'Université Laval, 2014 > Conception graphique Chantal Gaudreault > Assistant à l'infographie Philippe Frenette-Tremblay graphisme@inter-lieueu.org > Révision et correction Gina Bluteau > Administration Sylvie Côté administration@inter-lieueu.org > Communication-diffusion Patrick Dubé infos@inter-lieueu.org / Publicité Laurent Lalonde pub@inter-lieueu.org > Impression LithoChic, 2700, rue Jean Perrin, Québec > Distribution Canada Les Messageries de Presse Internationale, une division de Hachette Distribution Services (Canada) inc. 8155, rue Larrey, Anjou, Montréal, Québec, H1J 2L5 T: 514-374-9661 mpi@mpi.com / www.mpi.com > Distribution France Les Presses du réel 35, rue Colson, 21000 Dijon, France, www.lespressesdureel.com > *Inter, art actuel* est publié trois fois l'an par les Éditions Intervention > *Inter* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois SODEP, 460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716, Montréal, Québec, H3B 1A7 www.sodep.qc.ca et de Magazines Canada, 425, Adelaide Street West, suite 700, Toronto, M5V 3C1, Ontario, Canada www.magazinescanada.ca > La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans la revue, mais les opinions n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits doivent nous parvenir par courriel. Pour proposer un article, consultez notre site ou contactez la rédaction en tout temps aux coordonnées de la revue. Faites-nous connaître vos activités, proposez-nous vos publications, CD, DVD ou autres pour recension dans nos pages, en service de presse > Droits d'auteur et droits de reproduction : toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à Copibec (reproduction papier) 514-288-1664 (sans frais 1 800 717 2022) licences@copibec.qc.ca > *Inter* est subventionnée par le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada (Aide aux périodiques) et la Ville de Québec > ISSN 0825-8708 © Les Éditions Intervention > printemps 2015 > *Inter, art actuel*, 345, rue du Pont, Québec (Québec) G1K 6M4 > Téléphone 418-529-9680 > Télécopieur 418-529-6933 www.inter-lieueu.org

micro-interventions



Luc Lévesque est architecte et professeur en histoire et théorie des pratiques architecturales au Département des sciences historiques de l'Université Laval (Québec). En 2000, il a participé à Montréal à la création de l'atelier d'exploration urbaine SYN- au sein duquel il a depuis réalisé diverses recherches et interventions. Cofondateur en 2011 d'INSERTIO (laboratoire interuniversitaire de recherche-crédation sur l'interstitiel, l'architecture, les arts numériques et la ville) qui s'inscrit dans la poursuite d'une démarche initiée avec le collectif Arqhé (1993-2000), il est aussi cochercheur au GIRBa (Groupe interdisciplinaire de recherche sur les banlieues). Membre du comité de rédaction de la revue d'art actuel *Inter*, il a dirigé plusieurs dossiers sur l'architecture, le paysage et les pratiques urbaines. En architecture, il a collaboré avec divers bureaux au Québec et à l'étranger, dont ceux de l'Atelier Zoom (Québec), de Peter Eisenman (New York) et de Rem Koolhaas-OMA (Rotterdam et New York).

Critique et historien de l'art, Patrice Loubier est professeur au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal depuis 2009. Il a signé de nombreux textes en s'intéressant notamment à l'art d'intervention et aux nouvelles formes d'art public. Avec Anne-Marie Ninacs, il est à l'origine des *Commensaux*, programmation spéciale et publication du Centre des arts actuels Skol (Montréal, 2000-2001) consacrées à ce type de pratiques. À titre de commissaire, il a contribué à certains événements tels que la Manif d'art 3 (Québec, 2005), sur les formes contemporaines du cynisme, ou encore Espace mobile (VOX, Montréal, 2008), mettant en lumière les mutations de l'espace urbain lors de la création du Quartier des spectacles à Montréal. Ses recherches actuelles portent sur les pratiques furtives (auxquelles il consacrait une résidence-exposition au Centre des arts actuels Skol en 2012) et sur la description comme forme artistique en art contemporain.



Il y a 40 ans, Pier Paolo Pasolini écrivait une diatribe désespérée contre la vacuité d'un monde politique incarnant un nouveau visage du fascisme à l'ère du spectacle et de la surexposition médiatique¹. Il associait cette condition à « la disparition des lucioles », à l'amenuisement des lueurs de la vie et de l'humanité, à la disparition des espoirs d'un contrepouvoir effectif...

Face à la consolidation d'un conservatisme idéologique qui n'a de cesse de laminer la fertile complexité des écologies mentales, sociales et environnementales, une telle perspective pessimiste pourrait sans doute encore être proposée aujourd'hui. Mais si, au contraire, comme le développait brillamment Georges Didi-Huberman en 2009, les « lucioles » survivaient toujours ? Si postuler leur disparition définitive, c'était finalement « ne pas voir l'espace – fût-il interstitiel, intermittent, nomade, improbablement situé – des ouvertures, des possibles, des lueurs, des malgré tout »² ? Comme le signalait dans le même sens Félix Guattari, « toute une catalyse de la reprise de confiance de l'humanité en elle-même » serait ainsi « à forger, pas à pas, et quelquefois à partir des moyens les plus minuscules »³. C'est dans ce contexte et dans cette perspective que la notion de micro-intervention prend place comme champ d'exploration et d'opération approprié à la conjoncture et à ses enjeux.

Alors que la notion d'intervention convoque pratiques, processus et imaginaires d'un agir toujours à réinventer, l'adjonction de l'adjectif *micro* ne désigne pas ici le confinement au petit, le rétrécissement de l'ambition, la retraite ou la résignation à des actions de moindre envergure, mais bien un changement d'optique, un cadrage différent sur le réel et ses potentiels, une attention renouvelée aux éléments et aux agencements « moléculaires »⁴ qui constituent les milieux et activent leurs devenir...

Nous entendons ainsi par micro-intervention toute intervention légère⁵, opérée ou mise en branle en divers milieux, pouvant potentiellement donner lieu à des visions ou à des usages alternatifs des territoires et des contextes où elle s'effectue. La micro-intervention recoupe par affinités procédurales des pratiques variées agissant par insertion ou immixtion dans l'environnement. Par-delà les cloisonnements disciplinaires, ce registre d'action peut donc être le fait de citoyens engagés ou d'usagers créatifs de l'espace public, de la ville ou de tout autre territoire. Apparemment modeste, discrète ou furtive – mais pas nécessairement invisible –, la micro-intervention est susceptible d'accroître l'étendue de son champ d'action par sa dissémination, son déploiement réticulaire, ses démultiplications infiltrantes et sa mobilité.

À l'instar de ce que souligne Pascal Nicolas-Le Strat, le *micro* ne s'oppose pas au *macro* ; ils forment tous deux des plans qui s'interpellent réciproquement dans une dynamique où la modalité d'opération « micrologique » se caractérise par la nature intensive, incisive et directe de sa mise en mouvement. Augmentée par de nouvelles capacités techniques de réseautage social, la perturbation infinitésimale du micro peut constituer aujourd'hui le vecteur d'une propagation dispersive, créative et imprévisible de la résistance critique, comme l'a notamment développé Michaël La Chance avec la notion de « microactivisme »⁶.

Si le registre micro s'associe à des pratiques citoyennes et artistiques qui tendent à déjouer les conditionnements et mises en ordre imposés, il ouvre aussi des perspectives nouvelles pour réinventer le territoire par des modes hybrides d'action mettant en jeu des conceptions poreuses à la vitalité des milieux⁷. La notion d'« architecture enzymatique » que développe Andrea Branzi offre à cet égard un diagramme pour appréhender selon des points de vue corpusculaire et catalytique le dynamisme de l'organisme urbain et de ses extensions territoriales. Ce n'est plus l'imposition de figures monumentales et statiques que suggère cette vision, mais les potentiels de nuées mouvantes de fines particules programmatiques et situationnelles.

Sous le signe de la micro-intervention, c'est un parcours au sein de l'une de ces constellations particulières et « microbiennes », pour reprendre le mot de De Certeau associé aux pratiques⁸, que nous proposons dans les pages qui suivent, comme autant de vecteurs aiguillonnant l'attention sur ces interstices d'où surgit encore le vol voyant des lucioles... ◀

LUC LÉVESQUE et PATRICE LOUBIER

Illustration : Andrea Branzi, *Pour une architecture non figurative*, 1968.

Notes

- 1 Cf. Pier Paolo Pasolini, « L'articolo delle lucciole », *Scritti corsari*, Garzanti, 1975, p. 160-168. Trad. fr. : « L'article des lucioles », *Écrits corsaires (1976)*, P. Guilhon (trad.), Flammarion, 2005, p. 180-189.
- 2 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Minuit, 2009, p. 35-36.
- 3 Félix Guattari, *Les trois écologies*, Galilée, 1989, p. 72-73.
- 4 Cf. Gilles Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Minuit, 1980, p. 260-283 ; Brian Massumi, *A Users's Guide to Capitalism and Schizophrenia*, MIT Press, 1992, p. 54-55.
- 5 La notion de légèreté implique ici beaucoup plus qu'une simple question de dimension ou de poids relatif à un contexte. C'est la dynamique même de la relation au milieu qui est engagée de manière particulière par le mode du « léger ». Ainsi, Italo Calvino, dans *Les leçons américaines* (Gallimard, 1989, p. 38), associe la légèreté à la « précision » de l'oiseau en citant les mots de Paul Valéry : « Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume. »
- 6 Cf. Michaël La Chance, « Microactivismes : nouvelles subjectivations entre médias sociaux et rituels », *Inter*, n° 108, 2011, p. 39-43. En liaison complémentaire au thème de la présente parution d'*Inter*, voir les dossiers « Agir : pratiques et processus » du numéro 108 (2011) de même qu'« Espace public » du numéro 111 (2012).
- 7 Au moment où, par exemple, on tend encore à concevoir presque exclusivement le développement de territoires ruraux ou éloignés en termes d'exploitation massive des ressources, une notion comme celle d'acupuncture territoriale porte en elle un projet d'ancrage léger et mobile pouvant s'allier à une économie de mise en valeur douce des terroirs, de la culture et des paysages. Dans le même sens, concernant la problématique spécifique de l'espace public, la micro-intervention constitue un vecteur d'action central pour une approche émergente d'« urbanisme tactique » expérimentant directement et concrètement *in situ*, selon différents régimes de temporalité, des scénarios de réactivation souple de potentiels associés aux conditions urbaines existantes.
- 8 Cf. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I : arts de faire*, Gallimard, 1990, p. 145-146.

ARTS DE FAIRE MICROPOLITIQUES¹

► PASCAL NICOLAS-LE STRAT

Toute expérience possède simultanément une portée micrologique et une portée macrologique. Elle se déplace constamment d'un plan macro à un plan micro. Ce mouvement de bascule (d'un plan à l'autre) provoque une mise à distance à l'intérieur même de la situation. Micro et macro, loin de s'exclure ou de s'opposer terme à terme, s'interpellent réciproquement, se mettent en question l'un l'autre. En changeant fréquemment de plan, en glissant d'une logique à l'autre, une expérience incorpore donc, dans son mouvement même, plusieurs points de vue, plusieurs éclairages. Macro et micro introduisent deux écritures possibles d'une situation et appellent donc une double question : que nous dit la situation dans son écriture macrologique (les rapports sociaux de genre, de classe ou de génération qui la travaillent) et dans son écriture micrologique (les interactions, coopérations ou collégialités qui la constituent) ?

Entre micro et macro, ainsi que l'argumente Gilles Deleuze², la différence ne tient pas principalement à une question de taille, au sens où les microdispositifs concerneraient des expériences de moindre envergure. Mettre en avant exclusivement une dimension d'échelle pour les opposer terme à terme ne s'avère pas particulièrement pertinent, pas plus que d'assimiler le macro au modèle stratégique et de renvoyer le micro au modèle tactique. Ces diverses tentatives pour les distinguer sur un mode binaire les enferment dans un face-à-face réducteur. Ni spécifiquement différence de taille ni divergence d'échelle, le micro et le macro se distinguent avant tout par une différence d'*entrée en existence*, une différence dans la manière, pour une expérience, de constituer son existence. Micro et macro représentent deux constitutions possibles pour une même réalité.

Une même action « montera » en existence parfois sur un mode micro, parfois sur un mode macro. Chacun de ces niveaux contribue à la dynamique de l'expérience selon sa visée propre. Par exemple, à n'importe quel moment, à l'occasion d'une réunion ou dans un espace de travail commun, une tension liée à l'expression du rapport social (de travail, de savoir, de sexe...) peut survenir et affecter la dynamique globale de la situation : une hiérarchisation symbolique des tâches s'instaure insidieusement entre hommes et femmes ; une circulation inégalitaire de la parole s'impose au détriment des acteurs moins expérimentés ; la prise de parole se fait selon une expertise scolairement moins légitime... Dans le cours ordinaire de l'activité et dans le quotidien des situations, des enjeux sociopolitiques globaux surgissent et viennent (re)déterminer profondément les interrelations. Aussi, au sein de réalités très micrologiques (une réunion de travail, par exemple), l'expression du rapport social (de qualification et de disqualification) reste agissante et peut perturber significativement les dynamiques à l'œuvre. Inversement, même dans un contexte lourdement contraint par des normes sociales ou des programmations peut survenir un événement qui resingularise la situation et réinterpelle l'expérience vécue.

Macro et micro surgissent inévitablement, en toute occasion. Encore faut-il accepter de les entendre, d'entendre le rapport genré, par exemple celui qui affecte les prises de parole dans un collectif, ou d'entendre le bruissement de la vie qui insiste au cœur des institutions les plus normalisatrices.

FAIRE VARIER L'INTENSITÉ DES SITUATIONS

Quel est l'apport spécifique des approches micro, des micrologies ? Elles filent très vite à l'essentiel. C'est certainement la meilleure image que nous pouvons donner d'une micrologie : une mise en mouvement vive et incisive qui prend de court les emprises institutionnelles (fonctionnement établi, règles acquises de longue date, idées communément partagées...), qui les déborde ou qui les contourne. Les micrologies font varier l'intensité des situations.

Certains porteurs de projets attribuent aux microstratégies des qualités qui ne leur correspondent pas véritablement. Ils s'adosent à des conceptions micro dans l'espoir de mieux maîtriser ce qu'ils engagent. En fait, ils qualifient leur démarche de micro parce qu'ils la voudraient simple. La dénomination est trompeuse. Ils sont tentés de miniaturiser les questions qui se posent comme si, en les faisant petites ou en les formulant petitement, ils les maîtriseraient mieux. Ils sacrifient la globalité du processus dans l'espoir ainsi de s'acquitter d'autant plus facilement des questions posées. Le micro n'est pourtant ni un succédané du réel, ni son amenuisement.

À l'inverse de ces approches appauvrissantes et réductionnistes, nous pouvons considérer que l'expérimentation micrologique possède une portée éminemment constituante (elle fait poids dans la réalité), car elle desserre l'emprise des rapports institués, non pour construire un rapport simplifié (apaisé) des situations mais, au contraire, afin de les investir plus directement, plus intensément, sans se laisser ralentir par des prises de pouvoir trop lourdement immédiates.

Le micro est bien un plan sur lequel l'expérience s'accélère, s'intensifie et se ménage ainsi un accès rapide aux questions les plus stratégiques : le rapport homme/femme dans la distribution de la parole lors d'une réunion, la disqualification hiérarchisante des pratiques et des usages au sein de l'espace public, l'invisibilisation des cultures minoritaires... À cette échelle, l'action laisse entrevoir ce que les rapports sociaux réservent de plus familier et de plus violent. Le micro représente un entraperçu, une sorte d'instantané de la société, dans ce qu'elle entretient comme structuration d'ensemble.

À un niveau micro, l'action gagne en intensité et en portée, même si elle perd – peut-être – en envergure. La logique micro est une stratégie d'intensification. Elle procède plutôt par démultiplication et dissémination (montée en latéralité) que par globalisation (montée en généralité). Elle correspond à un choix de mobilité et de réactivité dans l'espoir, à terme, de provoquer des fissures, d'introduire des porosités, d'entrebâiller des situations.

AGIR PAR L'INTÉRIEUR ET DE L'INTÉRIEUR

Dans ces perspectives micrologiques, que j'ai étudiées auprès d'artistes, d'architectes et d'activistes urbains, j'ai plus particulièrement identifié et analysé l'un de ces *arts de faire micropolitiques* : l'agir interstitiel.

Cet agir dans et par les interstices est assez exemplaire de ce que je viens de développer. L'agir interstitiel permet de jouer avec et sur un terrain imposé (les formes urbaines dominantes, par exemple) tout en préservant une dynamique critique, tout en restant mobile dans la situation. Les interstices peuvent prendre de multiples formes. Ils représentent avant tout une logique d'action, une manière de préserver une capacité à faire dans un contexte de fortes homogénéisation et hiérarchisation. Il peut s'agir d'une communauté d'activité qui œuvre en périphérie, à distance des modes classiques d'organisation du travail et d'exercice professionnel. Il peut s'agir aussi de l'occupation d'un espace délaissé ou en friche avec l'intention de réamorcer des socialités de voisinage. Les interstices constituent en quelque sorte une réserve de *disponibilité*, le moyen d'assouplir les formats de temps (les horaires habituels d'activité, les temps de la ville) et de limiter les emprises institutionnelles. Du fait de leur caractère transitoire et mobile, ils laissent deviner ou entrevoir d'autres conceptions possibles dans la conduite d'une activité ou d'autres processus de fabrication de la ville, plus ouverts et collaboratifs, plus réactifs et transversaux. C'est effectivement sur ce plan-là, à la fois méthodologique (une modalité de l'agir) et politique (une conception de l'agir), que se vérifie l'importance d'une expérience interstitielle.

L'interstice agit à la fois de l'intérieur et à l'opposé de ce qu'est la réalité institutionnelle dominante. Il conjugue une puissance antagonique (disjonctive) et une puissance constituante (affirmative). C'est donc un contre-pouvoir qui se détermine à même la réalité à laquelle il s'affronte. Nous pourrions tout aussi bien parler de contre-expérience ou de contre-existence tant cette forme d'antagonisme s'alimente à des forces « positives ». L'expérience interstitielle nous éloigne de la conception classique des contre-pouvoirs qui tirent leur énergie – et leur raison d'être – du rapport en négatif qu'ils entretiennent avec leur contexte institutionnel. Rien de tel dans le travail interstitiel : sa force, il la tient des processus qu'il est susceptible d'amorcer. Sa montée en puissance se module en fonction de l'intensité (vécue, éprouvée) de ses créations et de ses expérimentations. L'expérience interstitielle est une forme de radicalité essentiellement positive, directement indexée sur la dynamique qu'elle est capable d'impulser. Sa faculté d'opposition et de contradiction ne lui parvient pas du dehors (en tant que reflet inversé de la réalité dominante), mais se construit peu à peu, sous la forme de coopérations et d'alliances d'acteurs, par l'exploration de nouveaux agencements de vie (partage, rencontre), grâce à la coexistence de multiples singularités...

LA MONTÉE EN LATÉRALITÉ DES EXPÉRIENCES

La dimension micro s'avère particulièrement probante dans un deuxième registre : l'importance de penser les expériences en mode « mineur » afin d'éviter qu'elles ne soient laminées ou assommées par des formes de théorisation ou d'idéologisation verticales et globalisantes. Souvent, la transmission des expériences est conçue sur une *montée en généralité*, au sens où chaque collectif d'acteurs devrait parvenir à dégager (extraire) de son expérience certaines problématiques de portée plus universelle, de dimension plus macro, qui pourraient, dès lors, se transmettre et se partager. Pour ma part, je me méfie de ce détour supposé obligé par le « haut », par le plus général, pour assurer une transmission. Je crains que cette démarche ne fasse violence aux expériences, qui devraient en quelque sorte extirper d'elles-mêmes une réalité généralisable et, en conséquence, laisser dans l'incommunicable une part significative, voire essentielle, de ce qu'elles auront développé en mode micro.

Ce qui me préoccupe dans ces schémas habituels de transmission, c'est qu'à aucun moment ne sont énoncés les critères de la généralisation, à savoir les facteurs à prendre en compte pour faire la part des choses, la part entre le macro et le micro, entre le généralisable et l'irréductible singularité. Cette ligne de partage est rarement abordée en tant que telle. Et pourtant, si nous suivons les analyses de Jacques Rancière³, il s'agit d'une question politique tout à fait centrale. Qui décide – et comment – de ce qui est généralisable ou non, de ce qui peut franchir les limites de l'expérience (le conçu) et de ce qui restera confiné dans le vécu, de ce qui est audible et de ce qui est maintenu silencieux ? Bien qu'ils ne soient pas énoncés précisément, ces critères politiques qui déterminent *la part et l'absence de part*, pour le dire dans les termes de Rancière, n'en sont pas moins très agissants. Le fait de ne pas les expliciter nous expose à réitérer passivement, en mode macro, les critères les plus convenus, les plus apparents, ceux qui fonctionnent comme des évidences. Au pire, dans une société où le temps et la disponibilité deviennent une ressource rare, nous serons conduits à ne communiquer paresseusement que les aspects les plus facilement formalisables de l'expérience (sur le mode, par exemple, d'un tableau à double entrée : points positifs/points négatifs) en laissant de côté nombre d'aspects qui ne deviennent accessibles que par un effort exigeant d'élaboration et d'énonciation.

La question de la transmission relève donc bien d'un enjeu micropolitique, et un enjeu micropolitique majeur. À l'encontre d'une *mon-*

tée en généralité trop systématique, il est possible, en mode plus micro, de développer des formes de *montée en latéralité* en favorisant la capacité des expériences singulières à trouver le chemin d'une expression, à se confronter les unes aux autres et à se mettre démocratiquement en risque les unes en regard des autres. Cette montée en latéralité (ou transmission transversale) suppose l'existence de microespaces publics et démocratiques où les expériences pourront se partager (énonciation) et où elles pourront se discuter et se délibérer (élaboration). Les enjeux de transmission nous renvoient ainsi à la nécessaire constitution de ces multiples microscènes démocratiques, car une expérience ne circule pas d'un acteur à un autre, sur un mode direct et immédiat ; elle se partage au sein d'un espace qui fait médiation et qui régule démocratiquement les interactions. Ce sont les conditions à réunir pour que la part de singularité des expériences soit préservée et qu'elle puisse se communiquer, pour qu'elle ne soit pas invisibilisée par des approches trop macro et des problématisations systématiquement englobantes. Nous retenons par conséquent l'hypothèse d'une transmission qui se réalise en mode micro et qui favorise, de la sorte, la circulation et la dissémination des expériences en sauvegardant ce qu'elles incorporent de plus intensément vécu.

Le registre micro ne traduit aucunement un rétrécissement des perspectives ou un appauvrissement des ambitions. Il favorise au contraire l'interaction entre les expériences et le déplacement de l'une à l'autre. Si elle veut se communiquer et se partager, une pratique (urbaine, sociale ou artistique) a tout intérêt à valoriser les dynamiques micro qu'elle porte en elle, afin de ne pas être trop vite absorbée par des logiques macro de généralisation ou de modélisation. Le registre micro lui permet de « tenir » sa singularité, de la préserver suffisamment longtemps pour que cet apport qualitatif réussisse à s'imposer, à se faire entendre et (re)connaître. L'expérience ne doit donc pas « filer » trop vite vers le général et le global si elle veut interagir avec d'autres pratiques et alimenter notre réflexion commune. ◀

Notes

- 1 Au fur et à mesure de mes chantiers de recherche, auprès d'artistes, d'architectes ou d'activistes, j'ai identifié plusieurs logiques d'action que j'ai nommées, en écho à la célèbre formulation de Michel de Certeau (cf. *L'invention du quotidien : arts de faire*, t. 1, Gallimard, 1990, 349 p.), des arts de faire micropolitiques. Souvent ces expériences micrologiques ne sont pas considérées à leur juste mesure ; elles sont jugées de trop petite échelle et de trop modeste envergure. Une partie de mon travail de sociologue a donc consisté à rehausser l'intérêt qu'on doit leur accorder. Il m'a fallu, par un travail de description et de conceptualisation, faire découvrir leur réelle portée et faire prendre conscience de leur puissance d'action. En lien avec ces chantiers de recherche, listé au www.le-commun.fr, mes publications suivantes peuvent être consultées : *Carnets de correspondances / Cuaderno de correspondencias*, éd. bilingue, projet Correspondances citoyennes en Europe, Fulenn, 2011, 455 p. ; *Un projet d'éco-urbanité : l'expérience d'ECObox dans le quartier La Chapelle à Paris*, ISCRA, 2004, 69 p. ; *Pour parler, entre art et sociologie : rencontre avec Slimane Raïs*, Presses universitaires de Grenoble, 2002, 98 p.
- 2 Cf. Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975-1995*, de Minuit, 2003, p. 113 sq.
- 3 Cf. Jacques Rancière, *La méésentente*, Galilée, 1995, 188 p. ; *Le partage du sensible : esthétique et politique*, La Fabrique, 2000, 80 p.

Pascal Nicolas-Le Strat, politiste et sociologue, maître de conférences (HDR) en sociologie à l'Université Montpellier 3, est l'auteur d'*Une sociologie du travail artistique* (1998), d'*Expérimentations politiques* (2007) et d'*Une sociologie des activités créatives-intellectuelles* (2014). L'ensemble de ses travaux et publications est proposé en libre accès sur son site personnel, le-commun.fr. Il conduit actuellement une recherche sur « le travail du commun » dont le contenu est proposé sur un blogue y étant dédié : blog.le-commun.fr. Il poursuit de même une réflexion épistémologique sur une sociologie de plein vent (collaborative et située) que l'on peut aussi trouver au www.pnls.fabriquesdesociologie.net.

POUR UNE ARCHITECTURE ENZYMATIQUE

► ANDREA BRANZI

Nous cherchons ici à mettre en évidence un axe de recherche projectuelle se positionnant en dehors de la tradition actuelle de l'architecture comme métaphore formelle de l'histoire. En rapport aux enjeux de la condition contemporaine, cette tradition limite la fonction de l'architecture à celle d'un code figuratif et symbolique. Confinant l'architecture au rôle de producteur de grands symboles urbains, cette tradition attribue de fait à l'architecture un rôle extrinsèque à la condition urbaine réelle.

La condition urbaine est constituée aujourd'hui de services électroniques, de systèmes de produits, de composantes environnementales, de microclimats, d'informations commerciales et, par-dessus tout, de structures perceptives produisant des systèmes de « tunnels » sensoriels et intelligents contenus par l'architecture, mais ne pouvant aucunement être représentées par des codes architecturaux figuratifs.

L'architecture contemporaine souffre actuellement d'un retard épistémologique – retard aussi face à la culture du siècle précédent – parce qu'on persiste à restreindre son rôle urbain et civil à une fonction figurative. Elle ne peut ainsi s'imaginer comme une réalité abstraite, immatérielle et sensorielle, un flux de fonctions et d'informations sans relation directe à une forme structurelle mais connectée à la condition métropolitaine contemporaine, une condition ne se rapportant pas tant à des enjeux formels, mais plutôt aux aspects physiologiques, génétiques et performatifs de l'organisme urbain.

On associe en effet encore le fondement de l'architecture contemporaine à l'acte de bâtir, de construire des espaces visibles, des métaphores formelles limitées à un bâtiment spécifique, à des typologies spécifiques. Ce faisant, on ne saisit pas l'opportunité architecturale que représente une condition urbaine dispersée, réversible, temporaire, immatérielle, mais éminemment réelle.

Il s'agit donc d'imaginer une architecture non pas engagée à réaliser des projets définitifs, forts et concentrés, typiques de la modernité classique, mais plutôt des sous-systèmes imparfaits, incomplets, élastiques, typiques de la modernité faible¹ et diffuse du XXI^e siècle.

Il s'agit d'imaginer des modèles d'urbanisation faible : ceux-ci sont réversibles, évolutifs, provisoires, répondant directement aux besoins mutants d'une société autoréformiste, réélaborant constamment ses agencements sociaux et territoriaux, défaisant et refunctionalisant la ville.

Il s'agit d'imaginer une architecture moins compositionnelle et plus enzymatique, c'est-à-dire pouvant s'insérer dans des processus de transformation territoriale sans utiliser des codes figuratifs externes, mais plutôt des qualités environnementales internes dispersées dans le territoire et non limitées à l'intérieur d'un bâtiment.

Une architecture qui cherche à dépasser les limites du bâtiment abordé comme une concentration structurelle et typologique, pour activer modalités et performances diffuses de l'environnement. Une architecture qui va au-delà des frontières traditionnelles du bâtiment pour devenir un système ouvert de composantes environnementales.

Une architecture qui n'est plus assujettie au concept des solutions permanentes, mais qui se veut réversible et légère, capable de s'adapter à la vitesse de besoins aussi provisoires qu'imprévisibles. Une architecture qui suit la logique de l'économie relationnelle, du travail diffus et de l'entrepreneuriat de masse².

Une architecture franchissable qui garantit la pénétration du territoire et de l'espace, qui n'est plus marquée par des frontières fermées mais des filtres ouverts.

Une architecture évolutive pour laquelle la variable temporelle constitue un élément structural et dynamique, intégré et en symbiose avec la nature.

Une architecture abstraite, non figurative, correspondant non pas à un lieu mais à une condition. Une condition sociale qui ne se résume pas à une image mais à une multitude, fruit d'un développement moléculaire mis en œuvre sans modèles totalisants.

Une architecture répondant à une société démocratique, fluide, faible, élastique et sans idéologie, une société générant des projets comme résultat d'une énergie génétique diffuse, libre de métaphysique³. ◀

Traduction de Luc Lévesque, en collaboration avec Gianpiero Moretti.

N. d. T. : Ce texte est paru une première fois en 2005, en italien et en anglais, dans la revue italienne d'architecture et de design *Domus* (n° 878, février) sous les titres « Per una architettura enzimatica » et « Enzymatic Architecture ». En 2006, une version modifiée du même texte, « For a Non-Figurative Architecture », est intégrée à l'introduction du livre de Branzi *Weak and Diffused Modernity : The World of Projects at the Beginning of the 21st Century* (Milan, Skira). La présente version française du texte constitue une mouture très légèrement modifiée de la première parution italienne dans *Domus*. Quelques précisions terminologiques, inexistantes dans les versions antérieures, ont été ici ajoutées en notes.

Architecte et designer, **Andrea Branzi**, né à Florence (1938), vit et travaille à Milan depuis 1973. Il est un des théoriciens du mouvement de l'architecture radicale italienne. Il contribue à la fondation du groupe Archizoom, dont il est membre de 1964 à 1974. Ses « Radical Notes », publiées dans la revue *Casabella*, participent au débat théorique de cette époque. De 1974 à 1976, Branzi est membre de Global Tools, contre-école d'architecture et de design. Associé à des studios de design industriel expérimental (Alchimia, 1976, puis Memphis, 1981), il s'est toujours investi dans la recherche et la diffusion du design qui implique, pour lui, de nouvelles relations entre l'homme et les objets. Il obtient en 1987 le Compasso d'Oro pour l'ensemble de sa carrière. Auteur d'un grand nombre d'ouvrages, il est également le commissaire de nombreuses expositions. Parallèlement, Andrea Branzi continue de réaliser des projets d'architecture et d'urbanisme dans un concept d'« urbanisation faible ».

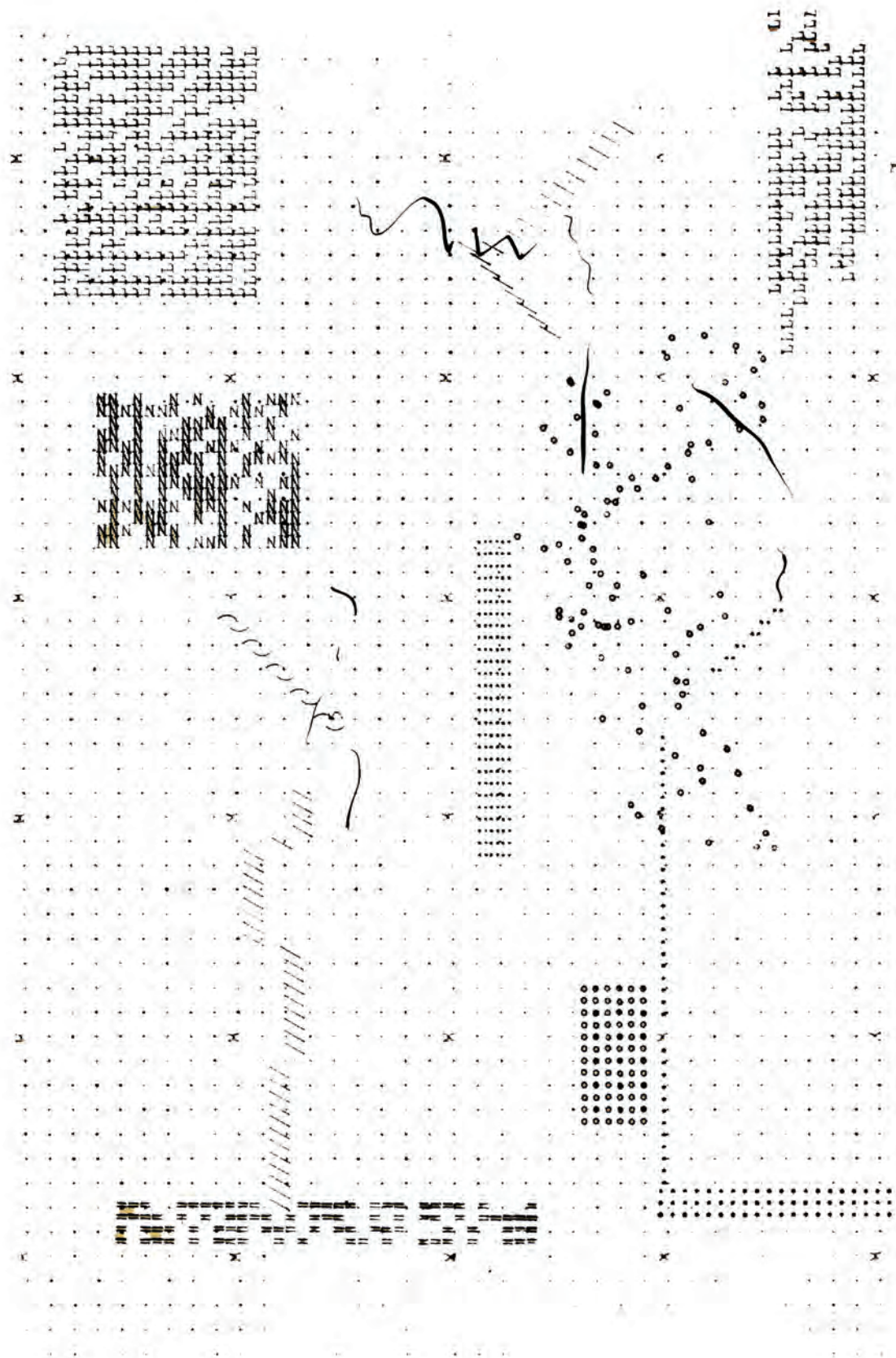


Illustration : Andrea Branzi, *Pour une architecture non figurative*, 1968. Diagramme réalisé en préparation du projet *No-Stop City* du groupe Archizoom.

Notes

- 1 La notion *faible* employée ici n'implique aucune valeur d'inefficacité ou d'incapacité ; elle indique plutôt un processus particulier de modification et de cognition qui suit une logique naturelle et non géométrique – processus diffus, dilués, stratégies réversibles et autostabilisantes. Gianni Vattimo fut le premier à parler d'une « pensée faible » (*Il pensiero debole*, 1983) comme un type d'herméneutique se développant sans se référer aux grandes synthèses du XX^e siècle ou aux systèmes unificateurs de politiques et de projets typiques du modernisme classique. Cette herméneutique procéderait plutôt suivant des types de connaissances plus incomplètes, imparfaites, désarticulées ; suivant des transformations plus ductiles, capables d'absorber le nouveau et d'affronter les surprises et les complexités que celui-ci produit. Cf. A. Branzi, *Weak and Diffused Modernity*, *op. cit.*, p. 13-15.
- 2 L'entrepreneuriat de masse est la conséquence du travail postfordiste, c'est-à-dire un travail qui se fait en dehors de l'usine, mais aussi en dehors de la commande industrielle. Il correspond à une multitude de petits entrepreneurs en relation et à la dispersion de grandes concentrations industrielles.
- 3 Dans la foulée de ce que suggérait le projet *No-Stop City* (Archizoom, 1969-1972), il s'agit ici de dépasser une vision de l'histoire conçue comme l'éternel affrontement entre les bons et les méchants, entre les riches et les pauvres. À l'opposé, *No-Stop City* proposait une vision totalement dédramatisée de l'histoire, rendue à ses dimensions laïques, complètement privée de tragédie parce que privée de métaphysique. Un système basé sur la répétition des signes, diffus et fluide, à l'intérieur duquel l'architecture et la nature, comme des exceptions, comme des incidents, se dissolvaient et disparaissaient dans l'espace amniotique des métropoles. Cf. A. Branzi, « Postface », *No-Stop City* : Archizoom Associati, HX, 2006, p. 139-155.



LA MICRO-INTERVENTION POUR COMPRENDRE, RÉVÉLER ET FAIRE L'ESPACE PUBLIC

► GENEVIÈVE VACHON, ÉRICK RIVARD, ALEXANDRE BOULIANNE

Ce texte porte sur le potentiel de transformation de la ville contemporaine par des interventions pensées et réalisées à petite échelle. Il démontre les manières dont la micro-intervention urbaine menée selon une approche d'urbanisme tactique peut agir comme révélateur d'enjeux urbains, de lieux sous-utilisés et d'actions transformatives concrètes. Trois contextes d'expérimentation et de micro-intervention sont rapportés, chacun avec des visées complémentaires et des résultats porteurs de leçons pour la pratique du design urbain. D'abord, dans un cadre universitaire de formation, un atelier avancé de design urbain propose un exercice d'intervention à l'échelle 1 : 1 en différents lieux de Québec pour élaborer un diagnostic urbain étayé par un questionnaire théorique. Deuxièmement, un laboratoire d'action tactique *in situ* mené sous un angle empirique sert d'outil alternatif pour la conception d'un espace public identitaire et résilient sur un campus universitaire. Finalement, le transfert des connaissances issues de l'urbanisme tactique vers la pratique s'opère dans le cadre d'une installation de type *parklet* à Québec et questionne le rôle des designers dans la mise en œuvre de projets urbains à petite échelle au sein des quartiers.

> *Restez en ligne*, micro-intervention conçue et réalisée par Laurie Lavallée, Francis Lacelle et Marc-Antoine Viel, École d'architecture de l'Université Laval, 2014.
Photo : Restez en ligne.

L'APPROCHE TACTIQUE

L'urbanisme tactique est compris ici comme une approche d'aménagement à l'échelle 1 : 1 orientée sur le changement rapide et souvent temporaire de lieux délaissés au moyen de solutions modestes et résolument ancrées dans le local. Ces transformations visent régulièrement le développement d'un capital social structurant pour la collectivité qui les accueille. Ce courant tourné vers l'action serait aux antipodes de l'urbanisme rationnel ou normatif. En préconisant l'intervention informelle sur des sites oubliés ou sous-utilisés, pour des périodes relativement courtes ou transitionnelles, l'urbanisme tactique vise l'urbanité et l'effervescence en favorisant une nouvelle diversité d'activités, d'utilisateurs et d'ambiances. La littérature en design urbain regorge d'expressions pour référer à cette manière de faire la ville : acupuncture urbaine, revitalisation inclusive, guérilla concertée, urbanisme généreux, *DIY urbanism*, urbanisme *opensource*¹, etc.

Les actions de l'urbanisme tactique sont donc souvent initiées par des citoyens en adoptant des couleurs activistes, voire politiques, mais en visant surtout l'*empowerment* citoyen par l'appropriation et la prise en charge de l'espace public. Certains auteurs parlent même de justice spatiale². Dans ce cadre, les professionnels de l'aménagement sont davantage des facilitateurs et des agents de changement que des consultants. En ce sens, l'urbanisme tactique est également associé aux processus d'aménagement collaboratif³ qui misent sur le croisement des savoirs experts avec ceux des citoyens, experts du quotidien, pour réfléchir dans l'action aux manières d'adapter la ville aux besoins, aux pratiques et aux contextes locaux.

Bien que les interventions tactiques soient nombreuses et variées, les limites de ce type d'action restent multiples : les restrictions d'accès à la propriété (publique ou privée), le cadre réglementaire municipal, les coûts de réalisation par rapport à l'investissement public, la mobilisation difficile des acteurs⁴, etc. En même temps, certains critiques soulèvent que cette manière organique d'intervenir s'attaque à des défis « à la pièce », à des sauts-de-mouton sur de petits morceaux de ville, sans assez s'attarder aux problèmes urbains ou aux continuités territoriales de manière systémique. Ils s'inquiètent par ailleurs que la quête d'un capital culturel, par des installations à connotation plus hermétiquement artistique ou formelle, nuise à la construction d'un véritable capital social ou écologique. Certaines manières de réinvestir les espaces d'un quartier peuvent aussi contribuer à son embourgeoisement⁵.

> À table!, micro-intervention conçue et réalisée par Pascale Ouellet-Dompierre, Jean-Philippe Simard et Mélanie Trottier, Atelier/Laboratoire de design urbain, École d'architecture de l'Université Laval, 2014. Photos : À table.

L'aménagement tactique permet aux designers urbains d'osciller entre l'art et l'action, aux frontières du pragmatisme et de l'activisme, pour expérimenter avec les dimensions matérielles et sociales de l'espace public tout en sensibilisant les citoyens à l'environnement bâti. La micro-intervention offre ainsi la possibilité d'amorcer un dialogue avec la population sur l'importance de l'espace public dans la vie urbaine⁶.

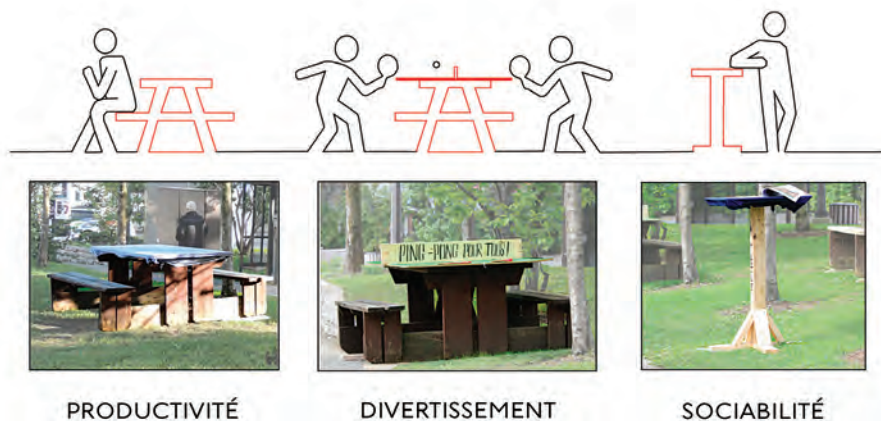
LA MICRO-INTERVENTION COMME DIAGNOSTIC URBAIN POUR COMPRENDRE

Comment la micro-intervention sur la ville, à la fois modeste et percutante, discrète et assumée, temporaire et porteuse, peut-elle recadrer la perception d'un lieu en plus de lui donner un nouveau sens ? C'est la question lancée aux étudiants à la maîtrise de l'Atelier/Laboratoire de design urbain de l'École d'architecture de l'Université Laval, dans le cadre d'un exercice court de recherche-création sous forme de concours-charrette⁷. L'objectif de ce dernier consiste à développer chez les étudiants des connaissances sur la ville et les pratiques urbaines tout en catalysant l'action concrète par le biais de la création. L'urbanisme tactique offre donc le prétexte d'imaginer une installation urbaine à l'échelle 1 : 1 en territoires urbains et suburbains, et de rendre compte de son pouvoir transformateur sur le lieu, le quartier et la vie urbaine.

« La ville inattendue », thème du concours-charrette de l'édition 2014, propose donc une réflexion sur la transformation temporaire mais marquante des espaces urbains de Québec pour la découverte et l'appropriation. Pendant deux semaines en début de session, cette ville inattendue suscite la réflexion sur des problématiques urbaines d'actualité par le biais d'actions qui réinterprètent, recadrent ou révèlent un lieu délaissé ou problématique, en banlieue ou dans les quartiers centraux. Selon les consignes données au groupe de 20 créateurs, l'installation réalisée en équipe peut prendre plusieurs formes, envergures et matérialités, mais doit rester légère et démontable, sans répercussions lourdes à long terme. Cela dit, elle doit manifester une forte connivence avec le génie du lieu même si la portée transformative des actions est modeste, voire furtive. Également, les idées qui sous-tendent l'action doivent être étayées par des concepts discutés dans la littérature, invitant le designer urbain à prendre position de manière informée en faveur du caractère et du rôle de l'espace public transformé. La micro-intervention, de facture modeste et d'installation facile, doit pouvoir s'installer, se démonter ou disparaître sans répercussions sur le lieu investi temporairement ni entraves aux lois et règlements en vigueur.

En fin de compte, l'approche d'intervention tactique menée par les étudiants de l'Atelier/Laboratoire a révélé trois angles par lesquels repenser les manières d'occuper les espaces publics de la ville contemporaine et d'y intervenir⁸.

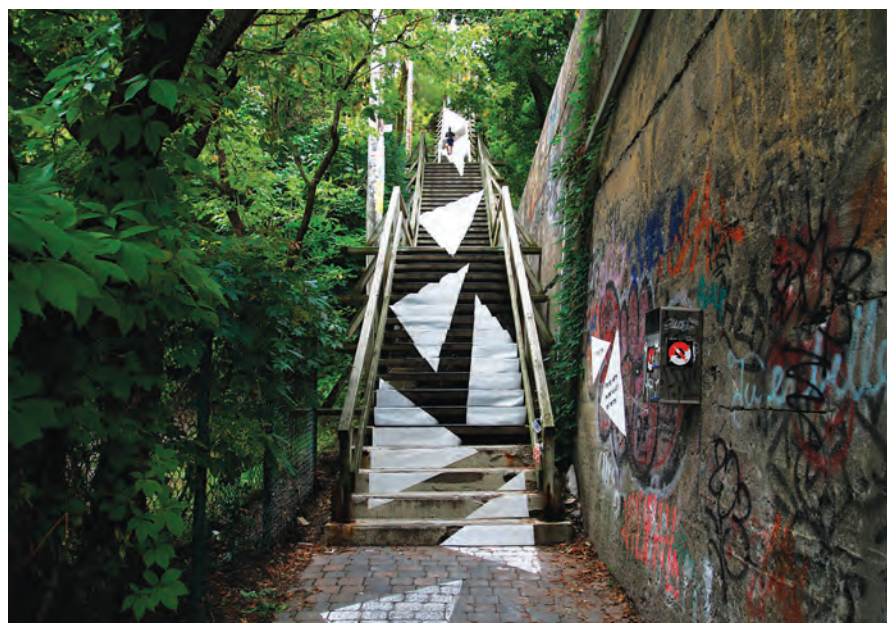
D'abord, différents lieux et objets sous-utilisés du quotidien recèlent des potentiels très diversifiés qui évoluent dans le temps. Le projet À table, qui porte sur la qualité du temps d'attente des usagers du transport en commun, transforme un terminus extérieur de banlieue en lieu d'échanges fortuits et spontanés par le simple ajout de tables de pique-nique et de ping-pong. L'îlot de verdure au caractère indéterminé qui flotte dans la stationnement d'autobus et d'abribus devient un territoire



temporairement partagé avec une vocation ludique qui estompe les limites spatiales et temporelles de l'attente. Le projet *Restez en ligne*, quant à lui, révèle le potentiel de réutilisation des cabines téléphoniques, objets obsolètes mais omniprésents dans la ville. Leur transformation en salon de thé ou en cabine de projection pour du cinéma en plein air modifie les abords de dépanneurs et de cafés près desquels ils sont indifféremment implantés en parvis urbains. Le projet *Vazypazapa* s'attaque aux escaliers de la falaise du coteau Sainte-Geneviève de Québec. Il transforme un dispositif de franchissement utilitaire en expérience stimulante. Quelques triangles de toile blanche judicieusement agrafés aux marches et contremarches composent un trompe-l'œil perceptible depuis les rues du quartier limitrophe. Cette anamorphose distord momentanément les perspectives visuelles, s'inscrit en repère invitant dans le paysage naturel et transforme un lien vertical ardu en espace public qui encourage la marche comme plaisir inattendu. En haut de l'escalier, les usagers sont invités à qualifier leur expérience du parcours. Sans surprise, le caractère amusant de ce dernier ressort de l'enquête informelle, tout comme les commentaires postés sur les médias sociaux.

Ensuite, l'action tactique suggère des lieux d'accueil pour des pratiques urbaines alternatives en quête d'espace. *La run de lait* est une installation temporaire qui mise sur les caissettes de bouteilles de lait pour bonifier les abords de bâtiments à caractère communautaire comme un cégep, une bibliothèque ou une garderie. Facilement empilables, transportables et déplaçables, les caissettes s'insinuent sur les seuils urbains à des moments clés de leur fréquentation par les usagers ; l'espace public prend place, s'enracine, puis se démonte. En se déplaçant vers les occupants plutôt que l'inverse, il prend aussi un autre sens : celui de l'instantanéité et de la proximité dictée par les pratiques spatiales plutôt que par les critères d'aménagement habituels. Le « chrono-urbanisme » tactique transforme l'espace public au gré des besoins, en temps réel, pour une optimisation maximale de l'investissement collectif.

Finalement, la micro-intervention à l'échelle 1 : 1 révèle des problématiques urbaines plus larges et plus complexes que les défis localisés auxquels elle s'attaque. Le projet *Dérive entre rives*⁹ réfléchit aux barrières urbaines héritées d'un développement influencé par l'hégémonie de l'automobile et du zonage monofonctionnel, comme les autoroutes et les artères qui séparent et enclavent les quartiers. À un carrefour particulièrement problématique de Québec, mais semblable à d'innombrables autres, l'installation marque littéralement les traces du conflit entre automobilistes et piétons. Des plaques de craie colorées sur la voie publique transcrivent les flux de déplacement. L'absence de couleur sur la vaste mer d'asphalte correspond à des îles et à des rivages au calme relatif que les piétons pourraient potentiellement investir. Pour faire suite à ce diagnostic illustré en temps réel, la micro-installation joue le jeu littéral de la plage en pleine rue – avec parasols, chaises et ballons – pour intensifier la présence de ces interstices dont l'occupation inattendue contribue à ralentir le trafic. Bref, même si l'installation ne résout pas le problème d'aménagement de l'intersection, elle en démontre clairement les problèmes de sécurité et d'accessibilité liés aux barrières viaires.



Les résultats du concours-charrette « La ville inattendue » ont été présentés devant public en novembre 2014 au bar Le Cercle de Québec en empruntant la formule « 20 images x 20 secondes ». Le processus de création dans l'action s'est donc poursuivi sous la forme d'un dialogue animé avec des citoyens manifestant beaucoup d'intérêt pour les formules d'intervention « douces » au sein de milieux familiers pour stimuler ou révéler, autrement, leur urbanité et leur humanité.

UN LABORATOIRE TACTIQUE COMME OUTIL D'AMÉNAGEMENT POUR RÉVÉLER

*Terrain d'entente*¹⁰ est un projet de recherche-création qui mise sur l'urbanisme tactique comme outil complémentaire de conception de l'espace public. Il s'appuie sur un laboratoire *in situ* d'intervention et d'observation – *#chaisesnomades* – qui avait pour objectif d'extraire des connaissances pratiques de la transformation temporaire mais marquante d'un lieu familier, voire banal, au moyen d'un mobilier léger et modulable. L'action transformative d'un espace extérieur du campus de l'Université Laval, entre deux pavillons achalandés, s'est opérée pendant deux semaines dans le cadre d'un processus réflexif de validation empirique. Ce dernier a révélé des principes de design urbain pour orienter un projet d'aménagement en vue d'une future place publique sur le campus¹¹. Le laboratoire *#chaisesnomades* est en quelque sorte un projet pilote qui permet de tester la pertinence de la localisation d'un espace public à cet endroit du campus. Il permet surtout de mesurer le capital social qui découle d'une action simple, avec une temporalité courte, où le chercheur est à la fois orchestrateur, acteur et concepteur.

Les prémisses conceptuelles du laboratoire *#chaisesnomades* s'inspirent d'espaces publics comme les Jardins du Luxembourg à Paris ou le Bryant Park de New York dont le mobilier modulable composé de chaises libres d'utilisation transforme les paysages au gré des occupations. Pour le campus, le rapport effort-

effet de l'installation d'un tel mobilier appropriable est indubitable. Soixante chaises de salles de classe récupérées et repeintes en jaune limoncello transforment l'image, le rôle, le sens des lieux investis, et ce, à faible coût.

Dès le départ, les chaises sont installées selon différentes stratégies. Elles forment d'abord une large trame d'objets équidistants sur l'ensemble de l'espace d'observation. Cette stratégie vise à saisir la nature des parcours négociés en présence d'objets nouveaux. Une variante de cette stratégie consiste à installer les chaises en plusieurs trames près des entrées des pavillons, puisque l'observation confirme que les utilisateurs s'installent près des seuils des bâtiments plutôt qu'au centre de l'espace public. Une troisième stratégie suggère une occupation de l'espace en grappes, c'est-à-dire des agrégations de deux ou trois chaises installées en des lieux névralgiques mais toujours propices à l'appropriation modulable. La quatrième stratégie d'installation allie le fixe au mobile en attachant des chaises pour créer un grand banc circulaire au centre de l'espace public et autour duquel peuvent orbiter des chaises déplaçables. Finalement, un usage inattendu s'ajoute à l'installation : un café temporaire. Cette mixité impromptue vise à vérifier si l'ajout d'une activité non utilitaire incite les usagers à flâner et à demeurer au sein de l'espace public modifié.

L'observation directe et active des modes d'occupation, par relevés photographique et vidéo, révèle trois manières pour les passants d'occuper les lieux :

- quotidienne et utilitaire, en profitant du mobilier et du lieu pour s'appuyer, s'adosser, s'asseoir ou poser un objet (sac, café, livre, etc.), pour converser ou travailler à l'ordinateur ;
- expressive, en laissant sa marque sur l'espace public par le biais de « sculptures » de chaises ;
- subversive, en contestant l'installation et en tendant vers le grabuge tranquille par un geste impulsif comme celui de renverser la chaise au sol ou de la transporter loin du site, sans but apparent.

< *Restez en ligne*, micro-intervention conçue et réalisée par Laurie Lavallée, Francis Lacelle et Marc-Antoine Viel, École d'architecture de l'Université Laval, 2014. Photo : Restez en ligne.

< *La run de lait*, micro-intervention conçue et réalisée par Véronique Barras-Fugère, Jasmine Maheu Moisan, Keven Ross et Maryline Tremblay, Atelier/Laboratoire de design urbain, École d'architecture de l'Université Laval, 2014. Photo : La run de lait.

< *Vazypazapa*, micro-intervention conçue et réalisée par Catherine D'Amboise, Julien Landry, Laurence St-Jean et Gabrielle Turcotte, Atelier/Laboratoire de design urbain, École d'architecture de l'Université Laval, 2014. Photo : Vazypazapa.

> *#chaisesnomades*, laboratoire tactique orchestré par Alexandre Boulianne et Jean-François Laroche, École d'architecture de l'Université Laval, 2014. Photo : A Boulianne et JF Laroche.



Par ailleurs, trois profils d'utilisateurs se dessinent à partir de traits communs dans leur comportement face au mobilier :

- le routinier, qui utilise le mobilier modulable au quotidien et de manière fréquente ;
- le visiteur d'occasion, qui utilise fidèlement les chaises mais moins souvent ;
- le spectateur, qui se tient à distance et prend son temps pour vraisemblablement « apprivoiser » l'espace public et le mobilier avant de s'y installer.

Les résultats du laboratoire confirment aussi quatre principes de design pour une éventuelle place publique :

- border et délimiter l'espace public au moyen d'éléments fixes autour desquels peuvent orbiter les usagers et leurs chaises déplaçables à même l'espace partagé ;



- permettre l'appropriation ludique du mobilier et inclure des lieux d'expression à même l'espace public pour contribuer à son animation ;
- encourager des activités commerciales dans l'espace public extérieur qui se veut non pas un substitut mais bien un prolongement des espaces publics intérieurs des pavillons adjacents ;
- prévoir des alcôves de socialisation au moyen d'un mobilier fixe autour duquel utilisateurs et mobilier modulable gravitent.

En bout de ligne, le laboratoire #chaisesnomades démontre que l'urbanisme tactique peut contribuer au processus de design « standard » en complétant les résultats d'analyses urbaines préparatoires et en forçant les designers à vivre et à observer intensément le site du projet. Le laboratoire permet ainsi d'anticiper l'utilisation du lieu par une meilleure connaissance des relations personnes-milieu et en produisant un savoir local qui assure potentiellement la création d'un espace identitaire et résilient. Concevoir à l'échelle 1 : 1 avec les utilisateurs, les designers et les décideurs de l'Université Laval s'est avéré un moyen très concret de saisir les besoins du milieu, en plus de catalyser un geste d'appropriation collectif et de générer un capital social. L'urbanisme tactique n'est pas un urbanisme de négociation : c'est un urbanisme d'entente, un terrain d'entente.

> *Limolou dans la rue*, installation conçue par Groupe A/Annexe U, 2014. Photos : Groupe A/Annexe U.



LE TRANSFERT VERS LA PRATIQUE : LIMOILOU DANS LA RUE

À Québec, l'urbanisme tactique et d'autres pratiques de transformation légère et temporaire, y compris les projets pilotes, les installations architecturales et l'art public, gagnent en popularité grâce aux réflexions de collectifs et de firmes qui en font le point focal d'une pratique engagée¹². L'approche tactique permet conséquemment de révéler et d'ouvrir de nouvelles occasions de pratique professionnelle pour les architectes, urbanistes et designers urbains. Plutôt qu'être soumis à une commande publique, le professionnel est lui-même associé au processus de recherche du projet urbain. Son regard permet de définir le meilleur lieu d'intervention pour atteindre le but recherché et, ultimement, pour définir le projet. Il y a donc absence de commande à proprement parler.

Ainsi, le rôle du professionnel ne se résume pas à solutionner un problème, mais bien à soulever de nouvelles occasions. Pour le projet *Limoilou dans la rue*¹³ réalisé dans le quartier du même nom à l'été 2014, ses concepteurs, de la firme Groupe A/Annexe U, ont cherché à marquer le caractère rassembleur d'une artère commerciale tout en soulevant le manque flagrant de lieux de rencontres spontanées dans un secteur résidentiel de forte densité. Dans la mouvance de l'urbanisme tactique et librement inspiré des *parklets* de San Francisco¹⁴, le projet dynamise la 3^e Avenue en plaçant le piéton au cœur de ce renouveau. *Limoilou dans la rue* est essentiellement une généreuse terrasse construite à même la voie publique. Financée aux deux-tiers par le secteur privé, l'installation est entièrement construite en bois et peinte avec des couleurs très contrastantes. Bien que l'objet soit relativement homogène, il est pourtant composé d'une succession de bancs et de bacs de plantation qui forment autant d'alcôves favorisant la réunion. L'alcôve principale comporte un piano public en libre accès et entretenu par les résidents du secteur.

L'apport de l'équipe conceptrice de designers urbains et d'architectes a permis à la fois d'étayer la problématique de l'espace public collectif et de soulever l'importance de l'interface entre les domaines privé et public que représente l'espace du trottoir. L'installation saisonnière et nomade – car elle est démontée en hiver et réinstallée en un lieu différent pour la période estivale suivante – met aussi de l'avant les aspects plastique et formel de l'intervention. Les lignes épurées, les couleurs vives et l'utilisation de matériaux rappelant les balcons de Limoilou sont issues de l'imaginaire de l'architecte et contribuent à définir un nouveau champ de pratique qui allie le tactique et le savoir-faire traditionnel.

Les citoyens se sont approprié l'installation dès son inauguration lors d'une grande fête de rue. Les gens qui travaillent dans le secteur s'y regroupent sur l'heure du lunch, les musiciens y improvisent quelques pièces sur le piano public, les passants s'y arrêtent pendant leur promenade et beaucoup y terminent leur journée lors des chaudes soirées d'été. Sans précédent à Québec, le *parklet* de Limoilou est rapidement devenu un incontournable lieu de rassemblement à caractère culturel, social et ludique pour la communauté, catalyseur d'un sentiment d'appartenance au quartier. Les échanges bidirectionnels d'information et de savoir entre concepteurs et acteurs du milieu sont une autre retombée importante du projet, entre autres parce qu'ils sont fortement influencés par l'échelle locale et le caractère social du contexte d'action.

Cela dit, malgré tout le succès d'estime, la couverture médiatique et l'endossement enthousiaste par le maire pour *Limoilou dans la rue*, la position des acteurs municipaux reste relativement prudente. À une époque où l'investissement public en aménagement est rare et sous haute surveillance, fonctionnaires et élus se questionnent en effet sur la pertinence d'attribuer des fonds publics à la réalisation d'interventions démontables, déplaçables et saisonnières. Ils s'interrogent aussi sur la pérennité, voire les réelles retombées, de ces actions qui sont des occasions de penser la ville autrement. Une partie de la réponse se trouve probablement dans la manière d'évaluer le succès des espaces publics contemporains, voire de les définir, dans le contexte de l'inertie de certains outils de planification comme

les plans directeurs, règlements de zonage et autres « schémas ». Aussi, même encadrée par des professionnels de l'aménagement du territoire, l'intervention tactique ne cherche pas à se substituer aux espaces publics « traditionnels ». Au contraire : elle peut en devenir un complément incontournable. En la considérant comme un élément du réseau d'espaces publics « nomades » qui s'appuie sur le potentiel de l'intermittence des actions et des occupations saisonnières, la micro-intervention s'inscrit en riche contrepoids aux espaces publics « sédentaires ». Elle doit être évaluée avec le même niveau d'attente que les autres types d'approches tactiques discutées plus haut : non pas comme aménagement usuel, mais bien comme manière engagée de comprendre, de révéler et de faire – autrement – l'espace public contemporain. ◀

Notes

- 1 Cf. Rudra Sarkar, *Vibrant Segues : Invisibly Vacant Storefronts, Tactical Urbanism and How Embracing Failure May Benefit the Urban Planning Profession*, Mémoire (M. A.), Université Ryerson, Toronto, 2012 ; Blaine Merker, « Taking Place : Rebars' Absurd Tactics Generous Urbanism », in Jeffrey Hou (dir.), *Insergent Public Space : Guerilla Urbanism and the Remaking of Contemporary Cities*, Routledge, 2010, p. 45-58 ; Mike Lydon, *The Difference between Tactical and DIY Urbanism : Pattern Cities* [en ligne], 2011, consulté en octobre 2013, www.patterncities.com/archives/284 ; Saskia Sassen, *Open-Source Urbanism. The New City Reader : A Newspaper of Public Space* [en ligne], n° 14, janvier 2011, consulté en août 2012, www.newcityreader.net/issue15.html.
- 2 Cf. Enrico Chapel, « Urbanités inattendues : petites fabriques de l'espace public », *Inter, art actuel*, n° 111, mai 2012, p. 56-60 ; M. Lydon, Dan Bartman, Ronald Woudstra et Aurash Khawarзад (dir.), *Tactical Urbanism : Short-Term Action, Long-Term Change*, vol. 1, The Street Plans Collaborative, 2011, 25 p.
- 3 Le Groupe interdisciplinaire de recherche sur les banlieues (GIRBa) de l'Université Laval est à l'avant-garde de telles pratiques en croisant recherche, création, action et aide à la décision pour aborder des projets collectifs d'aménagement qui impliquent des experts de milieux interdisciplinaires et intersectoriels de la planification de Québec. Cf. Andrée Fortin, Carole Després et Geneviève Vachon, « Design urbain en collaboration : bilan et enjeux », *Géocarrefour*, vol. 80, n° 2, 2005, p. 145-154.
- 4 Cf. John Groth et Eric Corijn, « Reclaiming Urbanity : Indeterminate Spaces, Informal Actors and Urban Agenda Setting », *Urban Studies*, vol. 42, n° 3, 2005, p. 503-526.
- 5 Cf. Ann Deslandes, « Exemplary Urbanism : Thoughts on DIY Urbanism », *Cultural Studies Review*, vol. 19, n° 1, 2013, p. 217-227.
- 6 Cf. Sarah Bonnemaïson et Ronit Eisenbach, *Installations by Architects*, Princeton Architectural Press, 2009, 192 p.
- 7 Dans le contexte de la formation en architecture et en design urbain, une charrette désigne le travail de conception mené en mode intensif pendant la nuit, mais aussi en mode concours ou commande précise sur une période de quelques jours.
- 8 Les propositions d'installations tactiques dans le cadre de « La ville inattendue » peuvent être consultées au www.atelier-labodu.wix.com/lavilleinattendue#les-propositions/c1p9k.
- 9 Micro-intervention conçue et réalisée par Gaëlle André-Lescop, Stéphanie Lamenta, Camille Leclerc et Denis Simard. Atelier/Laboratoire de design urbain, École d'architecture de l'Université Laval, 2014.
- 10 Cf. Alexandre Boulianne, *Terrain d'entente : l'urbanisme tactique comme outil de conception d'espaces publics identitaires et résilients*, Essai de fin d'études en design urbain, École d'architecture de l'Université Laval, 2015.
- 11 Le projet de fin d'études en design urbain intitulé École Buissonnière, désertion des pavillons pour aller s'amuser (dehors) concerne la conception d'une place publique entre les pavillons Bonenfant et De Koninck de l'Université Laval. Mené conjointement avec le laboratoire, il s'appuie sur les résultats de l'action tactique #chaisesnomades. Cf. A. Boulianne et Jean-François Laroche, École Buissonnière : désertion des pavillons pour aller s'amuser (dehors), Projet de fin d'études en design urbain, École d'architecture de l'Université Laval, 2014 ; [en ligne], consulté en janvier 2015, www.designurbain-ulaval.com/#lecole-buissonniere/c2of2.
- 12 Outre Groupe A/Annexe U, les collectifs d'architectes et d'aménagistes de La Fourchette, Le Banc, Plux 5, 1x1x1 et l'organisme ExMuro, notamment, ont réalisé plusieurs installations tactiques et d'art public à Québec et à Montréal. Cf. A. Boulianne, *op. cit.*
- 13 La description du projet *Limoilou dans la rue* peut être consultée au www.groupea.qc.ca/projet/limoilou-rue-stationnement-pietons/.
- 14 Un *parklet*, traduit par « stationnement pour piétons » ou « placotours » au Québec, est un espace éphémère de loisir, de détente, de verdure ou de commerce à même les places de stationnement sur rue. L'histoire des *parklets* et le programme urbain qui encadre leur développement à San Francisco est disponible sur le site de cette municipalité au www.pavementtoparks.sfplanning.org/parklets.html.

Geneviève Vachon est architecte, professeure et codirectrice du Groupe interdisciplinaire de recherche sur les banlieues (GIRBa : www.girba.crad.ulaval.ca et www.designurbain-ulaval.com) ; Érick Rivard est architecte, designer urbain, chargé de cours et associé au Groupe A / Annexe U (www.groupea.qc.ca) ; Alexandre Boulianne est stagiaire en architecture, designer urbain et cofondateur du collectif de La Fourchette (www.lecollectifdelafourchette.tumblr.com).

DU BÉTON À LA MER

L'ENJEU DE L'ESPACE COMMUN

► CAROLE LÉVESQUE

La ville de Beyrouth est aux prises avec un développement urbain violent. Ce dernier négligeant la préservation de l'espace public, le tissu traditionnel se désagrège rapidement. Dans cette foulée, la pression immobilière atteint maintenant les derniers accès publics à la mer. Christian Zahr a installé deux micro-interventions qui révèlent la complexité de la situation, mais qui démontrent surtout un désir de ne pas également anéantir l'espace commun.



L'engagement citoyen dans les questions urbaines vise généralement la récupération de l'espace commun, cet espace qui, bien qu'il puisse se solder par un lieu public dédié, signifie davantage la possibilité d'un vivre-ensemble, d'un accord tacite dans lequel le fruit de la ville est récolté et partagé par tous. Plutôt qu'un lieu dédié comme tel dans une délimitation physique à l'intérieur de la ville, ce que serait l'espace public, l'espace commun est plutôt une condition de possibilité à l'action citoyenne et collective, une condition au droit de regard, de parole et d'intervention sur les forces économiques et politiques qui déterminent, parfois en trop large partie, la possibilité d'existence de ce même espace commun. Si l'engagement citoyen peut se manifester de diverses manières, des grands rassemblements, pacifiques ou violents, à la prise de parole médiatique, la micro-intervention apparaît comme une tactique avec laquelle intervenir directement, depuis l'antre de la situation, sur les symboles associés à la revendication.

Au contraire de ce que pourrait produire une architecture temporaire ou une intervention orchestrée dans le cadre d'un événement particulier, la micro-intervention est plutôt de l'ordre du spontané, du volontaire, du commentaire ou de l'engagement citoyen devant des forces qui lui sont externes et puissantes. Conduite avec une certaine dose d'ironie, la micro-intervention s'insère dans des débats importants par l'entremise de gestes simples qu'on découvre un peu par hasard et qui frappent d'une force volontaire afin de résonner avec notre engagement pour le territoire de la ville, mais aussi avec lui. C'est le cas des interventions menées par Christian Zahr à Beyrouth, au Liban. Architecte-paysagiste, il a, par sa profession, un regard bien particulier et aguerri sur la ville, mais c'est à titre de citoyen engagé qu'il intervient ponctuellement dans l'espace public, pour l'espace commun. Ainsi, ses interventions, qui peuvent paraître ludiques et qu'il qualifie lui-même de moments d'intuition portés par des situations particulières, révèlent en fait un regard très précis, critique et réflexif face au développement violent dont est sujette la ville. Particulièrement dans *Sous les tours... la mer* et *The Angry Dolosse Army*, deux interventions apposées sur des structures privées qui réduisent l'espace public et hantent l'espace commun, ses intuitions dévoilent avec force et légèreté les paradoxes qui se mettent en place.

Au sortir de la guerre civile, un grand effort de reconstruction a été déployé, particulièrement au centre de Beyrouth. Piloté par Solidere, la Société libanaise pour le développement et la reconstruction, fondée par l'ancien premier ministre Rafik Hariri, le centre de la ville a été nettoyé, démoli en large partie, poursuivant toujours sa reconstruction. L'emprise de Solidere sur le centre-ville et les stratégies de développement féroces mises en place se sont vite imposées pour s'étendre plus largement sur les quartiers adjacents et, plus récemment, sur le paysage urbain élargi. Étant donné un laxisme flagrant du règlement d'urbanisme et une facilité déconcertante à démolir la ville traditionnelle, les quartiers anciens, dont l'identité était définie par des îlots à multiples bâtiments au travers desquels des passages piétonniers, des cours intérieures et des jardins assuraient une vie de communauté et un rapport de proximité à la ville, sont maintenant mis à terre,

consolidés en quelques propriétés et redéveloppés avec des tours luxueuses d'une emprise au sol démesurée. En plus de changer de manière drastique l'échelle de ces quartiers, l'énormité de ces tours atténue nettement la possibilité de mise en forme d'un espace public et la rencontre quotidienne de l'espace commun, au profit de garages souterrains à multiples étages d'où émergent les nombreuses voitures qui engorgent les rues étroites. La construction de ces tours nécessite des fondations importantes qui parsèment les quartiers anciens de trous gigantesques pouvant atteindre l'équivalent de dix étages de profondeur. Ces trous deviennent, avec les travailleurs qui s'y engouffrent, de véritables quartiers ouvriers en contre-bas de la ville. Les excavations sont si profondes qu'elles atteignent la nappe phréatique et exigent donc qu'un pompage permanent soit effectué afin de permettre au chantier d'avoir lieu et aux voitures de rester au sec. L'ironie de la situation est telle, qu'avant même d'atteindre les sommets espérés qui permettront à ses habitants de voir la mer, les tours ont littéralement les pieds à l'eau, cette eau qui est rejetée du sol mais qu'on désire tant regarder. Prenant place comme de véritables piscines géantes, parsemées çà et là dans le tissu urbain, les excavations confirment la présence de la mer et proposent que son accessibilité, profondément ancrée dans la culture libanaise, peut-être encore possible.

> Christian Zahr, *Sous les tours... la mer*, Beyrouth, 2012.
Photos : Christian Zahr.



SOUS LES TOURS... LA MER

Sous les tours... la mer est une série de dix photographies présentant, à la manière d'un folioscope à échelle urbaine, un baigneur qui monte, plonge et sort d'une de ces piscines-chantiers, comme si le trou y était pour l'agrément du nageur et le chantier, pour préserver l'accessibilité à la mer. Installant en deux jours son œuvre sous la fausse promesse d'un embellissement des palissades au surveillant du chantier, Zahr a finalement récupéré son nageur au fond du trou, quelques semaines plus tard. Malgré la fatalité du sort qui lui a été réservé, et jouant sur la très célèbre phrase de Mai 68 « sous les pavés, la plage », *Sous les tours... la mer* suggère que, sous l'apparente domination de la spéculation immobilière et de la férocité néolibérale qui prend rapidement possession de Beyrouth, vit toujours le désir profond d'une ville ouverte où l'espace commun n'est pas complètement englouti.

Malgré la fatalité du sort qui lui a été réservé, et jouant sur la très célèbre phrase de Mai 68 « sous les pavés, la plage », *Sous les tours... la mer* suggère que, sous l'apparente domination de la spéculation immobilière et de la férocité néolibérale qui prend rapidement possession de Beyrouth, vit toujours le désir profond d'une ville ouverte où l'espace commun n'est pas complètement englouti.

Mais alors même que l'accès à la mer s'amenuise à mesure que la ville se développe – les tours s'accourent désormais sur le littoral pour former un mur presque ininterrompu qui retranche sévèrement la mer de la ville –, deux points d'accès ont jusqu'ici résisté et sont perçus, dans l'imaginaire beyrouthin, comme les deux derniers lieux où l'espace commun peut encore trouver son sens : Ramlet el-Baïda, la plage publique à la limite ouest de la corniche, cette longue promenade piétonne qui longe le littoral, et le parc minéral Minet el-Dalieh, un promontoire rocheux adjacent à la grotte aux Pigeons, un emblème national qui s'est longtemps retrouvé sur le billet de 1000 livres et qui fait la renommée de Beyrouth. Bien que Ramlet el-Baïda soit libre d'accès, la décharge de l'égout municipal un peu plus à l'ouest rend l'eau impropre à la baignade ; donc Minet el-Dalieh devient, pour ainsi dire, le dernier accès public pour la baignade, la pêche et l'occupation spontanée, à la hauteur de ce que peut offrir une grande friche ou un jardin sauvage. Or, la plage publique est aujourd'hui menacée par la construction d'un complexe hôtelier cinq étoiles et le promontoire, par un projet immobilier



d'envergure dont la nature n'a pas encore été divulguée. Une grande controverse a occupé l'acquisition de ces territoires communs, et un mouvement important d'activisme s'est mis en branle à l'été 2014, au moment où le groupe nouvellement propriétaire d'une surface importante du promontoire a installé une clôture en fil barbelé pour en chasser les occupants et limiter l'accès à la population. La municipalité de Beyrouth avait également un intérêt pour le développement de ce lieu d'importance culturelle, géologique et archéologique : elle avait l'intention d'y aménager un nouveau port de pêche. Dans de tels aménagements portuaires, aussi humbles soient-ils, un système de brise-vague doit être mis en place afin de permettre aux bateaux d'accoster en sécurité. De nombreux *dolosse*, ces formes géométriques imposantes en béton qui s'enchevêtrent dans leur empilement, ont ainsi été fabriqués sur place en vue de cette construction, mais ils y sont maintenant stationnés, attendant le sort qui sera réservé aux occupations contestées.

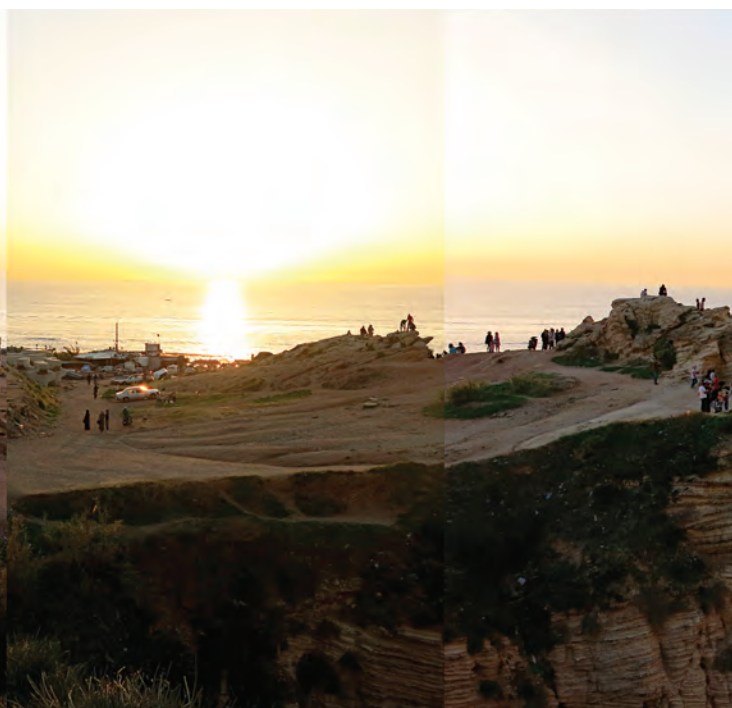
THE ANGRY DOLOSSE ARMY

Sur la partie supérieure de ces *dolosse*, Christian Zahr a peint des visages qui regardent la ville, les passants, les nouvelles tours et la clôture de barbelés, si bien qu'ils apparaissent comme une armée qui peut-être protège la mer des envahisseurs privés ou le site nouvellement proclamé privé des occupations spontanées ; une armée qui est peut-être mécontente qu'on ait déployé tant d'efforts et de matériaux pour la construire et l'abandonner au soleil ou simplement en attente d'une revanche bien méritée sur les grands entrepreneurs libanais. Dans un cas comme dans l'autre, *The Angry Dolosse Army* expose, en quelques visages expressifs, la complexité et l'ampleur de la situation. La position de cette armée demeure ambiguë, et c'est sans doute là l'efficacité de la micro-intervention : sa capacité à mettre en lumière, par un geste économe, simple et efficace, l'envergure politico-socio-économique des enjeux actuels et la possible mise au rancart de l'espace commun. S'exprimant d'une manière que l'on pourrait qualifier de menaçante, les visages ne sont pourtant que des appliqués légers,



de l'ordre du graffiti. Mais plutôt que d'inscrire un message politique sur les murs de la ville comme l'ont fait d'autres initiatives activistes, pensons entre autres à Save Beirut Heritage, Zahr dessine une complicité percutante entre les visages et la nature même de ces objets colossaux pour amplifier l'échelle de son geste, pour assumer une pluralité de lectures et s'imbriquer parfaitement dans les espaces physique et politique. À juste titre, des journaux locaux, magazines et blogs qui traitent de la question spécifique de Dalieh ou, plus largement, de l'espace public libanais et de sa manipulation politique ont publié des images de l'intervention sans y faire directement référence, l'utilisant plutôt comme une curiosité trouvée, absolument à propos. Preuve que cette intervention sans prétention au droit d'auteur s'immisce véritablement dans le contexte local pour jouer d'une polysémie volontaire.

À la lumière des micro-interventions de Christian Zahr, il semble possible d'affirmer que la micro-intervention ne se définit ni par une pratique professionnelle ni par une prise de position, mais plutôt comme une tactique de mise en lumière de conditions spécifiques. Il est même étonnant d'observer comment la simplicité et l'efficacité de ces interventions, malgré la délicatesse du geste, parviennent à se déployer sur plusieurs registres. D'abord, la micro-intervention se découvre par inadvertance : elle n'est ni un manifeste, ni une œuvre, ni même une destination, mais se révèle plutôt au cours d'une déambulation anodine et s'intègre



parfaitement dans les lieux quotidiens comme si elle faisait déjà partie du paysage. La légèreté du geste fait d'abord sourire, comme un cadeau déposé de manière anonyme, un acte de générosité d'un habitant à un autre. De cette première rencontre heureuse la micro-intervention met en relation directe le geste et le lieu, si bien qu'un regard un peu plus averti scrute dans le paysage immédiat les traces de ce qui aurait pu inciter à l'intervention. C'est à partir de cette relation que l'échelle de la tactique prend de l'ampleur pour s'inscrire dans des contextes non plus uniquement physique et voisin, mais bien social, culturel, politique et économique. Sa légèreté résonne d'un grand point d'interrogation : où va la ville ? Où disparaît l'espace commun ? Disparaît-il seulement vraiment ? La présence de la micro-inter-

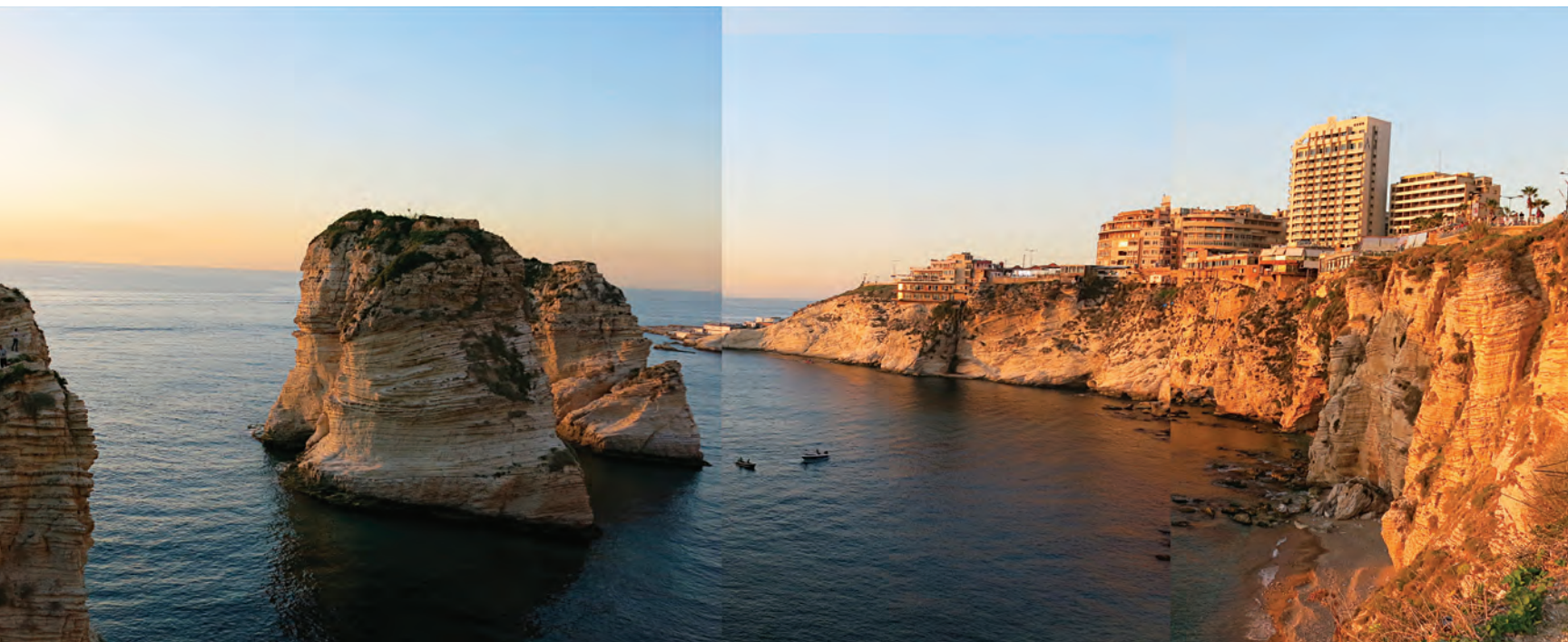
vention ne démontre-t-elle pas que l'espace commun persiste de résilience ?

Selon Christian Zahr, la micro-intervention ne peut pas à elle seule changer le cours des choses puisque l'unique moyen de transformer la situation, particulièrement à Beyrouth, est par la législation, et ce, même s'il persiste la possibilité qu'un groupe d'influence puisse la manipuler à son profit. Alors, pourquoi donc se donner la peine d'intervenir ? « Parce qu'il le faut bien », répond Zahr. Sans ces actes de générosité, sans la participation gratuite et imaginative de citoyens engagés, sans la création de moments de recul et de questionnement, la condition aux droits de regard et de parole risque d'être supplantée par la loi de l'économiquement plus fort. La micro-intervention, dans toute son humilité, apparaît donc comme un levier à glisser sous des situations gigantesques pour en soulever l'épaisseur et révéler une vitalité citoyenne : un jeu de mots, d'images, de symboles, d'espaces, de lieux, qui dégage une légère ouverture afin de stimuler et d'accompagner des possibilités d'action ; un geste bien petit et qui pourtant personnifie le désir de tout un espace commun. ◀



- > Christian Zahr, *The Angry Dolosse Army*, Beyrouth, 2014.
- > Le parc minéral Minet el-Dalieh, 2014. Photos : Carole Lévesque.

Auteure du livre *À propos de l'inutile en architecture*, **Carole Lévesque** est maître en architecture et docteure en aménagement, histoire et théorie de l'architecture. Professeure à l'École de design de l'UQAM, elle enseigne le design de l'environnement, la théorie, la critique et la pratique du design. Son travail s'intéresse particulièrement au potentiel de la petite échelle temporaire à contribuer aux débats de la ville contemporaine et au renouvellement de la pratique architecturale. > levesque.carole@uqam.ca
• mnc.levesque@gmail.com





REDOUBLER LE RÉEL

MORCEAUX DE PAYSAGE D'ÉMILIE RONDEAU

► DAVID BEAUCHAMP

Depuis 1995¹, les projets du 3^e impérial ont souvent illustré la diversité des rapports d'échelle que nous entretenons avec le territoire. C'est Daniel Poulin en 2001 qui balise le parcours de la rivière Yamaska gelée en dirigeant les regards sur des points précis le long de cette immense artère naturelle et structurante de la ville de Granby. Ou bien c'est César Saëz – trois ans avant Poulin – qui explore le rapport entre l'échelle humaine et le paysage par l'entremise de 43 panneaux dispersés sur le territoire de la Haute-Yamaska, signalant précisément que « vous êtes ici », dans l'immensité de l'univers. Agissant sur les registres du ludique et du poétique, le projet *Morceaux de paysage* d'Émilie Rondeau s'inscrit dans cette lignée d'intentions artistiques en art infiltrant qui ancre le regardeur vis-à-vis des perceptions et des transformations paysagères de l'environnement urbain et public.

Relevant du « micro » par l'insertion subtile de minuscules fragments photographiques dans des espaces partagés par la collectivité granbyenne – par exemple, accrochés à une poubelle dans un parc ou bien annexés à un banc près du lac Boivin –, ces « morceaux » de paysage peuvent être retrouvés uniquement en utilisant le système de localisation GPS et des coordonnées géographiques bien précises. Rondeau s'inspire du principe du *geocaching*, une activité relevant de la chasse au trésor, quoique technologiquement supérieure à celle de notre enfance². L'artiste intervient sur le territoire au courant de l'été 2009, disséminant 23 plaquettes d'aluminium, certaines accompagnées de caches³. Le projet photographique de Rondeau nécessite une participation du public qui doit « activer » le fragment, c'est-à-dire le manipuler pour ainsi recomposer le paysage réel dans le bon angle de vision, à la manière d'un casse-tête. L'image photographique juxtaposée à l'angle de vue étendu du paysage réel vient ainsi en accentuer ses fluctuations et ses mouvances.

Parallèlement, *Morceaux de paysage* s'inscrit dans une durée singulière. Si la plupart des photographies ont été retirées des différents interstices de la ville, certaines caches sont restées actives. Au moment où ces lignes s'écrivent, soit plus de cinq années plus tard, il est encore possible de jouer le jeu d'Émilie Rondeau et de parcourir le territoire de Granby à la recherche de quelques-uns de ces fragments⁴. La durée – presque sans fin, disons-le ainsi – de ce projet artistique participe aux différentes stratégies d'intégration de l'art infiltrant dans différentes sphères du quotidien, ce que Danyèle Alain nomme une « infusion »⁵ sur le territoire habité, matériel ou virtuel. Par ce lent processus d'insertion dans la quotidienneté de cette communauté, l'artiste tend à y révéler certaines facettes parfois insoupçonnées des paysages naturel et urbain.

Morceaux de paysage est en soi un double jeu. D'une part, Rondeau manipule le réel de manière concrète. Elle photographie des points de vue de différents paysages pour ensuite les insérer discrètement au même endroit où l'image a été prise. C'est Florence de Méredieu qui, en mentionnant ce projet, parle d'un « réel en permanence doublé, redoublé. Paré de ces jolies doublures que constituent les images »⁶. Pour ainsi dire, chacun des clichés de ce projet devient une empreinte venant souligner le travail de transfor-

mation que l'artiste opère avec le réel. Elle l'enrichit, car ces traces situent précisément l'individu dans les marges des espaces urbains et publics. D'autre part, l'aspect du jeu se dévoile aussi par le parcours du participant – le géocacheur ou l'amateur d'art –, si toutefois celui-ci se voit informé du déploiement réticulaire des vignettes et des caches. Par son emprunt au *geocaching*, le parcours dans la ville instauré par Rondeau devient une détente, une occasion de partir à la découverte de trésors cachés. Tout dépendant du contexte, cette recherche active a des potentiels multiples : elle peut prendre la forme d'une chasse au trésor inoffensive, d'une enquête ou d'une filature bien intentionnée. Par ailleurs, comme pour la plupart des pratiques en art d'intervention⁷, cette chasse induite dans l'urbanité vient créer l'attente et l'anticipation pour l'observateur incident qui y adhère. La découverte de minuscules indices méthodiquement insérés dans des espaces publics, que l'on soit au courant ou non de la multiplicité de ces signes, crée la curiosité pour l'individu face à son environnement. De manière plus générale, l'insertion d'un parcours ludique à même la quotidienneté urbaine, sociale et paysagère de Granby permet de marquer l'imaginaire collectif d'une ville et participe à un certain réenchantement face à celle-ci.



La micro-intervention de Rondeau s'apparente aux considérations théoriques de l'art d'intervention, et plus généralement de l'art en contexte, notamment sous les postures du travail et du jeu que prend l'artiste avec le réel⁸. Précisément, Rondeau manipule différentes conjonctures. Ici, le paysage sur fragment photographique est utilisé comme un miroir réfléchissant la ville en balisant ses points de vue. Se superposant ainsi au paysage naturel, ces fragments légitiment la présence de l'observateur en ces lieux parfois inusités et viennent rediriger son regard. Voilà un premier contexte de proximité : le déploiement réticulaire de ce projet dans la ville de Granby. Or, un deuxième contexte, plus lyrique, est à soulever. À la manière de Patrick Beaulieu avec ses installations à ciel ouvert – *Cherche étoiles* de 2004, entre autres – qui jouent sur la petitesse de l'être humain dans la vastitude de l'univers ou bien à la façon de Saëz, mentionné plus tôt, qui localise notre présence singulière dans la galaxie, Rondeau joue sur ce même registre. Celle-ci propose l'expérience d'une localisation précise du regardeur par l'utilisation des données géoréférencées, explorant cette fois l'immen-

sité du territoire planétaire. Trouver une cache, c'est en même temps localiser sa position – par exemple, la personne qui trouve la cache I se trouve aux coordonnées suivantes : N 45° 24.164 W 072° 43.237. Jouant ainsi sur des registres diamétralement opposés, l'infiniment petit et l'infiniment grand, ce projet ancre précisément la place du participant à l'intérieur d'un espace qui lui échappe par son immensité. En regard de l'analyse de Julie Boivin sur les différentes possibilités de sens des projets artistiques du 3^e impérial, celui de Rondeau s'appréhende telle une carte imaginaire se substituant au territoire initial, telle une recartographisation symbolique du territoire urbain⁹.

Le travail qu'a effectué Émilie Rondeau relève d'un certain imaginaire. Ce projet cherche d'abord et avant tout à introduire un élément poétique dans le paysage urbain, avant de prendre une position critique. Dans cette optique, la micro-intervention de Rondeau relèverait du champ de la micropolitique, comme présenté par Paul Ardenne : une proposition symbolique interrogative allégée du souci de faire valoir un engagement ciblé¹⁰. Le projet de Rondeau ne cherche pas à entrer en

> Cartes et légendes du projet en art infiltrant *Morceaux de paysage* d'Émilie Rondeau réalisé en coproduction avec le 3^e impérial centre d'essai en art actuel, 2009.

Emilie Rondeau
Morceaux de paysage

Carte ou GPS en main, partez à la découverte de morceaux de paysage disséminés dans la ville de Granby. Repositionnez-les afin qu'ils correspondent au paysage réel.
Bonne chasse au paysage!

3^e impérial
Centre d'essai en art actuel
164 rue Cowie, suite 330
Granby (Québec)
J2G 3V3
T 450 372 7261
www.3e-imperial.org



collision avec le réel comme l'art d'intervention au sens plus général ; il tend plutôt à l'infiltrer en douceur. La proposition artistique se superpose à ce réel puisqu'elle utilise les mêmes codes de représentation, par la photographie notamment, pour venir s'y insérer de manière lente et discrète. Également, une lecture sous un angle micropolitique prend tout son sens dans le travail de Rondeau. Le micropolitique participe comme stratégie d'inclusion des citoyens de la ville de Granby à un projet photographique actuel. En agissant ainsi dans la quotidienneté, Rondeau réinvestit les liens sociaux d'une collectivité un tant soit peu indifférente à l'art actuel, et elle le fait... morceau par morceau. ◀

Photos : © Émilie Rondeau et 3^e impérial centre d'essai en art actuel.

Notes

- 1 Bien qu'actif depuis 1984, l'année 1995 correspond au moment où le centre délaisse le travail en galerie pour se concentrer sur des interventions artistiques dans différents contextes, hors des espaces traditionnels. Notons que les enjeux territoriaux et humains que soulèvent les projets du 3^e impérial se font déjà ressentir dès 1988, et de manière beaucoup plus affirmée en 1994 avec *L'art et l'eau : rencontre continentale*, un événement au lac Boivin qui consistait en diverses manipulations et interventions artistiques *in situ*.
- 2 Le géocacheur va se munir de coordonnées trouvées sur le site Internet de l'Association Géocaching Québec qui indique l'endroit d'un trésor préalablement installé par d'autres participants. Le principe de la géocache est qu'une fois découverte, l'amateur doit remettre la cache au même endroit pour ainsi créer une chaîne d'exploration. Cf. www.geocaching-qc.com.

- 3 Une cache est un petit boîtier métallique qu'un participant doit trouver à l'aide de son GPS. Il existe plusieurs types et formats de caches, pouvant contenir différents objets. Dans le cas de Rondeau, elles contenaient un crayon et un papier afin que le chercheur puisse inscrire son nom et la date, de sorte à laisser la marque de sa découverte.
- 4 Sur la carte de la ville de Granby, certaines caches du projet *Morceaux de paysage* sont encore actives. À explorer au www.geocaching.com/seek/nearest.aspx?country_id=5&state_id=62.
- 5 Danyèle Alain (dir.), *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer [III]*, 3^e impérial, 2012, p. 5.
- 6 Florence de Mèredieu, *Art infiltrant au 3^e impérial* [en ligne], Billet de blogue, 17 septembre 2014, www.florence-demeredieu.blogspot.ca/2014/09/imperial-tobacco-granby-quebec-patrick.html.
- 7 Cf. Patrice Loubier, « Par hasard et en passant : sur quelques œuvres rencontrées en marchant », *Esse arts + opinions*, n° 55, automne 2005, p. 26-31 ; [en ligne], consulté le 10 décembre 2014, www.esse.ca/fr/dossier-par-hasard-et-en-passant-sur-quelques-oeuvres-rencontrees-en-marchant.
- 8 Cf. *Id.*, « Travailler le réel : quelques énoncés généraux sur art et contexte », *Inter, art actuel*, n° 93, printemps 2006, p. 32.
- 9 Cf. Julie Boivin, « L'ontologie d'un territoire », *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer [III]*, op. cit., p. 44.
- 10 Cf. Paul Ardenne, *Micropolitiques* [en ligne], MOMAC, 2000, consulté le 10 décembre 2014, www.arpla.fr/canalho/ardenne/micropolitiques.pdf.

David Beauchamp est coordonnateur au développement national et international du 3^e impérial, centre d'essai en art actuel. Il termine actuellement une maîtrise en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Il s'intéresse aux pratiques artistiques furtives et à l'utilisation des mécanismes de fiction en art actuel. > davidbeauchamp30@gmail.com



L'ESTHÉTIQUE DU FRAGMENT VERS UN ENGAGEMENT CIRCONSTANCIEL DE L'ANONYME

► NICOLAS RIVARD

La panoplie et la polymorphie des micro-interventions rongent le statut particulier de l'artiste. Tantôt anonymes, d'autres fois revendiquées, elles sont souvent liées à des sujets d'ordre politique, social ou urbain, reconsidérant le paysage urbain comme un champ d'appropriations multiples, de revendications spontanées ou de démonstrations amplifiées. Au-delà de leur caractère critique, il nous est de plus en plus difficile de les insérer sous une bannière artistique quelconque, non pas à cause de l'indétermination du statut des actions, mais de celle de leur auteur.

Si l'artiste intervient aujourd'hui à titre d'acteur citoyen conscient, le citoyen « ordinaire » tentera alors de signifier une intelligibilité particulière du monde commun qu'il habite afin de négocier avec les normes sociales qui déterminent l'espace urbain. Il semblerait que les tactiques de micro-interventions se soient approprié celles des revendications citoyennes, mais sous une autre identité : celle de l'art effacé. Or, qu'en est-il de la validité artistique d'une telle pratique lorsque l'anonymat devient une nécessité ? Ce qui importe ici, c'est de faire voir autrement la réalité ambiante, de présenter des manières différentes de vivre le quotidien, non plus de revendiquer une action singulière dans le but d'acquérir une certaine notoriété au sein d'un champ social quelconque.

- > Borne fontaine peinte en or, lieu inconnu, publiée sur le blog de Dame Lucette le 13 novembre 2011. Source en ligne : <https://damelucette.wordpress.com/tag/or/>
- > Borne fontaine peinte en or, lieu inconnu, publiée sur le site Internet de TVA nouvelles le 29 septembre 2011. Source en ligne : <http://tvanouvelles.ca/lcn/infos/regional/archives/2011/09/20110929-174448.html>. Photo : Agence QMI.



Dans le cadre des exemples qui nous concernent ici, l'anonymat du geste est inhérent à la manière de faire particulièrement à cause des répercussions et des effets que provoquent les interventions, perçues alors comme des infractions puisque sanctionnées par l'ordre public. C'est donc dire que ces interventions s'intègrent à même la quotidienneté que produisent les politiques urbaines, pour court-circuiter le cours réel des choses et arrêter, pour un instant, le processus d'attribution politique des lieux, des espaces, du mobilier ou des individus sociaux. Elles dérangent puisqu'elles « parvien[nen]t à saper l'ordonnement habituel des espaces et des pratiques »¹. Elles rajoutent d'autres usages. Elles intègrent dans les interstices que la ville produit de la résistance usagère qui tire sa force de sa banalité factuelle. Elles mettent ainsi à l'épreuve le quotidien prescrit en suggérant d'autres agencements, offrant par là de nouvelles perspectives sur le monde à habiter.

Pascal Nicolas-Le Strat décrit le processus de projection des usages dans l'espace urbain de la sorte : « Un usage incruste ses propres dimensions, ses agencements, à l'intérieur des espaces et des bâtis dans lequel il se manifeste. Il griffonne en ces lieux une nouvelle perspective. Il s'intercale et dérègle leur fonctionnement. Il leur accorde de la sorte un surcroît d'existence, inattendu, importun, parfois inespéré. Un usage insuffle de nouvelles intensités de vie : de l'étonnement et de l'agencement, des tensions et du plaisir². »

Pour Michel de Certeau, il s'agirait plutôt de les signaler sous la notion des « manières de faire ». Celles-ci « constituent les mille pratiques par lesquelles des utilisateurs se réapproprient l'espace organisé par les techniques de la production socioculturelle »³. Elles permettent d'échapper à la « surveillance généralisée »⁴ en favorisant l'émancipation d'un processus de créativité quotidienne. Elles s'insèrent dans les marges produites par la ville pour mieux en signifier les failles. Elles fragmentent l'ordre donné en permettant des usages multiples qui juxtaposent le blocage processuel de l'intervention à la productivité utilitariste de la machine-système.

Ainsi, il s'agirait de redéfinir la micro-intervention non plus sous son égide artistique, mais à partir de l'expérience créative qu'elle procure autant à celui ou celle qui la met en marche qu'au contexte dans lequel elle s'insère. Plus précisément, elle tenterait d'intensifier les paramètres de contrôle de l'espace public en appliquant un léger décalage par rapport à sa conception généralisée, afin de redonner une voix à la citoyenneté et d'instaurer un espace interstitiel où les subjectivités peuvent s'affirmer.

À ce stade-ci de notre analyse, il nous importe donc de cerner des espaces particuliers où interfèrent de telles pratiques. Pour ce faire, les dispositifs de signalétique dans l'espace urbain constituent un support exemplaire pour la subversion et l'appropriation d'un cadre régulé à des fins critiques.

DU VANDALISME BLING-BLING

En septembre 2011, une douzaine de bornes-fontaines situées dans les quartiers du Mile-End, du Plateau-Mont-Royal et de Rosemont-La Petite-Patrie, à Montréal, sont repeintes d'une couleur or. L'action, s'étant réalisée à l'insu de tous, est automatiquement associée à un acte de vandalisme. Dans un article sur le site Internet de TVA Nouvelles, Louise Desrosiers, cheffe de section à la prévention du SSIM, nous informe que la traditionnelle couleur rouge des bornes-fontaines sert à indiquer aux pompiers la pression de l'eau : « Ça permet de savoir rapidement quel est le type d'alimentation en eau et le type de conduite [sic], si elle est principale ou secondaire. C'est une problématique⁵. » Plus loin, c'est au tour de Michel Tanguay, porte-parole de l'arrondissement du Plateau-Mont-Royal, de décrire l'événement : « Ça peut paraître inoffensif comme geste. Certains peuvent trouver ça drôle et *cute*, mais ça a des conséquences. Lorsqu'on va attraper la personne qui fait ça, elle va avoir une amende et elle se verra facturer les frais de remise en état⁶. »

Ces deux affirmations traduisent bien le caractère illégal du geste jugé par les représentants de l'ordre public. Mais si l'on approfondit la situation, on constate que l'individu a plutôt invalidé un objet à usage unique, qui plus est un objet symbolique pour la sécurité publique, en le statuant, par une initiative chromatique, à l'état d'œuvre d'art publique, comme si le simple fait de percevoir un objet d'utilité sécuritaire en tant qu'œuvre d'art lui ôtait toute utilité dans le monde réel.

On pourrait alors analyser cette intervention d'un point de vue artistique en la comparant au *ready-made* duchampien. Ainsi, l'auteur de l'intervention

s'accapare d'un objet commun et industrialisé en y ajoutant, par un geste artistique, une esthétique nouvelle, le menant à l'évacuation de sa fonction première. Par contre, contrairement au geste duchampien, la borne-fontaine est laissée dans son « habitat naturel », laissant la production du sens aux aléas interprétatifs des passants. Le geste pourrait alors s'apparenter à ce que Duchamp allait nommer, plus tard, un « *ready-made* réciproque ». Stephen Wright nous éclaire sur ce terme à partir de l'exemple émis par l'artiste : « se servir d'un Rembrandt comme table à repasser »⁷. Ainsi, il souligne que « l'exemple choisi par Duchamp met en avant le potentiel symbolique du recyclage de l'art – et plus largement des outils et des compétences artistiques – dans l'économie symbolique générale de la vie de tous les jours »⁸. Cependant, contrairement à ce que soutient Wright au sujet du renversement de fonction de l'objet d'art en tant que valeur d'usage, il s'agirait plutôt de souligner, à partir de l'inutilité radicale de l'art dans le quotidien, la variable artistique de l'action concrète. Autrement dit, le vandale ajoute ici un anti-usage, à teneur artistique, à la sécurité usagère du mobilier urbain : il le fige dans l'apparition soudaine et impromptue d'un objet détourné afin d'évacuer sa fétichisation utilitaire. Il change les données du réel pour faire voir autrement la vie urbaine.

Par ailleurs, l'idée de peindre en or des bornes-fontaines n'est peut-être pas si « inconsciente »⁹ qu'il y paraît. En effet, la notion *bling-bling* pourrait nous informer quelque peu sur les possibles intentions de l'auteur. Dans le numéro 69 de la revue *Esse*, l'éditrice Sylvette Babin décrit le concept moins comme un nouveau pendant de l'art actuel que comme une manière, pour les artistes, de réfléchir sur « la fétichisation des valeurs, du mercantilisme cynique, des excès de l'art contemporain et de son culte de la célébrité ou de la spéculation financière »¹⁰. Inspiré par le mouvement hip-hop, le caractère *bling-bling* d'une œuvre servirait, entre autres, à « renverser la rhétorique classique de la représentation du pouvoir »¹¹ en octroyant à la borne-fontaine un caractère ostentatoire, et même excessivement visible, comme le voudrait sa couleur rouge conventionnelle. Il augmenterait ainsi les intentions municipales de visibilité en les rafraîchissant, voire en les améliorant par un visuel doré qui lui donne des allures d'objet de collection.

Il s'agirait peut-être alors d'une suggestion citoyenne pour augmenter l'expérience de la marche urbaine ? Peut-être serait-il aussi question d'une incitation à se recueillir devant cet objet pouvant sauver des vies, mais qui passe trop souvent inaperçu auprès des citoyens ? Ou peut-être encore, dans l'optique des gangs de rue, s'agirait-il ici d'un élément visuel pour marquer un territoire ? Une chose est sûre, c'est que ce geste porte à réfléchir sur les manières de s'approprier la ville et de s'y inscrire. Ici, l'application de la couleur or sur un objet existant bloque le processus de perceptibilité usagère pour insister sur la beauté de l'objet recoloré. L'intervention regagne le terrain qu'elle avait délaissé sur le plan de l'esthétique traditionnelle pour faire naître d'autres sensibilités à même ce que le territoire produit et redonner une visibilité accrue à ce qui constitue notre quotidien. Bien qu'il soit difficile de statuer sur les intentions de l'auteur étant donné son anonymat, il faut avouer que les bornes-fontaines ne restent pas inaperçues !

« MERCI D'AVOIR POLLUÉ »

J'emprunte fréquemment la rue René-Lévesque, à Montréal, pour me rendre à mes activités journalières. Au début de janvier 2014, devant l'édifice de Radio-Canada, j'aperçois une phrase insérée sur un panneau de stationnement qui capte mon attention, mais mon pas pressé m'empêche de la lire complètement. Après tout, un panneau de stationnement est rarement bien intéressant, surtout lorsqu'on est marcheur ! Ce n'est que deux semaines plus tard, à force de côtoyer ledit panneau au quotidien, que je décide de m'y arrêter. De la même police d'écriture que celle des panneaux de signalisation, je peux y lire : « Merci d'avoir pollué ». En haut de cette marque de politesse, on peut y voir qu'il est défendu de stationner à cet endroit précis du lundi au vendredi, de 15 h 30 à 17 h 30, soit deux heures par jour, pour un total de dix heures par semaine...

Bien évidemment, le cynisme ici est transparent, faisant automatiquement connaître les intentions de son auteur : signaler aux automobilistes les conséquences de leurs gestes. Mais en même temps, l'énoncé nous invite à réfléchir davantage sur la place qu'occupe l'automobile dans une ville saturée et les détours qu'aurait pu prendre l'automobiliste pour finalement arriver à trouver un espace de stationnement. Ici, il y a bien détournement,

mais un détournement non significatif. Cette micro-intervention n'empêche en rien son support de fonctionner : elle rajoute du sens à l'énoncé en place. Elle se fait *tactique*, au sens où le décrit Michel de Certeau. Elle s'approprie la facture du panneau de stationnement pour insister sur une problématique, une équation de plus en plus commune et répandue : voiture = pollution. Elle s'insinue à travers les indications opératoires, sans les saisir en leur entier, afin de se faire occasion : l'occasion d'apparaître et de réactualiser le sens de la mobilité dans la ville contemporaine.

Merci d'avoir pollué se fait discret, mais sincère, voire provocateur. Il tire sa force de son économie de moyen et de sa position physique ; c'est ce qui définit son esthétique. Il pourrait rappeler le fameux *Survival Virus de Survie* de l'artiste Mathieu Beauséjour étant donné l'inhérence du propos de l'énoncé avec le support qu'il dénonce. Alors que Mathieu Beauséjour voulait insister sur la valeur et la place qu'occupe l'argent dans nos relations sociales, *Merci d'avoir pollué* agit de la même manière en se logeant sur un des éléments

qui déterminent la mobilité dans la ville. Il contredit la fonction opératoire de la ville en insistant sur l'une de ses conséquences. Il occupe le terrain de la norme pour s'autolégitimer.

Cependant, même si l'on peut faire un parallèle avec le domaine artistique étant donné sa ressemblance avec *SVDS*, l'intervention reste à l'état d'action citoyenne, de fragment circonstanciel. Aucun indice ne pourrait nous aider à classer cet énoncé dans le domaine artistique. Au contraire même, *Merci d'avoir pollué* semble plutôt signifier une intention activiste, mais dont les stratégies d'immixtion dans l'espace public rappelleraient fortement celles des pratiques interventionnistes.

En somme, après l'analyse de la borne-fontaine peinte en or et de *Merci d'avoir pollué*, plusieurs questions sur leur valeur artistique s'imposent à nous, mais peu de réponses viennent, définissant par là la complexité définitionnelle et la rhétorique des micro-interventions dans le domaine de l'artistique. C'est pourquoi le domaine philosophique de l'esthétique nous éclaire davantage sur les potentielles répercussions d'une telle pratique, nous informant par le fait même du régime de réception causé par la surprise, le choc, l'étonnement, etc. Si ces deux interventions semblent s'insérer dans le parcours des descriptions artistiques, l'anonymat de leur auteur les projette dans l'appropriation esthétique de l'action citoyenne. Il traduit les possibilités opératoires qu'il nous, citoyens, est à présent possible de signifier. ◀

> *Merci d'avoir pollué*, rue René-Lévesque en face de Radio-Canada, 2014. Photo : Nicolas Rivard.



Notes

- 1 Pascal Nicolas-Le Strat, « Micropolitiques des usages » [en ligne], *Activités de recherche et publications de Pascal Nicolas-Le Strat*, 2008, consulté le 17 décembre 2014, www.le-commun.fr/index.php?page=micropolitiques-des-usages.
- 2 *Ibid.*
- 3 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien : l'art de faire*, vol. 1, Gallimard, 1990, p. xl.
- 4 *Ibid.*
- 5 Charles Lecavalier, « Des bornes-fontaines en or », TVA Nouvelles, 29 septembre 2011 ; [en ligne], www.tvanouvelles.ca/lcn/infos/regional/archives/2011/09/20110929-174448.html.
- 6 *Ibid.*
- 7 Stephen Wright, « L'avenir du ready-made réciproque », *Parachute : revue d'art contemporain*, n° 117, janvier-mars 2005, p. 120. Cf. Marcel Duchamp, À propos des « Ready-mades », Conférence, Musée d'art moderne de New York, 19 octobre 1961 ; *id.*, *Duchamp du signe*, Flammarion, 1994, p. 191-192. « Dans un entretien télévisuel avec Guy Viau, réalisé pour Radio-Canada et diffusé le 17 juillet 1960, Duchamp explicite davantage sa conception du ready-made réciproque. » Une transcription de cette entrevue, aussi fascinante que peu connue, est désormais disponible sur le site Internet de la revue en ligne *Tout-fait* (vol. 2, n° 4, janvier 2002, www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy_fhtml).
- 8 *Ibid.*
- 9 Dans l'article relatant les événements à TVA Nouvelles, Michel Tanguay qualifie d'« inconscient » le geste émis par l'auteur anonyme : « N'oublions pas que c'est un service essentiel. La personne qui fait ça pose un geste inconscient. J'espère que ça ne va pas se répandre. » (in C. Lecavalier, *loc. cit.*)
- 10 Sylvette Babin, « Le bling-bling artistique : du dispositif clinquant à la critique sociale », *Esse, arts + opinion*, n° 69, printemps-été 2010, p. 3.
- 11 Fabien Loszach, « Bling-bling, Everytime I Come Around », *Esse, arts + opinion*, n° 69, printemps-été 2010, p. 20.

Nicolas Rivard est artiste interdisciplinaire et historien de l'art. Il a été chercheur au GRAI³ (Groupe de recherche en art infiltrant du 3^e Impérial) auprès du professeur Patrice Loubier, auteur, commissaire indépendant ainsi que conférencier. Il est également actif au sein de différents organismes artistiques, notamment le Péristyle Nomade, l'ATSA et le Bureau d'art public de Montréal. Il est membre du Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec (RAIQ).



DES LIVRES ET DES MOTS DANS L'ESPACE PUBLIC MICRO-BIBLIOTHÈQUES ET CALLIGRAPHIE URBAINE

► JONATHAN LAMY

Depuis quelques années, on voit éclore dans les lieux publics deux types d'interventions littéraires à petite échelle et à caractère local : les microbibliothèques en libre service et la calligraphie urbaine. Dans le premier cas, une boîte de bois sert d'espace d'échange de livres entre citoyens. Dans le second, des objets dans la rue, souvent destinés à prendre le chemin du dépotoir, sont couverts de mots.

BIBLIOTHÈQUES EN LIBRE-SERVICE

La petite histoire de ce qu'on appelle en anglais les *little free libraries* a commencé au début de 2009, dans la ville de Hudson, au Wisconsin, alors qu'un menuisier nommé Todd Bol a placé devant sa maison une cabane en bois remplie de livres. L'initiative s'inspirait de ces bibliothèques parallèles que l'on retrouve parfois dans les cafés et qui nous invitent à prendre un ouvrage et à en laisser un en retour, mais aussi du principe de bibliothèque itinérante et du phénomène du passe-livres, apparu quelques années plus tôt. Cette boîte à bouquins plutôt qu'à lettres, ou cabane à lecteurs plutôt qu'à oiseaux, a rapidement fait parler d'elle et a fait des petits.

Little Free Library¹ est devenue une marque de commerce. Sur son site littlefreelibrary.org, on trouve une

vingtaine de modèles de petites bibliothèques à commander pour environ 300 \$, de même que différents accessoires « officiels ». On peut également y dénicher une foule de trucs (du financement à la prévention du vandalisme) pour les individus ou les groupes communautaires qui voudraient mettre sur pied leur propre petite bibliothèque gratuite ainsi qu'une carte qui permet de localiser les microbibliothèques à la grandeur de la planète. Le mouvement a en effet pris une ampleur mondiale, et l'on estime qu'il y aurait au moins 15 000 bibliothèques en libre-service à travers le monde. Des associations ont pris forme, comme Neighborhood Library Builders Guild (la Guilde des constructeurs de bibliothèques de voisinage), et un ouvrage, signé Margaret Aldrich et intitulé *The Little Free Library Book*, paraîtra au printemps 2015 chez Coffee House Press.

> Mark Rakatansky Studio, *Open Stacks* (Little Free Library), Lower East Side (Eldridge St/Rivington St), New York, 2013. Photo : Luc Lévesque.

À Québec, deux microbibliothèques aux silhouettes originales, mises sur pied par l'organisme Verdir et Divertir, font partie du réseau Little Free Library. « *Le bateau* dans l'escalier Badelard a été conçu par Simon Boudreault, alors que *L'escargot* de l'escalier Laviguer est signé Gigi Wenger. Tous deux ont été fabriqués et mis en place par Jean-François Duval² », relate Suzie Genest sur le blogue *Mon Saint-Roch*. À Montréal, une trentaine de bibliothèques en libre-service, principalement dans les quartiers Rosemont et Hochelaga-Maisonneuve, sont le fruit d'initiatives locales et ne sont pas regroupées, à l'exception de celles faisant partie du projet Croque-livres, « un réseau de boîtes de partage de livres destinées aux jeunes », comme on peut le lire sur le site croquelivres.ca³.

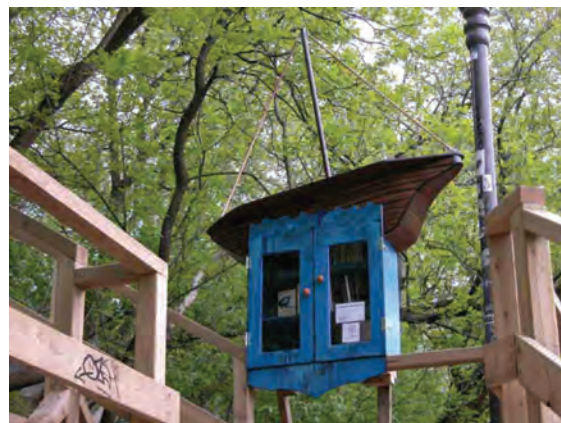
Version pour enfants de Little Free Library, les Croque-livres sont nés en septembre 2014 et se sont vite déployés sur l'ensemble du territoire québécois, où l'on en compte déjà une centaine, installés ou en voie de l'être. Jouant sur l'image du monstre gentil et portant parfois des noms comme Livrosaura (à Montréal) ou Le dragon cracheur de livres (à Durham), ils se posent dans des parcs, devant des CPE ou des organismes dédiés à la famille. On peut les commander en ligne – et les assembler comme des meubles IKEA – sur le site Web du projet ou bien télécharger gratuitement les plans pour faire soi-même son Croque-livres.

VIVE LES LIVRES LIBRES

Aux biblio-cabanes s'ajoutent une foule d'initiatives similaires, rivalisant d'originalité, comme les biblio-cabines (des cabines téléphoniques transformées en bibliothèques libres) ou les abribus transformés en espace de lecture. Ces librairies gratuites s'inscrivent dans une passion grandissante pour le design de bibliothèques (dans le sens d'étagères pour livres), dont témoigne par exemple le site bookshelfporn.com. La plus spectaculaire de ces interventions demeure certainement l'*Arma de instrucción masiva* (l'*Arme d'instruction massive*) de Raúl Lemesoff qui a transformé un véhicule en petit tank garni de livres qu'il offre gratuitement dans les rues de Buenos Aires, puis à travers l'Argentine, la Bolivie et le Pérou.

Cette forme de partage littéraire participe d'un renouveau du troc et d'une réappropriation citoyenne de l'espace public. Ça et là, on voit pousser des boîtes de choses à donner ou à échanger, sur lesquelles on inscrit simplement « Givebox » ou « Free Shit ». À Montréal et à Québec, durant l'été, apparaissent dans les rues des pianos sur lesquels tout un chacun peut jouer ou encore des bacs de fines herbes ou de légumes à la disposition des gens du quartier, disséminant le principe du jardin communautaire à certains coins de rue.

Espaces de partage, les microbibliothèques poursuivent le principe du passe-livres. Sorte de *flash mob* littéraire, cette pratique de dissémination de bouquins dans l'espace public possède son site Web officiel (bookcrossing.com) depuis 2001, maintenant disponible en quinze langues. On peut y suivre le parcours de plus de dix millions d'ouvrages, libérés par plus d'un million de « bookcrosseurs » dans pas moins de 132 pays. Une version québécoise du mouvement a vu le jour en 2011, sous l'impulsion de trois étudiantes de l'Université Laval. Leur site (librezleslivres.com) recense des points de partage à travers le Québec (une trentaine dans la région de la Capitale-Nationale). La plupart d'entre eux consistent en une étagère dans un café ou un pavillon



d'université, mais d'autres prennent la forme de microbibliothèques ou de bibliothèques mobiles.

Un ancêtre de la bibliothèque en libre-service serait d'ailleurs la bibliothèque itinérante. Les fondateurs de Little Free Library évoquent l'aventure de la bibliothécaire Lutie Stearns, qui a sillonné le Wisconsin de 1895 à 1914 avec des boîtes de livres, tout en convainquant d'autres personnes et organismes de favoriser ainsi l'accès à la lecture ailleurs aux États-Unis. Dès le début des années vingt, on y voit émerger les Bookmobiles : des véhicules aménagés en bibliothèques. La Ville de Montréal mettra en circulation son Bibliobus en 1966, toujours en fonction après quelques changements de carrosserie.

Ces initiatives étant parfois éphémères ou dépendant de la volonté d'individus, on peut se demander ce que sera la durée de vie des microbibliothèques. Le phénomène se trouve présentement dans une phase de prolifération qui se stabilisera éventuellement et déclinerait possiblement. Des cabanes se briseront, seront maltraitées par l'hiver et ne seront pas réparées. Si l'on recense l'apparition de nouvelles bibliothèques en libre-service, la disparition de certaines d'entre elles ne sera sans doute pas remarquée.

> *Tornado Library* créée par Steve Fratoni. Photo : Steve Fratoni. Source Internet : www.pastemagazine.com/articles/2014/09/little-free-libraries-quiet-clever-and-free.html

> Micro-bibliothèque à Montréal. Photo : Jonathan Lamy.

> Biblio-cabine téléphonique à Lille. Photo : Sorryso. Source Internet : <http://sorryso.com/le-livre-service-troc-dans-une-cabine-telephonique/>

> Micro-bibliothèques à Québec, *Le bateau* (escalier Badelard) et *L'escargot* (escalier Laviguer). Photos : Marc Grignon.

> Croque-livres. Photo : Jonathan Lamy.

LIBRE ACCÈS LITTÉRAIRE

Dans un texte paru sur le blogue du *Voir*, la bibliothécaire et responsable du blogue *Bibliomancienne* Marie Martel énumère dix raisons pour créer des microbibliothèques⁴. Parmi celles-ci, elle mentionne que les bibliothèques en libre-service augmentent la proximité entre les livres et les gens, tout en se détachant de l'institution et de la représentation du pouvoir incarnée par les bibliothèques traditionnelles. À celles de la ville, du village ou du quartier s'ajoutent des bibliothèques de voisinage, établies sur des principes de collectivité de l'espace public et de partage égalitaire. Pas de carte de membre, d'horaire fixe ni de frais de retard, chaque lecteur est à la fois usager et bibliothécaire, et peut emprunter ou retourner des ouvrages comme bon lui semble.

À une époque où l'on s'inquiète du taux de littéracie de la population et des problèmes d'apprentissage de la langue chez les élèves, dont la réussite en français périclité, où le livre selon certains semble condamné à disparaître avec la prolifération des tablettes et liseuses électroniques, et où même un ministre de l'Éducation se permet de douter de l'importance de l'achat d'ouvrages dans les écoles⁵, les microbibliothèques constituent un formidable outil de promotion de la lecture et témoignent d'un engouement pour le livre presque inespéré. Des mordus du livre trouvant le financement nécessaire ou fabriquant un objet, parfois finement ouvrage, pour les partager, parce qu'ils croient à la nécessité citoyenne de la lecture, il faut croire qu'il en existe, et qu'ils sont nombreux.

Les microbibliothèques constituent de potentiels espaces de rencontre, bien qu'elles gagneraient à être davantage exploitées en tant que pôles d'animation littéraire. Des lectures de poésie pourraient par exemple s'y tenir. À part lors de leur inauguration, les cabanes à livres sont rarement utilisées comme lieux de rassemblement. On y passe seul, on n'y croise personne. Et il n'y a généralement pas d'endroit tout près où il serait possible de s'installer pour lire. La communauté qui s'établit autour d'une biblio-cabane demeure anonyme



- > Bookmobile à Bethlehem, New York, États-Unis. Source Internet : www.bethlehempubliclibrary.org/CentennialPhotos2.asp?path=Bookmobile
- > *Arma de Instrucción Masiva* de Raul Lemesoff. Photo : Amilcar Nani. Source Internet : <http://soyelmachoalfa.blogspot.ca/2012/09/raul-lemesoff-el-loco-de-los-libros.html>

et furtive. Néanmoins, ces passages, ces va-et-vient de livres, mais surtout la présence de cet objet-lieu de troc modifient réellement le tissu urbain. Artisanat installatif, la bibliothèque en libre-service a inventé un nouvel usage à la fois littéraire et citoyen.

Elle a créé un nouveau lieu pour le livre, qui se joint aux librairies, aux bibliothèques, aux bouquineries, aux magasins d'occasion ou d'économie sociale ainsi qu'aux bazars de sous-sol d'église. Cela dit, et comme dans ce dernier cas de figure, les titres intéressants se font plutôt rares parmi ceux qui garnissent ces boîtes de bois en plein air. Si elles peuvent bien entendu renfermer quelques surprises, il ne faut pas s'attendre à y dénicher à tout coup lecture à son goût. Les livres qu'on retrouve dans ces bouquineries gratuites sont ceux dont les gens du voisinage ont bien voulu se départir, ce qui est tout de même mieux que de les mettre aux poubelles ou au recyclage.

ORNER LES ORDURES

Dans notre société du prêt-à-jeter qui fait de la surconsommation une obligation, les détritiques constituent une matière artistique abondante et renouvelable. Une nouvelle pratique d'art urbain, à mi-chemin entre les pochoirs de Banksy et les « trophoux » de Roch Plante, a ainsi vu le jour : l'ornement ordurier ou la calligraphie sur vidanges. Le collectif Garbage Beauty (autotraduit par Belles Poubelles) fait figure de pionnier dans cette forme de Street Art. Fondé à l'été 2011 par quatre jeunes Montréalais, Garbage Beauty signe des débris qui jonchent les trottoirs et les ruelles de sa griffe distinctive. Si certaines ordures sont simplement taguées du nom du collectif, d'autres pièces destinées au dépotoir tiennent un discours plus complexe, combinant la fonction première des objets et leur situation actuelle de rebuts : « Prends la porte », lit-on sur une porte ; « Portez-vous bien », a-t-on calligraphié avec soin sur une autre.

Garbage Beauty invente des slogans contre-publicitaires : « La forêt me manque », lance une planche ; « J'ai une histoire à vous raconter », propose une commode ; « Merci Montréal pour ces belles années », affirme une table, comme si c'était la dernière phrase qu'elle prononcerait avant d'être emportée par les éboueurs ; « Voulez-vous coucher avec moi ce soir ? » demande pour sa part un matelas. Parmi les objets qui jonchent le sol urbain, les téléviseurs sont particulièrement prisés par le collectif et ses *ready-mades* calligraphiques : « Le monde est trop grand pour entrer dans une si petite boîte », « Mensonges à la chaîne » ou « Garbage Channel » sont quelques-uns des énoncés tracés par les quatre lettrés. Ces jeux de mots dialoguent parfois avec une note déjà inscrite. Ainsi, à la mention « À donner / fonctionne bien », posée sur une télé, les calligraphes ont ajouté « pour se pognier le cul ».

À la manière de Roadsworth, cet artiste qui a transformé la signalétique sur le bitume de Montréal en œuvres d'art, Garbage Beauty a d'abord œuvré de nuit avant de créer au grand jour, notamment autour du 1^{er} juillet et du lot d'ordures qui l'accompagne. Acquéreur lui aussi une certaine reconnaissance, le collectif a notamment participé à l'événement Fin novembre de l'ATSA à Montréal en 2013 et, l'année suivante, au festival Chromatic à Paris ainsi qu'au Art Basel à Miami. Ne prenant pas comme support les murs de résidents, de commerces ou d'organismes, mais plutôt des objets qui n'appartiennent plus à personne, Garbage Beauty travaille en toute légalité. *Arte povera* du XXI^e siècle, sa pratique s'écarte du vandalisme

tout en étant plus fugace que le graffiti traditionnel. Le laps de temps entre la mise à la rue et le ramassage des poubelles s'avère en effet assez court : quelques mots calligraphiés, une photo qui garnira la galerie de son site Internet (garbagebeauty.com), et l'œuvre s'envole avec le camion à ordures. Comme c'est souvent le cas pour la performance, l'image photographique témoigne alors d'un art ne laissant d'autres traces qu'elle ou que le récit qu'on peut en faire.

CITATIONS À LA RUE

À l'automne 2014, dans les quartiers Saint-Jean-Baptiste et Saint-Roch à Québec, on a également pu voir quelques rebuts anonymement couverts de mots. Un poêle sur la rue Lockwell et une causeuse près de Méduse citaient la célèbre pièce *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand : « J'ai dix cœurs / J'ai vingt bras / Il ne me suffit pas de combattre des nains / Il me faut



- > Garbage Beauty
- > Calligraphie urbaine à Québec.
Photos : 1. Jessica Arseneau
2. Jonathan Lamy 3. inconnu.



des géants ! » Ce cri de ralliement, légèrement modifié⁶, prend dans ce contexte inusité une signification différente, comme si les objets abandonnés s'offraient, témoignant de leurs multiples existences et exigeant des personnes plus grandes que nature qu'elles viennent cueillir ces fleurs de macadam gigantesques.

Elle aussi tracée en lettres détachées mais par une main différente, une citation de Gaston Miron ornait un caisson en bois et un bloc de ciment : « Ça ne pourra pas toujours ne pas arriver. Il est une fois le pays de notre amour. » La première phrase forme le refrain d'une chanson qu'on retrouve dans le deuxième volume des *Douze hommes rapaillés*. La seconde est d'origine inconnue, tout comme cette autre inscription apposée sur une grande planche : « Ils peuvent abattre un oiseau mais pas le vent qui le porte. Et le vent est fort à qui ouvre les ailes. »

D'une autre manière que les microbibliothèques, ces interventions scripturaires anonymes, tout comme celles, plus structurées, de Garbage Beauty, inventent de nouveaux usages en matière de lecture. Les mots quittent les livres ou les affiches publicitaires pour embellir la ville à même ses saletés et lui donner un peu plus de sens. Après des projets chapeautés par des organismes, visant par exemple à intégrer de la poésie aux transports en commun (*La poésie prend le métro*, à Montréal, initié en 2002) ou à l'espace public (*La rue de la poésie*, près de la Maison de la culture Hochelaga-Maisonneuve, depuis 2012), voilà que des individus conçoivent des interventions modiques, discrètes. La fugacité performative de ces micro-interventions littéraires, qui sont certainement appelées à se multiplier dans les prochaines années, préfère le petit, le presque invisible de lieux véritablement communs, pour y mettre un peu d'art, de littérature et de conscience sociale. ◀

Notes

- 1 N. d. R. : La micro-bibliothèque constitue aussi un objet d'exploration pour les architectes. À New York, en 2013, en lien avec Little Free Library LTD, l'Architectural League of New York et le PEN World Voices Festival ont sélectionné 10 équipes d'architectes pour concevoir et installer une micro-bibliothèque en collaboration avec une organisation communautaire hôte. C'est dans ce contexte que Mark Rakatansky [www.mr-studio.com] a réalisé *Open Stalks* en collaboration avec University Settlement dans Lower East Side.
- 2 Suzie Genest, « Prenez un livre, déposez un livre » [en ligne], *Mon Saint-Roch*, 11 juin 2014, www.blogue.monsaintroch.com/2014/prenez-un-livre-deposez-un-livre/. Voir aussi Isabelle Le Maléfan, « La lecture fait son nid dans les escaliers », *Québec Express*, 27 juin 2014.
- 3 Un appel a été lancé en décembre 2014 afin de localiser sur une carte interactive les microbibliothèques en libre-service sur l'île de Montréal (www.microbibliotheques.wordpress.com).
- 4 Cf. Marie Martel, « Mon voisin, ce lecteur : 10 raisons pour créer des microbibliothèques » [en ligne], *Voir*, 22 mai 2013, www.voir.ca/marie-d-martel/2013/05/22/mon-voisin-ce-lecteur-10-raisons-pour-creer-des-microbibliotheques/.
- 5 La déclaration d'Yves Bolduc, peu avant la rentrée scolaire de 2014, a beaucoup fait parler d'elle. Cf. Mélanie Loisel, « Les écoles ont assez de livres, juge Bolduc », *Le Devoir*, 22 août 2014.
- 6 « Il ne peut me suffire de pourfendre des nains », lit-on dans le texte original.

Jonathan Lamy est chercheur postdoctoral au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCO) de l'Université Laval. Il a publié des articles sur la poésie québécoise et américaine, les pratiques performatives en art et en littérature, de même que deux recueils de poèmes aux Éditions du Noroît : *Le vertige dans la bouche* et *Je t'en prie*. Il entretient une pratique en performance dans laquelle il conjugue la poésie sonore, la poésie-action et l'intervention dans l'espace public.



MICRO-INTERVENTIONS À L'ÈRE NÉOLIBÉRALE

STRATÉGIES DE MATEI BEJENARU

► IZABEL GALLIERA

Dans le cadre de l'exposition solo de Matei Bejenaru (*De l'art dans la vie, de la vie dans l'art : Matei Bejenaru*), que je présentais lors de la 5^e édition du festival annuel DownStreetArt (DSA) en 2012, j'ai invité l'artiste à venir faire une résidence d'un mois à North Adams, Massachusetts (États-Unis), pour y développer un projet s'inspirant du lieu. Dans la foulée de ses premiers travaux, l'artiste y a développé *Collection of futures* (Une collection de futurs), une intervention indirectement politique et poétique, s'arrimant au contexte local.

Bejenaru vit et travaille en Roumanie, un pays postcommuniste où les multinationales et les capitaux mondiaux se sont empressés d'externaliser leurs activités de production au début de l'an 2000 afin d'y exploiter le travail d'ouvriers minimalement payés et l'infrastructure existante, établie sous l'ancien régime communiste. Depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, Bejenaru crée des œuvres engagées socialement fonctionnant comme des micro-interventions temporaires dans l'espace public, de plus en plus privatisé. Rétrospectivement, ces projets présentent une accumulation d'événements s'étant produits en Roumanie au cours de deux décennies postcommunistes.

> Matei Bejenaru, *Alexandru cel Bun*, Iași, Roumanie, 1994.
Photo : Cristian Ciobanu.

La période de transition entre le communisme et le capitalisme a été un processus chaotique, caractérisé par l'effondrement des institutions communistes et des programmes socialistes, le désir de rejoindre l'Union européenne, la montée du nationalisme et la formation progressive de structures néolibérales politiques, sociales, culturelles et économiques. Émergeant de ce contexte, son projet *Alexandru cel Bun* (1994) constituait une intervention fonctionnelle à l'intérieur de la zone résidentielle du même nom dans la ville roumaine d'Iași, ville natale de l'artiste. Comme on pouvait le voir sur les photographies noir et blanc documentant l'action, l'artiste a utilisé des matériaux jetés, tels des barils de pétrole rouillés et des barres de bois et de fer comme piques à brochettes, pour construire trois fumoirs à viande qui furent gratuitement mis à la disposition des habitants du secteur. Fumer de la viande est une tradition roumaine qui se perpétue dans les communautés rurales juste avant Noël. Au lendemain de l'effondrement du régime communiste, ces *ready-mades* devinrent relationnels, inspirant un désir de sociabilité sincère et renouvelé au sein de la population locale. Pendant les années quatre-vingt, les habitants ont été en grande majorité déplacés de leur zone rurale vers la zone urbaine, dans des immeubles d'appartements, lors de la tentative de modernisation socialiste de la nation du dictateur Nicolae Ceaușescu. Confinés dans ces appartements subventionnés mais mal équipés, où l'électricité manquait souvent pendant de longues périodes, les gens se sont empressés d'utiliser les fumoirs à viande de l'artiste. Les objets créés par l'action de Bejenaru incarnaient une plateforme temporaire permettant la convivialité, indirectement accrue par la proximité entre les résidents du secteur et l'artiste. *Alexandru cel Bun*, une infiltration impermanente et pourtant opportune et pertinente dans l'espace public, a su brouiller les frontières entre l'art et la vie, incorporant l'art dans le quotidien et réduisant la distance entre le spectateur et le performeur.

Souhaitant avoir une portée utilitaire avec un type d'intervention similaire, caractéristique de sa pratique en art social, Bejenaru mit sur pied en 2013 le projet *Cezme* dans le cadre de la Biennale de Tirana en Albanie, un ancien pays communiste situé au sud-est de l'Europe. Pour *Cezme*, qui signifie « fontaine » en français, l'artiste a collaboré avec le bureau du maire Edi Rama, actuellement premier ministre du pays, pour installer une série de robinets raccordés à la conduite d'eau souterraine principale de la ville afin de créer un site de distribution d'eau potable pour les résidents locaux. Bejenaru a choisi de placer *Cezme* juste devant la structure monumentale qu'avait fait construire Enver Hodja, l'ancien dictateur communiste de l'Albanie. L'intervention de l'artiste a accentué le décalage entre le magnifique bâtiment de l'ancien chef, symbole des idéaux socialistes, et la réalité quotidienne des citoyens vivant dans la pauvreté. Près de treize ans après l'effondrement du gouvernement communiste, une grande partie des citoyens de l'Albanie n'a toujours pas accès à l'eau potable chez elle et est forcée d'aller la chercher au centre-ville. Bien que la micro-intervention *Cezme* ait été de courte durée (pendant la biennale seulement), elle eut un effet puissant sur le tissu sociopolitique de la ville, répondant à un besoin que l'artiste avait identifié au terme de ses recherches lors d'une visite antérieure. Non sans rappeler *Alexandru cel Bun*, *Cezme* s'est déployé dans l'art, dans la vie et entre les deux... Plutôt que de le percevoir

comme un cadre restrictif, Bejenaru a utilisé le contexte artistique de la biennale comme ressource pour intervenir dans l'espace public. Selon le commissaire Branislav Dimitrijević, « ce fut l'œuvre la plus "visitée" de l'exposition ; il y avait une file d'attente perpétuelle devant elle, composée de personnes qui ne savaient pas qu'il s'agissait d'une œuvre d'art »¹.

Plusieurs autres œuvres de Bejenaru comme *Maersk Dubai* (2007) et *De departe / From Afar* (2009) attirent l'attention sur les conditions de vie des ouvriers roumains immigrés dans des pays membres de l'Union européenne (UE). Son projet *Strawberry Fields Forever*



> Matei Bejenaru, *Cezme*, Tirana Biennial 2, Albanie, 2003. Commissaire : Branislava Dimitrevic (SRB). Photos : Matei Bejenaru.



(2001), par exemple, s'intéresse à un groupe de travailleuses saisonnières, ayant le statut d'immigrantes légales, qui cueillent des fraises au salaire minimum sur une ferme à Lérida, en Catalogne (Espagne). Il consiste en des interactions dialogiques avec ces femmes qui partagent leur expérience, le fait d'avoir laissé leur famille pour un travail saisonnier, leurs aspirations et leurs craintes envers un futur incertain. Élément central du projet, une performance fut présentée au Centre culturel contemporain de Barcelone lors de la soirée d'ouverture de l'exposition. Dans sa performance, Bejenaru mettait en conserve des fraises cueillies par les travailleuses roumaines. Sur les pots, l'étiquette faisait clairement état de la provenance du contenu ainsi que du salaire horaire payé aux cueilleuses, attirant l'attention sur les circonstances de production des produits de consommation. Le projet *Strawberry Fields Forever*, aux multiples facettes, devint ainsi un geste poétique portant sur la politique de l'UE par rapport aux travailleurs migrants.

Bien que différents de par leur forme et leur contenu, ces œuvres engagées socialement fonctionnent en tant que micro-interventions dans leur environnement respectif et évoluent à même les interactions avec des membres de communautés précises. Regroupés, elles fournissent des capsules témoins poignantes de la période de transition suivant 1989 en Roumanie et de la diaspora roumaine. En outre, ces capsules, ainsi que plusieurs autres œuvres comprises dans l'exposition *De l'art dans la vie, de la vie dans l'art : Matei Bejenaru*, jouent un rôle d'enquête critique sur nos conditions de vie actuelles et précaires, la marginalisation sociopolitique et économique des ouvriers causée par les répercussions mondiales et locales du néolibéralisme. Il existe de plus un lien troublant entre les questions soulevées par les projets de l'artiste et le lieu de l'exposition, North Adams, où les populations marginalisées économiquement et politiquement luttent pour survivre dans une ville abandonnée par des industries et usines autrefois florissantes.

North Adams, la ville la moins peuplée de l'État du Massachusetts, représente bien l'impact radical de la circulation mondiale des capitaux au cours des 30 dernières années. Alors que la surproduction et l'accumulation excessive entraînent par la soif du néolibéralisme sont souvent des phénomènes abstraits et mondiaux, leurs effets se font sentir localement non seulement dans de petites villes à travers le monde, mais aussi dans d'immenses infrastructures, de plus en plus nombreuses et abandonnées. Afin de maximiser les profits par l'emploi d'une main-d'œuvre à coût réduit, les capitaux sont déplacés, et la communauté locale doit gérer d'énormes bâtiments laissés à l'abandon. Les ouvriers locaux perdent leur emploi par suite du départ des entreprises. Or, ces multiples édifices vides sont rarement démolis parce que leur détaillant continue à payer l'hypothèque afin de le garder vide : « Un bâtiment vide tend à écarter la compétition du terrain, un facteur qui contribue également à la mode des bâtiments vides². »

Pour combattre de tels procédés, la Ville de North Adams a entamé un processus pour réinventer son identité vieille de plusieurs dizaines d'années en favorisant l'émergence d'une industrie de travailleurs culturels. L'ouverture du Musée d'art contemporain du Massachusetts (MA MoCA) dans une ancienne usine comportant plusieurs locaux en 1999 a marqué le début de la renaissance culturelle de la ville. Étant l'un des plus grands

musées consacrés aux collections et à l'exposition de l'art contemporain, sa présence, comme celle d'autres musées locaux (le Musée Clark et le Musée Norman Rockwell) et universités (l'Université Williams, l'Université des arts libéraux du Massachusetts), contribue à attirer une foule diversifiée d'artistes en arts visuels et en arts de la scène. La collectivité a su transformer une région montagneuse du comté de Berkshire en destination touristique importante. Le festival DSA, un festival artistique estival de quatre mois, apporte sa contribution saisonnière à la renaissance culturelle de la ville en louant temporairement des devantures de magasin du centre-ville et en organisant des expositions et performances artistiques. Les propriétaires de ces espaces, autrement vacants, se sont engagés dans un processus de « mise en réserve de leurs biens », ce qui signifie qu'ils conservent leur droit de propriété sur leurs terrains ou leurs biens immobiliers jusqu'à ce que leur valeur augmente grâce à une revitalisation économique attirant les entreprises et favorisant les investissements.



Grâce à ses expositions commissariées par de nombreux artistes contemporains, le festival DSA a contribué au renouvellement de la ville. Elles ont entraîné l'ouverture d'entreprises locales, tout en fournissant une plateforme précieuse aux artistes et aux commissaires émergents internationaux. Cependant, l'écart entre les résidents de la ville, sans emploi pour la plupart, et le nombre grandissant d'institutions et de travailleurs culturels dans la région est perceptible. La renaissance culturelle de North Adams, engendrée par le festival et le musée d'art contemporain, contribue-t-elle à diminuer cet écart ou à accentuer la marginalisation de la majorité de la population locale, en participant à la revitalisation des propriétés privées qui servira ultimement les intérêts d'un nombre limité de personnes ?

Dans le but de mettre à l'avant-plan cette distance, profondément ressentie par les divers travailleurs, et de stimuler les espoirs collectifs et individuels de la communauté, Bejenaru a mis au point un projet s'inspirant de la situation vécue dans le lieu : *A Collection of Futures*.

> Matei Bejenaru, *A Collection of Futures*, pièce sonore installée devant la Artery Gallery et documentation photo des entrevues, North Adams MA, États-Unis, 2012. Commissaire : Izabel Galliera. Photos : courtoisie de l'artiste.

Or, il faut s'interroger : est-il possible pour un artiste étranger, ne faisant pas partie d'une communauté, de s'y impliquer d'une manière significative avec ses membres ? Le projet est-il déjà condamné à l'échec, avant même d'avoir vu le jour ? Son succès se base-t-il sur un acte de provocation malaisant au sujet de la communauté ou plutôt sur une approche éthique de l'artiste envers ses participants, l'écoute de leurs opinions et de leurs désirs ? Quel rôle les commissaires jouent-ils dans la mise en œuvre d'un projet s'inspirant du lieu, initié par un artiste invité ne faisant pas partie de la communauté locale ? Ces questions ne sont pas nouvelles. Elles ont fréquemment été soulevées par des artistes engagés socialement, à l'esprit communautaire, dans des conférences, des forums et des ouvrages savants récents dont *The One and The Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context (L'unique et le multiple: l'art collaboratif contemporain dans un contexte de mondialisation)* de Grant Kester, 2011, et *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship (L'art participatif et la politique du spectateur)* de Claire Bishop, 2012. Il est peu étonnant de constater que certaines de ces questions ont guidé la conception et la mise en œuvre de *A Collection of Futures*.

Bejenaru avait pour but d'inciter plusieurs des résidents à imaginer l'avenir de la ville, que ce soit d'un point de vue individuel, personnel, collectif, environnemental, politique ou communautaire. Les créations des participants ont pris la forme de monologues, de déclarations, de poésie, de refrains musicaux, de bruits ou autres réponses sonores enregistrées par l'artiste. Lors de sa résidence d'un mois à North Adams, il a favorisé les interactions et fait participer dix résidents locaux de différentes générations : des élèves du secondaire, des universitaires, des personnes âgées venant de milieux socioéconomiques variés, ayant des opinions politiques et des intérêts divers, comme le maire de la ville, un enseignant à l'université, deux fermiers, un agent immobilier, un directeur de musée et des parents à faible revenu. Toute conception du futur étant enracinée à la fois dans le passé et dans le présent, ces visions superposées l'une sur l'autre ont enfanté une exposition riche, texturée de désirs, de frustrations, de craintes, de regrets et d'espoirs. Non seulement exposa-t-elle les tensions et les points de rupture, mais aussi toutes les possibilités de futures négociations.

Les interactions, les réunions et les conversations de Bejenaru avec les résidents ont fait partie intégrante de *A Collection of Futures*. En tant que commissaire de l'exposition et résidente du secteur, j'ai facilité les premières réunions entre l'artiste, les participants et les organisateurs du festival. Certaines rencontres ont mené à d'autres réunions, d'autres pas. Le fondement du projet venait du désir de Bejenaru de connaître la ville en engageant la conversation avec ceux qui y vivent. Les disparités surprenantes dans le tissu urbain entre les infrastructures abandonnées et l'espace rénové du MASS MoMA n'étaient pas quelque chose de nouveau pour Bejenaru. De l'autre côté de l'Atlantique, les villes roumaines ont été la cible d'un capitalisme sauvage qui a implanté de nouveaux centres commerciaux gigantesques, leur ombre enveloppant les immeubles d'appartements gris et uniformes du communisme. Les promenades de Bejenaru dans North Adams et ses échanges avec les résidents lui ont permis de dessiner une carte intime, faite d'histoires, d'expériences personnelles et professionnelles, sur les usines fantômes et magasins à grande surface laissés à l'abandon. En soi, le projet a engendré un contre-espace en levant le voile sur le conflit entre « la production d'espace pour engendrer un profit et comme instrument de contrôle et l'utilisation de l'espace dans la vie quotidienne », comme le mentionnait Henri Lefebvre.

Le choix de Bejenaru d'utiliser des enregistrements audio comme moyen d'expression était en partie motivé par son souci de représentation éthique. Tout en demeurant anonyme, chaque participant a clairement fait entendre sa voix. L'œuvre *A Collection of Futures*, initiée et rendue publique par l'artiste, mais exécutée par les résidents locaux qui se trouvent à en être les coauteurs, a été diffusée sur les ondes de la station de radio de l'Université des arts libéraux du Massachusetts, par des haut-parleurs situés devant un magasin sur la rue principale, dans l'entrée d'une bibliothèque publique locale et dans la galerie d'exposition.

En soi, le projet pouvait être vu comme une intervention dans l'espace public, à la fois symbolique et concrète, favorisant le maintien des contradictions dans un espace. En tant que micro-intervention, le projet avait le potentiel d'engendrer un espace public « agonistique », comme le désigne l'analyste politique d'origine belge Chantal Mouffe. À la base de l'agonisme,

à différencier de l'antagonisme, se trouve une forme pluraliste de politique démocratique qui accueille la tension non résolue entre la liberté et l'égalité.

Le pluralisme agonistique de Mouffe nourrit et encourage la contestation en démocratie, reconnaissant ultimement « l'impossibilité d'établir un consensus sans exclusion ». Plutôt que la notion d'éliminer l'ennemi, ce qui implique une confrontation et le couronnement d'une forme de société démocratique basée sur le consensus, Mouffe met de l'avant la notion d'« adversaire » : « une personne dont nous combattons les idées, mais dont nous défendons le droit de faire valoir ses idées, que nous ne remettons pas en question. [...] Pour cela, il faut fournir des voies de communication aux passions collectives soulevées par des questions, pour qu'elles puissent être exprimées, et faire assez de place pour permettre l'identification, qui mènera à considérer l'opposant comme un adversaire plutôt que comme un ennemi »⁴. Toujours selon Mouffe, l'établissement d'espaces publics agonistiques vise à résister « aux dogmes néolibéraux sur les droits de propriété inviolables, sur les vertus universelles du marché et sur les dangers de défier ces logiques, qui représentent de nos jours le "bon sens" dans les sociétés démocratiques libérales »⁵.

En tant que micro-intervention dans le tissu urbain et plateforme de réflexion audio-socio-politique à la disposition de la communauté, *Une collection de futurs* a bien créé un espace public agonistique. Elle a fourni un moyen d'expression public par lequel des désirs individuels et collectifs pouvaient être exprimés, connus, et faire l'objet d'une éventuelle négociation. L'œuvre existait également en tant qu'enregistrement audio présenté dans les espaces publics, lors des promenades quotidiennes de l'artiste dans la ville et de ses échanges avec les résidents. Le statut d'étranger de Bejenaru lui a permis d'intervenir dans un contexte local peu familier au moyen d'un projet à la fois politique et poétique. Ce projet a rassemblé des voix émanant d'une communauté divisée pour les lui renvoyer, des voix exprimant à la fois des craintes et des espoirs quant à un avenir meilleur.

Une collection de futures ainsi que l'art de Bejenaru en tant que pratique sociale, comme nous l'avons vu dans cet article, utilisent une multitude de stratégies d'intervention. Les projets de l'artiste, même s'ils sont modestes et de courte durée, s'infiltrèrent dans l'espace public et engendrent une réflexion concernant les effets du néolibéralisme sur la vie quotidienne. Comme c'est le cas des œuvres d'autres artistes engagés socialement à travers le monde, les micro-interventions contemporaines de Bejenaru rétablissent implicitement les rôles de l'art dans la société et du spectateur engagé dans l'acte de création, s'opposant au rôle désuet de l'observateur passif placé devant un objet d'art. Finalement, de telles pratiques réhabilitent les potentialités de l'art en entraînant des associations relationnelles et en provoquant des changements à une échelle tant locale qu'internationale. ◀

Traduit de l'anglais par Véronique Garneau-Allard.

Notes

- 1 Notre traduction. Branislav Dimitrijević, « Motivating Peripheries : Matei Bejenaru and the Art of Purpose », *Matei Bejenaru : Situations*, Galleria Posibila, 2007, p. 17.
- 2 Notre traduction. Julia Christensen, *Big Box Reuse*, MIT Press, 2008, p. 8. Sur le même sujet, voir également Stacey Mitchell, *Big-Box Swindle*, Beacon Press, 2007, 318 p. Julia Christensen parle du potentiel de changement dans le processus de réappropriation des grands bâtiments vides auxquels on peut assigner diverses fonctions, autres que commerciales, pour servir la communauté locale. Évoquant plusieurs études de cas menées dans différentes villes des États-Unis, elle soutient que la « réutilisation des grands bâtiments est un phénomène culturel, architectural, urbain et englobant, possiblement inévitable, mondial et imminent » (p. 9).
- 3 Notre traduction. Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Wiley-Blackwell, 1992. Édition française : *La production de l'espace*, Anthropos, 2000.
- 4 Notre traduction. Chantal Mouffe, « For An Agonistic Model of Democracy », *The Democratic Paradox*, Verso, 2009, p. 102-103.
- 5 Notre traduction. *Id.*, « Introduction », *The Democratic Paradox*, *op. cit.*, p. 6.

Isabel Galliera est professeure adjointe en théorie de l'art moderne et contemporain au Département d'art et d'histoire de l'art du McDaniel College à Westminster, Maryland (États-Unis). Elle est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université de Pittsburgh, Pennsylvanie. Ses cours, ses recherches et ses champs d'intérêt en tant que commissaire portent sur l'art engagé socialement, l'art contemporain international (particulièrement originaire de l'Europe centrale et de l'Europe de l'Est), les théories sur la sphère publique et sur la société civile, l'art moderne et les théories des avant-gardes. Elle a organisé un certain nombre d'expositions, dont *Torolab : One Degree Celsius* (2008), *A Social Geography of Hair : Performing Gender and Identity in Contemporary Art* (2011) et *Art into Life, Life into Art : Matei Bejenaru* (2012). Sa prochaine exposition de groupe, *Alternative Cartographies : Artists' Tools in Claiming Public Space*, sera présentée dès le 5 novembre 2015 à la Galerie Rice du McDaniel College. Elle termine actuellement l'écriture d'un livre qui s'intitulera *Big Hope : Socially Engaged Art and Civil Society in Post-Socialist Central and Eastern Europe*.



AUTOUR DE LA DISPARITION DE JORGE JULIO LÓPEZ

► SILVIO DE GRACIA

En Argentine, les projets jumelant la production artistique, l'activisme et l'action politique se sont intensifiés entre décembre 2001 et la première moitié de 2013. À partir de 2001, l'Argentine a vécu sa plus grande crise institutionnelle, politique et économique, ce qui a eu comme conséquence la mobilisation générale de plusieurs secteurs de la société exigeant de nouveaux acteurs politiques. C'est dans ce contexte que les rues sont devenues l'espace privilégié de travail de plusieurs collectifs artistiques qui ont instauré et articulé leurs pratiques à même les nombreuses manifestations d'opposition sociale.



> Hugo Vidal, *Mensaje en botella*, Bajada el espinillo, Granadero Baigorria, au nord de Rosario, Santa Fe, Argentine, 2013.
Photos : courtoisie de l'artiste.

Dix ans plus tard, une fois la stabilité politique revenue et les nouveaux mouvements sociaux dispersés, la grande période productive des croisements entre l'art et l'activisme semble s'être repliée vers des espaces moins visibles. Malgré le fait que plusieurs pratiques de l'activisme artistique se sont manifestées comme expressions « créatives » dans toutes les formes de protestation et de revendication sociales, beaucoup de collectifs sont disparus ou ont dû abandonner les actions de rue pour pouvoir s'intégrer au réseau formel du commissariat d'art ainsi qu'au milieu de l'art contemporain international.

Au cours des dernières années, les pratiques d'activisme artistique ont surtout employé des stratégies reliées aux micro-interventions. En ce sens, il est important de mentionner quelques-uns des projets qui se sont déroulés autour de la deuxième disparition de Jorge Julio López, exigeant qu'on le retrouve en vie. Il s'agit d'une série d'opérations qui, avec peu de ressources financières et grâce à la subversion de supports déjà existants, ont réussi à s'introduire dans des milieux quotidiens et inattendus afin d'interpeler un public plus large que celui des cercles artistiques.



> Pablo Russo, *Billete y sello*, Buenos Aires, Argentine, 2008. Photo : courtoisie de l'artiste.

MAIS QUI EST LÓPEZ ?

Jorge Julio López est un maçon âgé de 76 ans qui a survécu au terrorisme d'État. Arrêté pendant la dernière dictature militaire argentine (1976-1983) pour être ensuite enfermé dans plusieurs camps de concentration et de torture de Buenos Aires, il a été l'un des rares disparus à « réapparaître ». C'est pourquoi son témoignage a été déterminant lors du procès dans lequel on a condamné Miguel Etchecolatz, l'une des plus grandes figures de la répression de l'État. Malgré les menaces dont il avait été victime, menaces l'empêchant de parler, López a témoigné contre plus de 60 militaires et policiers parmi lesquels seulement 10 ont été détenus. Le lendemain de sa déclaration, il a « disparu » pour la seconde fois, ce qui montre de façon claire à quel point la structure répressive de l'État continue de fonctionner. Avant sa disparition, le 18 septembre 2006, López ne comptait sur aucune sorte de protection officielle. Ni l'État national ni l'État provincial n'ont été capables de le retrouver. Avec le temps, l'affaire s'est effacée de l'agenda des médias : « Deux fois disparu, son cas montre bien la façon dont les survivants des centres clandestins d'arrestation et d'extermination sont menacés et punis. C'est finalement ces survivants qui portent

la grande responsabilité historique de raconter encore et encore les horreurs qu'ils ont vécues¹. »

Malgré l'oubli des médias et le manque de volonté politique pour éclaircir le sort de López, quelques organismes de droits humains, certains médias alternatifs, des organisations sociales et artistiques, gardent comme défi de maintenir vivante cette affaire dans la mémoire collective et d'exiger le retour de López.

DES BILLETS MARQUÉS : DE VLADIMIR HERZOG À JORGE JULIO LÓPEZ

À partir du mois d'août 2008, les Commissions de quartier pour la mémoire et la justice de La Paternal et de Villa Mitre, deux quartiers de Buenos Aires, ont commencé à marquer des billets de banque en y étampant un sceau avec les interrogations « *¿Dónde es López ?* » (Où est Julio López ?) ou « *¿López ?* » (Et Julio López ?). Cette initiative a été inspirée par l'artiste brésilien Cildo Meireles qui, pendant les années soixante-dix, dans son projet *Inserciones en circuitos ideológicos*², a utilisé le marquage de billets pour répandre cette question : « *¿Quem matou Herzog ?* » (Qui a tué Herzog ?)³. De cette façon, il dénonçait l'assassinat du journaliste commis par la dictature brésilienne en y et répandant cette rumeur.

Selon les mots de Cécile Dazord à propos de l'initiative de Meireles, ce type de micro-intervention « se sert de la perturbation des systèmes déjà en place à des fins de revendication critique en mettant sur pied une stratégie de subversion permettant l'économie des moyens de transmission et le camouflage⁴. Pablo Russo, l'un des principaux piliers de l'initiative « Où est Julio López ? », explique que « malgré le fait de reprendre les idées d'un artiste et de choisir des formes esthétiques similaires aux siennes, cette pratique n'est pas artistique ; il s'agirait plutôt d'une manifestation politique menée avec des outils à dimension esthétique⁵. Ainsi, l'action subversive de Meireles retourne à la rue « et elle reprend sa dimension politique la plus active⁶. De même, la chercheuse Ana Longoni se demande : « Est-ce qu'on aurait pu faire un hommage plus adulateur à Meireles que celui d'inscrire son projet dans un nouveau circuit idéologique au lieu de faire de lui un fétiche artistique dans lequel quelques billets seraient montrés dans une vitrine de musée ? »

Le sceau a été mis en circulation dans plusieurs actes politiques et culturels, dans des soirées et réunions où on le mettait à portée de l'assistance qui, avec grand enthousiasme, faisait marquer ses billets. Cette pratique a fini par intéresser d'autres groupes qui ont commandé leur propre sceau – d'autres commissions de quartier comme le groupe d'art de rue HIJOS, entre autres. Certes, « le sceau a permis à ceux qui n'ont pas trouvé d'autres espaces d'expression la possibilité de se prononcer politiquement dans une action sans avoir besoin de se joindre à une militance au sens traditionnel⁸. Par ailleurs, la participation active s'est faite dans les deux sens : celui de faire marquer les billets et celui de les faire circuler.

LES FENÊTRES DE MONSIEUR LÓPEZ

Trois ans après la disparition de Julio López, en septembre 2009, au sein de la ville de Resistencia dans la province de Chaco, on a commencé à intervenir sur les fenêtres des véhicules de transport public avec des impressions autocollantes représentant le visage très connu du maçon disparu.



- > Lucas Di Pascuale, *López*, action 1/ affiche sur le toit du Centro España Córdoba, action 3/ affiche sur le toit Cepia, action 10/affiche au Château, Córdoba, Argentine.
- > Leo Ramos, *¿Dónde está?*, campagne d'autocollants dans les transports publics, 2009, Resistencia, Argentine.
- > Hugo Vidal, *Nombre propio*, cartes d'affaire personnelles, 2007. Photos : courtoisie des artistes.

Cette idée lancée par l'artiste Leo Ramos a été réalisée avec l'appui de la Maison pour la mémoire et du Musée des médias et communications HIJOS. Il s'agissait d'« asseoir » le disparu dans le transport public en installant une image de son visage à la hauteur d'un passager assis. L'image pouvait être appréciée autant de l'intérieur que de l'extérieur du bus. Le visage de López « devient visible lorsque, avec son corps, un passager sert de fond obscur pour faire ressortir l'image et il disparaît lorsqu'une ombre l'efface »⁹. À la façon d'une image spectrale, le visage de López interpellait les passagers quotidiens et se projetait en tant qu'expression esthétique cherchant à explorer de nouvelles façons de faire circuler la mémoire.

AFFICHES DE BOIS

Entre 2007 et 2011, l'artiste Lucas Di Pascuale a développé un projet de construction collective autour du thème de la disparition de López. L'idée était de faire appel aux membres de sa famille, à des amis et à d'autres artistes pour qu'ils construisent ensemble de grandes affiches faites de planches de bois pour les installer ensuite sur le toit de lieux culturels. On a placé ces affiches, entre autres, dans le Centre culturel España-Córdoba, le CePIA à l'Université de Córdoba, la DocumentA/Escénica à Córdoba, le Musée des médias et communications dans la province de Chaco et le Centre culturel de la coopération à Buenos Aires.

Sur ces affiches sans couleur ni lumière, on a écrit le mot *López*. Il s'agissait d'affiches sans l'éclat habituel des publicités, de panneaux simples se détériorant à l'extérieur, devenant ainsi invisibles parmi la pollution visuelle du milieu. Ces pancartes éphémères se sont altérées jusqu'à leur disparition, faisant ainsi référence à la façon dont la mémoire de Jorge Julio López s'est aussi effacée de la conscience sociale.

L'appel à participer à cette action collective pour la construction des affiches a revitalisé le message poétique des revendications à la faveur de López et a également permis de renforcer et de restituer la dimension symbolique de la solidarité communautaire. Il est important ici de mentionner que, lorsque l'artiste était en résidence à la Rijksakademie (Académie royale des beaux-arts) d'Amsterdam et qu'il a proposé aux autres résidents de l'aider à construire l'une des « affiches López », personne n'a voulu l'aider. Il a dû faire son travail seul, ce qui a effacé le sens de la création collective. On ne lui a même pas permis de monter son affiche sur le toit de la résidence.



DES MESSAGES EN BOUTEILLE

Depuis la seconde disparition de López, l'artiste Hugo Vidal a développé une série de micro-interventions pour garder vivante cette affaire et interpeller la société. Pour sa première proposition, *Nombre propio* (2006-2007), il a fait imprimer des cartes d'affaire personnelles sur lesquelles il a remplacé son nom par celui de Jorge Julio López, inscrit une légende exigeant sa réapparition en vie et mentionné les dates de ses deux disparitions. Cette œuvre a été mise en circulation et distribuée par plusieurs personnes de différents milieux. En ce qui concerne l'artiste, il a remis ses cartes dans des réunions et événements culturels tout en disant à chaque personne : « Appelle-moi ! »

Entre 2007 et 2008, Vidal a réalisé sa deuxième intervention sous le titre de *Botella de mensaje*. L'artiste a fabriqué un sceau portant la légende « *Aparición con vida de Julio* » (Réapparition en vie de Julio) pour intervenir sur des bouteilles de vin López, produit par le domaine du même nom, que l'on peut trouver en supermarché. Cette action faisait référence à l'œuvre de l'Argentin Horacio Zabala¹⁰ ainsi qu'aux bouteilles de Coca-Cola de Cildo Meireles mais, en plus de s'infiltrer dans le circuit commercial, Vidal a offert ses bouteilles dans les vernissages et inaugurations à la santé de López, ce qui a fait de son action un geste politiquement perturbateur.

Après ses sceaux sur les bouteilles, il a créé les *Calendarios de la ausencia* (2008-2013), des calendriers faits de caisses vides que l'artiste a distribués et posés dans la rue, sur lequel on pouvait lire : « *Cuántos días sin Julio ?* » (Combien de jours sans Julio ?)

À partir de 2012, Vidal a commencé un *work in progress* portant le titre *Mensaje en botella*. Il a lancé à la mer des bouteilles qui contenaient un texte avec des revendications et un peu d'information sur l'affaire López. Les bouteilles ont été lancées dans le río de la Plata, car c'est là que les avions de la dictature civile-militaire avaient lancé les corps des détenus lors d'actions connues sous le nom de « vols de la mort ». L'artiste affirme : « Lorsque je lance un message en bouteille, il ne s'agit plus d'un corps qui flotte dans l'eau, mais d'une requête pour le récupérer. Le message en bouteille fait appel à un message romantique. Habituellement, ce type de message est envoyé par quelqu'un qui se trouve perdu ou en danger, ce qui est l'inverse dans mon action : je ne suis pas perdu ni en danger, mais la personne à qui je l'envoie, oui. Je lui envoie le message à elle, mais aussi à quelqu'un d'autre qui pourrait continuer à se souvenir d'elle. Je le lance de mon bateau une fois que j'ai bien mangé et sans que rien ne m'empêche de revenir à la maison. Je ne suis pas un naufragé, j'en cherche un¹¹. »

DES MICRO-INSISTANCES : DÉRIVES

Une grande partie des micro-interventions artistiques des dix dernières années en Argentine continue à rééditer les liens historiques entre l'avant-garde artistique et l'action politique. Cependant, la dimension politique de ces actions est moins directe et revendicatrice que celle de la période de fort activisme de rue en pleine crise de 2001. Les actions et les interventions répertoriées ces dernières années appartiennent surtout à une série de stratégies discursives, formelles et minimalistes : opérations d'infiltration et d'altération élaborées à partir de la resignification de certains objets quotidiens (des billets, des bouteilles, des cartes) qui s'introduisent dans



> Hugo Vidal, *Botella de mensajes*, intervention sur des bouteilles de vin dans les supermarchés, Buenos Aires, Argentine, 2007. Photo : Diego Vidal.

l'espace public et la société de façon interstitielle. Comme la plupart des actions d'activisme artistique, ces propositions font appel à la participation citoyenne. Néanmoins, actuellement, on ne cherche plus à participer aux manifestations ou aux revendications massives, mais à d'autres formes de médiation interpersonnelle où le contact visuel et les tâches partagées (marquer des billets, construire des affiches) renforcent le sens de complicité et de communion entre les artistes et ceux qui reçoivent leurs propositions.

Les actions de Hugo Vidal, de Lucas Di Pascuale, de Pablo Russo et de Leo Ramos sont des expressions minimalistes qui insistent sur une revendication risquant d'être oubliée par la société. En ce sens, elles sont aussi, en quelque sorte, des expressions de la dérive. La dérive semble d'ailleurs le concept commun de toutes ces actions. Chacune d'elles est à la dérive parce que rien ne garantit l'efficacité de leurs recours discursifs ni la façon dont ils seront reçus. Que ce soient des billets marqués, un passager spectral dans les autobus publics ou des bouteilles lancées dans un fleuve, il est impossible de savoir si ces propositions seront interprétées en tant qu'actions inutiles ou si elles pourront avoir une incidence dans la vie réelle. Quoi qu'il en soit, comme le mentionne Hugo Vidal dans ses messages embouteillés, il s'agit finalement de « naviguer sur un problème avec la patiente de l'insistance »... ◀

Traduit de l'espagnol par Karla Cynthia Garcia Martinez.

Notes

- 1 Notre traduction. Ana Longoni, « Activismo artístico en la última década en Argentina : algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López », *Errata*, n° 0, décembre 2009, p. 25.
- 2 Les *Insertions en circuits idéologiques*, de 1970, se voulaient un projet cherchant à s'infiltrer dans des circuits déjà existants afin de répandre des messages critiques. Meireles a mené le projet *Insertions en circuits idéologiques 1*, dans lequel il a inscrit un texte sur les bouteilles de Coca-Cola, et *Insertions en circuits idéologiques 2* avec les billets ordinaires de la banque. Dans les deux cas, il imprimait des messages subversifs sur les bouteilles et les billets qui étaient par la suite retournés à leur système de circulation ordinaire. Les messages des bouteilles étaient : « *Yankees go home !* », « *Pavio-fita-gasolina* » (Mèche, ruban adhésif, naphta), formule pour fabriquer les cocktails Molotov, ou « *Qual e o lugar do objeto de arte ?* » (Quel est le lieu ou l'objet de l'art ?). Sur les billets, on pouvait lire : « *Yankees go home !* » ou « *Quem matou Herzog ?* ».
- 3 Vlado Herzog (1937-1975) était un journaliste et un professeur brésilien né en Croatie. À cause de son travail de journaliste et de son idéologie communiste, il a été appelé aux installations où se trouvait le bataillon de l'armée de São Paulo pour faire une déclaration. Plus tard, le 25 octobre 1975, il a été retrouvé mort dans une cellule. La version officielle parle de suicide, mais la société brésilienne est convaincue qu'il s'agit plutôt d'un décès par torture. La mort de Herzog a donné lieu à une grande vague de protestations dans toute la presse mondiale ainsi qu'à des mobilisations internationales en faveur des droits de l'homme en Amérique latine, particulièrement au Brésil.
- 4 Notre traduction. Cécile Dazord, « Génération Tranca-Ruas », in Cildo Meireles, *Estrasburgo*, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 2003.
- 5 Notre traduction. Pablo Russo, « Prácticas estéticas en relación al reclamo de aparición con vida » [en ligne], *Agencia Paco Urondo*, www.agenciapacourondo.com.ar/secciones/ddhh/9276-practicas-esteticas-en-relacion-al-reclamo-de-aparicion-con-vida.html.
- 6 *Ibid.*
- 7 Notre traduction. Ana Longoni, « Activismo artístico en la última década en Argentina : algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López », *Errata*, n° 0, décembre 2009, p. 31.
- 8 Notre traduction. P. Russo, *op. cit.*
- 9 Leo Ramos, conversations avec l'artiste.
- 10 En décembre 1973, lors d'un exposé à Buenos Aires, Horacio Zabala a présenté une série de bouteilles vides ayant trois « utilités » différentes : pour y mettre une fleur, pour y mettre du vin ou pour y mettre du naphta et fabriquer des cocktails Molotov.
- 11 Pablo Russo, Entretien avec Hugo Vidal, 2009, non publiée.

Silvio De Gracia est artiste visuel, performeur et organisateur. Il dirige la revue d'art postal et de poésie visuelle *Hotel Dada* de même que le festival international d'art vidéo *Play* dans la ville de Junín, en Argentine. Comme théoricien, il publie dans différents sites Web et revues spécialisées. Il est l'auteur du livre *La estética de la perturbación*, pour un développement de l'art performance. Il a présenté ses performances au Canada, en Italie, en Angleterre, en Serbie, au Chili, en Argentine et en Uruguay. Ces essais ont été inclus dans les livres *Performance presente futuro* (Contracapa, Brésil, 2008) et *La creación escénica en Iberoamérica en el contexto de la cultura visual* (Université de Castilla-La Mancha, Espagne, 2009). Il a été invité à la X^e Biennale de La Havane (2009) pour participer à la rencontre théorique portant sur le thème « Intégration et de la résistance dans l'ère de la mondialisation », où il a présenté un exposé sur la performance latino-américaine d'aujourd'hui.



MICRO-GESTES DANS L'ESPACE PUBLIC

► ALAIN SNYERS

Depuis plusieurs décennies, de nombreux artistes éprouvent le besoin d'intervenir dans l'espace public par des signes brefs, des gestes minimes ou des actions que l'on peut qualifier de micro-événements. Ces actions performatives sont d'apparence modeste, mais néanmoins chargées de sens et d'intention. Pour mettre en œuvre ces gestes, l'artiste dispose d'une panoplie d'attitudes ou de procédures possibles ; panoplie d'outils à l'échelle de l'individu pour « gesticuler », « acter » et être dans l'espace public !

LE CAS GÉNÉRAL : INTERVENIR PAR DES MICROGESTES

Face à l'immensité et à la complexité du monde ambiant, l'intervention de l'artiste, avec ses moyens personnels, souvent limités, peut paraître dérisoire. Son action et ses répercussions sur l'assistance demeurent faibles, avec une visibilité restreinte. La confrontation entre l'artiste et le champ social est en défaveur du premier, tandis que l'autre tient notamment les outils du pouvoir, de la communication de masse et de l'occupation des territoires. Avec de faibles moyens, l'artiste interventionniste affronte seul le monde « réel » en s'imisçant dans ses failles. Il est peu probable que son action puisse dépasser ou dominer ce mouvement pour s'imposer, ce qu'il ne recherche pas ! Son ambition est d'abord la réalisation d'un acte personnel et libre dans une optique de diffusion publique.

DE L'USAGE DU MICROGESTE

De par la diversité de ses formes, de ses protocoles, de ses intentions et de ses durées, le champ des micro-gestes se présente comme disparate et polymorphe. Néanmoins, pour cet ensemble d'actes, un corpus s'identifie, caractérisé par sa discrétion, sa brièveté, les limites de ses moyens ou encore l'étendue relative de ses répercussions et de ses intentions. La nature flexible et légère de ce mode opératoire définit autant son identité que sa légitimité, le distinguant de l'insignifiance ou de l'accidentel.

Ces gestes volontaires d'artistes, à la rapide mise en œuvre dans l'espace public, se présentent comme des contributions au mouvement général de la société. Ils en sont des expressions participatives, car ils s'inscrivent dans la vitalité du réel et n'existent que par rapport à celui-ci dans la confrontation. Ils sont dans le

> Alain Snyers, *Rien à dire au téléphone*, Québec, 1990.



> Alain Snyers, *Et si on...*, Paris, 2012.

présent, se donnent à voir et à comprendre comme des sollicitations qui jouxtent, contredisent ou interpellent leur environnement immédiat.

JOUER LA DIFFÉRENCE

Une micro-intervention dans l'espace public, étant donné son énergie et sa réalité, est d'emblée une composante de celui-ci. L'artiste interventionniste reste toujours un individu isolé dans une foule. Malgré ses « handicaps », il continue à intervenir par la voie « modeste » pour créer chaque fois de nouvelles situations, au fil de son imaginaire et de ses engagements. Il insiste en s'invitant dans des territoires d'apparence hostile, tel un récidiviste de l'intrusion. Le fait d'agir délibérément dans le champ du réel, sans y avoir été invité, donne *de facto* à l'intervention une force et une visibilité qui est d'abord celle de l'initiative et de l'audace. Cette posture qui « prend à partie » l'autre (le champ social, le public) confère à l'action menée une légitimité revendiquée comme une composante agissante de la réalité artistique.

L'IMPACT ?

Quelques questions peuvent être posées pour appréhender la réalité des micro-interventions dans l'espace public : quelle caution donner à des gestes très localisés, ponctuels, voire intimistes, face à l'immensité de leur environnement ? Quelle perception le public non averti peut-il avoir de ces gestes performatifs ? Quelles incidences peuvent avoir un acte artistique minimal hors les murs ? Les réponses littérales à ces questions peuvent faire douter de l'intérêt d'agir sous la forme des micro-événements. Et pourtant, ceux-ci se développent çà et là dans une grammaire qui s'élabore et des méthodologies qui formulent des procédures spécifiques à chacun.

Les premières répercussions repérables se situent à l'« interne » de l'art, en regard de la personnalité des artistes et de leurs projets interventionnistes. Ce désir d'action peut se lire comme une envie, une nécessité d'expression personnelle, un vecteur de communication ou encore une quête de visibilité ou d'affirmation de soi par la performance.

Les secondes répercussions sont tout naturellement celles sur le public et, par extension, sur la société. Elles sont néanmoins très limitées. Mais la « modestie » des micro-interventions ne peut pas nuire à l'ambition de leurs propos qui trouvent ainsi, par ce biais, leur concrétisation sur de nouveaux territoires. Ces réalisations visibles deviennent des composantes autant du champ de l'art que de celui de l'espace public. Cette double appartenance établit des liens entre ces deux univers mis en résonance par l'intrusion délibérée de gestes.

LA LIBERTÉ REVENDIQUÉE

L'action de l'artiste interventionniste prend tout son sens dans la position minoritaire qu'il occupe, qui est non seulement l'affirmation de sa singularité mais aussi celle de sa capacité à s'exprimer publiquement et à vouloir agir directement par des moyens personnels. En s'affichant ainsi, l'artiste donne à voir une autre facette de la société dont il prétend en bousculer quelques codes et acquis. Cette intention, faite par de multiples stratagèmes complaisants, violents, ou par des manœuvres plus ou moins complexes, souhaite questionner le passant, lui rappeler que toute organisation sociale est une entité vivante. Cette proposition, aussi modeste qu'ambitieuse, procède d'une pensée dynamique portée par le désir de mouvement et de création permanente. Si les actions des artistes ne changent pas la face de la société, elles illustrent la nécessité de communications immédiates entre les individus et témoignent d'intentions qui, en étant différentes du communément acquis, se veulent attentives, critiques ou même lanceuses d'alertes. Cette prise de risque par l'exhibition est une contribution au débat permanent, à une veille sociale et à une aspiration sous-jacente et permanente à la liberté. La liberté est ici revendiquée en filigrane des microgestes pour l'expression comme pour la liberté d'agir, de se déplacer dans l'espace collectif ou encore de se rencontrer, d'échanger ne serait-ce que dans un temps bref et dans un lieu discret. Dès que l'acte d'intervention est posé, l'intrusion s'opère et le message est porté par le geste performatif en tant que vecteur créatif de la pensée.

MON CAS PARTICULIER

Ma pratique des microgestes urbains est récurrente dans mon travail et, depuis la fin des années soixante-dix, elle connaît diverses formes de réalisation ayant toujours pour cadre l'espace public. Mes interventions cherchent à interpeller le passant anonyme par des perturbations originales et à investir l'espace collectif par d'autres attitudes que celles communément pratiquées et vécues.

La plupart de mes interventions hors les murs sont d'une amplitude relativement réduite, ce qui leur confère un statut de microévénements ou de microgestes. Dans mon travail, celles-ci sont généralement en lien direct avec le contexte local par des références à l'environnement urbain ou social proche. Les codes de communication courants de la rue (signalétique, affiches, panneaux...) sont volontairement utilisés pour rendre plus crédibles, ou accessibles, des procédures d'interpellation. L'équivoque, le détournement ou encore la parodie sont des modes opératoires largement utilisés dans mes différentes propositions d'actions. L'usage de mots, de codes ou d'éléments connus vise d'abord à créer un rapprochement avec le passant avant qu'il ne réalise se trouver devant un

geste insolite ou une attitude décalée provoquée dans et contre le fonctionnement de ses territoires familiers.

Deux catégories de gestes peuvent être distinguées dans mon travail en milieu urbain :

- les gestes corporels, où le corps est le moyen d'expression ;
- les introductions de signes visuels par l'affichage.

LES GESTES CORPORELS

Par gestes corporels, j'entends ici différentes attitudes prises dans l'espace public pour des durées variables et généralement réalisées en solo. Celles-ci, qu'elles soient statiques ou dynamiques, sont toujours non annoncées, car l'effet de surprise participe de la démarche d'intrusion. Les attitudes statiques sont des poses prises dans des sites urbains qui mettent en lien la corporalité de l'individu avec le cadre et la minéralité de la ville. Ces poses se prennent en écho ou en rupture avec le décor ou le cadre choisi. Par ces immobilités, le corps devient une image intégrée mais, de par sa présence insistante et la nature de la pose prise, il bouscule l'image de l'ordre établi du paysage urbain. Par exemple, la suite de poses réalisée à Bordeaux en 1975 dans différents lieux de la ville illustre des temps d'arrêt face au mouvement général urbain ainsi interrogé et contredit. Ces actions ont aussi évoqué les liens distendus entre l'homme et sa terre qui, dans la ville, se trouve recouverte de béton, de macadam et de poussière.

L'usage de mots ou de slogans peut aussi permettre aux gestes de décliner de nouvelles situations de dialogue avec le public. Les interventions avec panneaux comme *Ici on...* (Québec, 1990) réinterprètent un comportement urbain ordinaire (regarder une vitrine, parler au téléphone, boire un café, attendre le bus...) par le biais d'une pose caricaturale mise en relation avec le propos choisi. Le fait d'être un après-midi assis sur une chaise au milieu du trottoir avec une pancarte sur laquelle est écrit « *Et si on...* » (rue de Rivoli, Paris, 2012) interpelle l'imaginaire du passant à partir d'une situation provoquée et évoquée par le début d'une phrase laconique : au passant de répondre... dans sa tête...

LES SIGNES VISUELS

L'introduction de mots, de messages ou d'affichettes dans la rue est une forme fréquente d'intervention par objets interposés. Ce mode repose sur une appropriation de codes élémentaires de la communication et de l'information dans l'espace public pour une lecture immédiate. Je privilégie souvent le principe de la campagne d'affiches afin d'investir en plusieurs points une zone pour une proposition inattendue et décalée. Par des allusions et des propos différents de ce qui peut être généralement attendu, ces gestes déplacent un sujet ou une problématique connus vers d'autres systèmes de pensée. Ces glissements volontaires orientent le regard et le discours vers le détournement de sens, la critique, le politique ou l'autodérision, mais aussi vers l'ironie ou le ludique ainsi affichés dans la ville. Ces clins d'œil s'immiscent dans le paysage comme sur des tuyaux de gouttière, des murs, des panneaux ou des palissades de façon à pouvoir être aisément perçus par le public. La monumentalité et les moyens de la publicité commerciale ne sont pas nécessaires pour qu'un message, à hauteur de regard, puisse être perçu. Sans grands moyens, il est possible de murmurer des paroles (écrites ou visuelles) que beaucoup d'anonymes peuvent recevoir.

Cette pratique d'introduction de signes dans la ville représente une autre manière, vivante, d'utiliser l'espace public vu comme un lieu collectif pour l'art et son inscription dans le quotidien de ses habitants.

Les diverses campagnes *PERDU* que je développe depuis plusieurs années se réduisent à peu de choses sur le plan matériel : des affichettes papier de 15 x 10 cm, photocopiées, sont collées au hasard des rues, signalant une perte. Cet avis de recherche multiplié dans un quartier ou une rue s'inspire directement d'un usage courant d'appels et ici, dans cet exemple, la chose perdue n'est pas un objet tangible ou un animal, mais un concept ou une idée. Les similitudes sont volontaires pour créer l'ambiguïté en jouant sur la polysémie des mots et des expressions du langage comme *perdre son temps, perdre l'appétit, perdre connaissance, perdre patience...*

Ces décalages ou dérapages contrôlés des différents types de gestes que je développe expriment et revendiquent la liberté de création sous diverses formes d'interrogation et d'échange concernant nos quotidiens et cadres de vie. ◀

> Alain Snyers, campagne *Perdu connaissance* , Québec, 2013 ; *Perdu temps* , Paris, 2010 ; *Perdu confiance* , Mouans-Sartoux, 2012.



Photos : © Snyers.

Alain Snyers (1951) est diplômé de l'École des arts décoratifs de Paris. Il développe une pratique artistique polyvalente dans laquelle l'intervention performative occupe une large place. Dès 1975, il a initié des interventions urbaines, une pratique hors les murs qui interroge autant le cadre urbain, les réalités de la ville et de ses habitants, que le rôle de l'artiste dans l'espace public. Il a développé et formulé une grammaire de gestes et d'attitudes de l'intervention publique. Pour Snyers, la création est constamment en mouvement et convoque différents langages plastiques, de l'expression minimale du signe à la mise en place de manœuvres contextuelles issues de l'art sociologique dont il a été un activiste convaincu.

LES ALTÉRATIONS DE LA CHÈVRE PHÉNOMÈNE

► ANDRÉ ÉRIC LÉTOURNEAU

DE LA FORÊT AU MUSÉE

Le souvenir n'est pas garanti. Une micro-intervention s'entremêle à la mémoire quand elle s'y glisse furtivement. Sinon, elle y échappe. Tombe dans la forêt de l'oubli.

Lorsque la micro-intervention s'insinue dans la mémoire, c'est sous la forme d'un récit. On retrouve d'ailleurs une micro-intervention célèbre dans un conte de fées très connu, *Le Petit Poucet*, dans lequel le protagoniste laisse tomber derrière lui de petits cailloux, puis des morceaux de pains, pour marquer le parcours destiné à l'égarer dans les bois, pour lui permettre à l'insu de son père et de sa mère de retrouver son chemin, père et mère aveuglés par la mission dont ils se sont chargés : abandonner leurs enfants dans la forêt. Puisque incapables de les nourrir, nulle autre solution que de les offrir en pâture aux « loups » ! En semant de petits cailloux ou des morceaux de pain sur le parcours, le Petit Poucet propose un marquage singulier de cet archétype qu'est la forêt, toute-puissance sombre, territoire contenu, ponctué d'empreintes et de menaces. À la fin du conte, toute l'échelle bascule. Après la micro-intervention destinée au marquage furtif et éphémère, Poucet s'empare des bottes magiques de l'ogre qui le tenait prisonnier. Selon la version de Charles Perrault, il rencontre ensuite un roi, se met à son service, puis s'enrichit, tirant enfin ses frères et ses parents de la misère. Le personnage du Petit Poucet opère un peu à la manière des artistes micro-interventionnistes. Une certaine contrainte l'oblige à faire usage de ruses et d'astuces pour distraire l'attention d'une autorité aux intentions non avouées, ce qui lui permet de déposer furtivement des objets sur son parcours. À la fin du conte, le processus *installactif*, *a priori* intangible pour tous, se dévoile sous un dénouement bien visible.

Nous pouvons supposer que des mécanismes symboliques homologues se déclinent dans les pratiques de quelques artistes micro-interventionnistes. Certains d'entre eux laissent parfois, sans en avoir reçu l'autorisation, des objets, des actions et des manœuvres à même les musées, haut lieu symbolique de la culture légitime et de son autorité. Nous qualifierons ici l'action de disposer un objet non autorisé au sein de ces espaces par le terme *museumdropping*¹. Ce geste implique une caractéristique qui pourrait être qualifiée par un autre néologisme, celui d'être *géotransgressif*, terme désignant l'occupation illégitime mais volontaire d'un territoire, son objectif étant d'attirer l'attention sur des revendications spécifiques : « L'acte transgressif d'occuper une aire géographique liée à des enjeux politiques et sociaux séduit les médias et active les débats au sein du tissu social. Il attire l'attention de la sphère publique et de la presse sur les problématiques associées au lieu choisi par la poursuite d'un acte géotransgressif, lequel, sans être criminel, produit quelquefois une situation à la frontière de l'illégalité. [...] La mise en place et en actes d'une hétérotopie géotransgressive pendant une période de temps appréciable propulse [...] les débats politiques bien au-delà de l'espace investi². »

Le musée représente un champ fertile pour l'expérimentation artistique transgressive. Sociohistoriquement, ses rapports avec l'*establishment* et l'État sont souvent critiqués par les artistes politiquement engagés. Or, de par sa nature, le musée constitue, tout comme l'État ou la propriété privée, un territoire protégé. Dans ses fonctions équivoques oscillant entre démocratisation de l'art, diffusion du savoir et renforcement des structures de contrôle et de biocontrôle, il se révèle également comme *objet* de convoitise et de conquête pour une majorité d'artistes.

LA CHÈVRE PHÉNOMÈNE

Quelle que soit la posture adoptée, la plupart des interventions de *museumdropping* comportent une dimension visant à *altérer* l'expérience habituelle du visiteur. C'est d'ailleurs le terme même d'altération qui constitue le titre de la série de mésusages géotransgressifs et furtifs de l'espace muséal, développée par La Chèvre Phénomène³ depuis 1991.

Les *Altérations* de La Chèvre Phénomène se présentent comme une « série d'interventions subtiles, éphémères, ne laissant pas de traces-

La Chèvre Phénomène
« Polder » (assèchements de tissus)
Altération 7, 2006

Une telle altération trouvée dans cette installation, où le patient processus de création de bijoux féminins rappelle les actes nocturnes d'une Pénélope attendant Ulysse dans l'*Odyssée*, ne laissera pas le spectateur indifférent. Un slip masculin utilisé par l'artiste altérateur sur une période couvrant toute la durée de la création de l'œuvre, placé ici sous l'affiche préalablement posée par la direction du Palais de Tokyo, « Merci de rester derrière la ligne blanche pour respecter cette œuvre fragile », attire l'attention par sa présence insolite et mystérieuse. Le slip y est utilisé pour ses propriétés à la fois plastiques et symboliques : placé en contrepoint spatial avec l'installation originale de Tatiana Trouvé, il évoque les organes sexuels mâles et vient répondre à la composante féminine exprimée dans l'œuvre originale. Ainsi évoqués, le phallus et les testicules sont restaurés à la fois au rang d'œuvres et d'objets « fragiles », soulevant inévitablement la question des stéréotypes sexuels omniprésents au moment de cette exposition. L'état hygiénique du slip fait également référence à une certaine réflexion duchampienne sur le rapport entre l'art et la déjection, préoccupation dont les variations se retrouvent chez de grands maîtres du XX^e siècle. On se trouve ici en présence d'une œuvre de communauté où l'on évoque le partage ultime du souterrain, comme dans les expériences artistiques comportementales d'Otto Muehl, les objets en apparence commerciale de Manzoni ou la notion de transsubstantiation et d'échange des apparences, toujours omniprésentes, en esthétique relationnelle. Ces notions de sédimentation et d'assèchement sont ici soulignées par le titre original, *Polder*, où les terres asséchées produisent souvent une odeur de compostage durant toute la durée du processus de création d'un monde nouveau. D'un art personnel créé par Tatiana Trouvé, nous voici maintenant en présence d'un art communautaire décrivant une expérience propre à toute l'histoire de l'humanité.

permanentes »⁴. Elles se déroulent la plupart du temps de manière non autorisée et sont « exécuté[s] dans différentes galeries, [sic] musées ou autres espaces d'expositions »⁵. Également, elles « visent à altérer la perception habituelle qu'ont les visiteurs de ces lieux d'exposition pour une certaine période de temps »⁶.

La Chèvre Phénomène a réalisé successivement trois séries d'intervention depuis 1991. Toutefois, ce n'est qu'en 2006, à l'occasion d'un atelier donné par l'artiste Michel Chevalier au centre d'artistes La Générale, à Paris, que ses actions furent signées pour la première fois du pseudonyme La Chèvre Phénomène. L'objectif de ce *workshop* consistait à produire de la « critique d'art appliquée », c'est-à-dire à tenter de formuler une théorie critique non pas par la production de textes, mais dans la réalisation de gestes concrets⁷ :

Altérations 1 à 3, « Apophase », 1991-1996 : des prénoms d'artistes légendaires du Body Art sont criés, sans permission préalable – et avec un fort accent québécois –, dans différentes galeries d'art commerciales, « comme si quelqu'un était à leur recherche »⁸. L'acte est effectué quotidiennement et toujours vers la même heure, pendant une ou deux semaines. Par exemple, en 1992, le prénom Gina – un hommage à Gina Pane – est crié plusieurs fois tous les après-midis dans une galerie commerciale de l'avenue du Mont-Royal, à Montréal : « Gina ? »

Altérations 4 à 6, « Cataphase », 1996-2006 : des interventions sont insérées dans un certain nombre de livres d'or à l'entrée des centres d'artistes de Montréal. De faux commentaires élogieux, bien qu'équivoques par leur exagération, sont signés de noms d'artistes célèbres encore vivants (Ben Vautier, Nam June Paik, Yoko Ono, etc.), laissant supposer que ces derniers ont visité l'exposition, qu'ils l'ont appréciée, qu'ils gratifiaient donc l'artiste (et le centre) d'un capital symbolique falsifié et réifié.

Altérations 7 à 9, « Dessous (musées) », de 2006 à ce jour : des caleçons courts pour homme, accompagnés de fiches et de cartels, sont déposés dans différents musées ou centres de diffusion prestigieux.

Par ses actions, La Chèvre Phénomène explore la phénoménologie de la perception de l'œuvre d'art. Les gestes que comportent ses deux premières manœuvres du cycle *Altérations*, « Apophase » et « Cataphase », abordent la problématique de la prépondérance du règne des objets et des discours qui leur sont associés pour faire fructifier leur capital symbolique dans le monde de l'art. Dans « Apophase », l'appel crié de prénoms d'artistes fait systématiquement référence à des praticiens connus de l'art corporel (« Vito ? », « Gina ? », « Chris ? », etc.) et soulève ainsi l'opposition entre l'objet d'art comme production d'une marchandise et le geste performatif comme processus immatériel¹⁰. Dans « Cataphase » (faux commentaires d'artistes célèbres dans les livres d'or), La Chèvre remet en question la notion de vedetariat de l'artiste dans la sphère publique, et ce, toujours de manière *in situ* et *in socius*, en lien avec la valeur symbolique des écrits d'artistes, généralement tributaires du capital *réputationnel* de l'auteur. Étant donné que l'époque de la production de cette manœuvre (milieu et fin des années quatre-vingt-dix) est celle de la cooptation de Fluxus par les grandes institutions et les musées, il n'est pas étonnant de voir que l'artiste utilise le nom d'artistes à la fois passés (Paik, Ono, etc.) mais *in*. L'improbabilité de l'authenticité des commentaires suscite une remise en question de la valeur du discours sur l'œuvre comme construction sociale, déplaçant ainsi la lecture de la monstration par un acte géotransgressif (inscription illégitime dans le livre d'or du centre d'artistes).

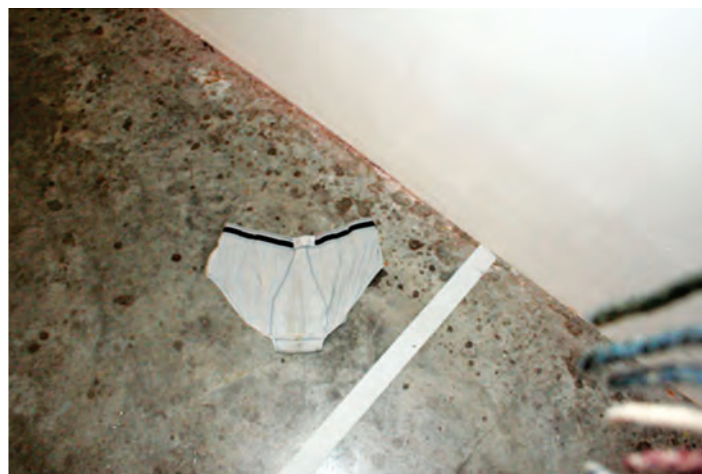
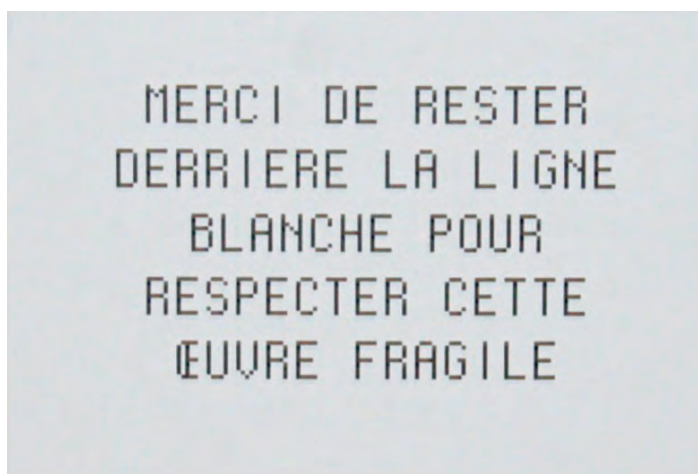
À ce jour, les *Altérations 7, 8 et 9* de La Chèvre Phénomène, intitulées « Dessous », ont essentiellement consisté à déposer, sans autorisation préalable, des *slips* – déjà portés et, par conséquent, empreints de l'odeur corporelle de l'artiste –, dans différents musées et institutions de même nature. Chaque pièce de sous-vêtements est discrètement placée dans le voisinage d'une œuvre spécifique, tout près de la fiche descriptive de l'œuvre altérée. Le texte explicatif du cartel, sur un ton semblable à celui des écrits de l'institution visée, propose le sens que pourrait avoir la présence de l'objet (le

caleçon) altérant le contexte de monstration de l'œuvre présentée en salle. La ligne graphique de la fiche (police de caractère, mise en page, usage du paratexte, etc.) reproduit avec exactitude celle de l'institution, suggérant ainsi l'illusion d'une possible intégration du slip dans l'exposition en cours.

L'*Altération* numéro 7, « Assèchement de tissus », fut présentée au Palais de Tokyo en 2006 dans le cadre de l'exposition *Notre histoire...*, une exposition collective d'artistes français émergents. « Ce ne sont pas vingt-neuf artistes "représentatifs" que *Notre histoire...* présente, ce sont vingt-neuf histoires qui forment une histoire à venir¹¹ », expliquent les commissaires de l'événement. Le slip de La Chèvre Phénomène est dès lors appelé à s'intégrer à l'histoire d'une France en devenir. Le constat de cette action fut présenté la même année dans le cadre de la 15^e Biennale de Paris ainsi que par le commissaire Michel Chevalier dans le cadre de son projet de critique appliquée *Target Autonomop*¹². Les images montrent ici le dispositif.

Une vidéo de Chevalier, réalisée clandestinement lors de cette *Altération*, révèle d'ailleurs l'émoi d'un groupe d'adolescentes devant le geste de La Chèvre Phénomène. Celles-ci visitaient alors l'exposition en compagnie d'un médiateur culturel du Palais de Tokyo. Ignorant que l'*Altération* était déjà en place dans la galerie où se trouvait une installation de Tatiana Trouvé, le guide préparait alors cette « rencontre » entre les lycéennes et l'œuvre, en indiquant d'une voix enthousiaste : « Et maintenant, vous allez voir que dans la prochaine salle se trouve une œuvre très, très bizarre... » C'est immédiatement après ce préambule que les jeunes visiteuses découvrirent le caleçon, s'écriant alors : « Mais qu'est-ce que c'est ? Oh ! Mais c'est un slip ! Un slip de mec¹³ ! » Des cris furent suivis de nombreux fous rires alors qu'elles examinaient la mise en contexte du slip et du cartel dans le dispositif du Palais de Tokyo pour protéger l'« œuvre fragile » de Trouvé, alertant alors l'attention des autorités du Palais de Tokyo sur la manœuvre illégitime.

À propos de ses *Altérations*, La Chèvre indique : « Les matériaux servant à ces interventions sont éphémères et ne laissent aucune trace permanente, ni dans les lieux, ni sur les œuvres une fois enlevés. Un document de « médiation » destiné au grand public, imitant en tout point le style et le mode de présentation spécifique de l'institution visée, recouvre également



le descripteur habituel placé près de l'œuvre. Les *Altérations* ont pour fonction d'interroger les modes de constitution des œuvres produites dans les contextes institutionnels, et le processus de médiatisation qui les entoure dans le cadre des visites proposées dans les institutions. La trace existante des *Altérations* se retrouve dans la mémoire des visiteurs du jour et sous forme de documentation de tout type¹⁴. »

Quant au choix des œuvres à altérer, La Chèvre Phénomène déclare dans un entretien subséquent : « Il est plus difficile d'altérer une œuvre sans intérêt qu'une œuvre d'art intéressante. Les *Altérations* fonctionnent souvent en relation avec des œuvres présentant des qualités esthétiques qui font consensus, mais dont la pluralité des lectures souffre d'un affaiblissement causé par les modes de médiation imposés par les dispositifs institutionnels. Il faut considérer que [...] "chaque chose a chaque fois pour chaque homme une apparence différente"¹⁵, comme l'écrivait Husserl. Cette pluralité est essentielle à la pratique présente et future de l'art. Et une médiation trop directive, voire parfois absolutiste, menace cette pluralité de lectures et les fondements même de l'art¹⁶. »

Cette action, réalisée en 2006 au Palais de Tokyo, à l'occasion du projet *Target Autonomop* de Michel Chevalier, fut présentée la même année à la 15^e Biennale de Paris¹⁷. Elle a inauguré la série d'altérations géotransgressives des « Dessous » de La Chèvre Phénomène dont les textes et les slips se retrouvent aujourd'hui à Paris, à New York et à Montréal, devenant, une fois découverts, la propriété des grands musées de ces villes.

LA GÉOTRANSGRESSION COMME PRATIQUE

En questionnant la régulation formelle de l'espace social, la *museumdropping* et autres pratiques qui visent à perturber le fonctionnement normal des espaces d'exposition relèvent d'une volonté de transformer l'usage habituel des lieux publics en y enfrenant implicitement les frontières physiques et symboliques de l'art légitime. En réponse à l'usage habituel, activé et entretenu par les artistes exposés, par le personnel du musée et par le public visiteur, les artistes géotransgressifs s'adonnent, à l'inverse, à un mésusage du lieu afin d'y proposer une nouvelle coconstruction de connaissance. La dimension déviante de l'acte constituerait l'une des articulations principales de la dimension conceptuelle visant ce genre de pratique. Le geste performatif déviant subvertit, à même sa source, le discours de l'institution. Il en dévoile certaines modalités rhétoriques contradictoires, souvent plus persuasives qu'argumentatives.

Ce mésusage géotransgressif de l'espace muséal peut ainsi se concevoir selon deux axes : on retrouve, d'une part, de spectaculaires propositions d'artistes comme celles de Monty Cantsin¹⁸ ou du GAAG¹⁹ qui impliquent l'ajout d'événements supplémentaires – et complémentaires – à l'environnement du musée ; d'autre part, des artistes peuvent, à l'inverse, subtiliser, soustraire ou déplacer une œuvre déjà existante et légitimée pour l'exposer hors les murs de l'institution. Le cas le plus connu est sans doute le déplacement en 1976 par Ulay, sans permission préalable, du tableau *The Poor Poet* de Carl Spitzweg, qu'il extirpe de la Neue Nationalgalerie pour le placer dans la demeure d'une famille d'ouvriers. Son action est intitulée *There Is a Criminal Touch to Art*. En effet, l'herméneutique des œuvres présentées dans un contexte muséal est tributaire de l'existence de l'exposition comme mode de présentation.

Affranchissement comportemental et humour se manifestent dans ces actes de *museumdropping* – ou, dans le cas d'Ulay, de *museumlifting* –, qui invitent les visiteurs et les employés de musée à adopter une position critique en rapport à la légitimité institutionnelle, aux fonctions qu'elle occupe dans les structures de l'économie et de la société, à sa façon de faire fructifier le capital symbolique et réputationnel au sein des économies des mondes de l'art. Encore davantage que la plupart des galeries influentes ou des centres d'artistes, les musées exercent le pouvoir de légitimer certaines pratiques artistiques au détriment d'autres, de les promouvoir comme gabarits esthétiques *modélisants*.

On peut certes retracer différentes actions « critiques » à même les attitudes des avant-gardes du XX^e siècle et des manifestations contreculturelles des années soixante, qui ont aussi joué un rôle préparatoire à la pratique géotransgressive du *museumdropping*. À l'aube du XXI^e siècle, cette activité pourrait probablement être envisagée comme une pratique artistique autonome, une activité heuristique dans le champ de l'art qui poursuivrait ce que l'artiste et commissaire Michel Chevalier définit comme « critique d'art appliquée »²⁰. ◀

Photos : Michel Chevalier et Target Autonomop.

Notes

- 1 Néologisme créé en 2014 au cours d'une conversation entre Patrice Loubier et l'auteur de cet article. Le concept s'inspire du néologisme *shopdropping*, utilisé depuis 2004 par l'artiste étatsunien Packard Jennings.
- 2 André Éric Létourneau, « Action et caméras géotransgressives : une opération coup-de-poing (dans un gant de velours) à Occupy Wall Street », *Inter, art actuel*, n° 111, 2012, p. 78-79.
- 3 Derrière ce pseudonyme se cache un artiste ou un collectif.
- 4 Saint-Thomas l'Imposteur, in Alexandre Garita (dir.), *15^e Biennale de Paris*, Catalogue Biennale de Paris, 2007, p. 695 ; [en ligne], <http://archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/dem/sthomaslimp.html>.
- 5 *Ibid.*
- 6 *Ibid.*
- 7 Cf. Michel Chevalier, *Atelier Target : Autonomop [en ligne]*, La Générale, consulté le 15 décembre 2014, www.targetautonomop.org/index.php?module=News&id=cntnt01&cntnt01action=detail&cntnt01articleid=15&cntnt01returnid=35.
- 8 A. É. Létourneau, Entretien avec La Chèvre Phénomène, wikiradio.uqam.ca, 2015.
- 9 Vito Acconci, Gina Pane, Chris Burden.
- 10 Cette action de La Chèvre Phénomène a été exécutée *in situ*, voire *in socius*, au début des années quatre-vingt-dix, alors que la performance était encore peu répandue à Montréal.
- 11 Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans (commissaires), Programme de *Notre histoire...*, Palais de Tokyo, du 21 janvier au 7 mai 2006 ; [en ligne], consulté le 27 décembre 2014, www.archives.palaisdetokyo.com/fo3/low/programme/index.php?page=../editions/editions/notrehistoire.html.
- 12 M. Chevalier, *op. cit.*
- 13 Archives personnelles de M. Chevalier, consultées par l'auteur en 2006 à La Générale, Paris.
- 14 Saint-Thomas l'Imposteur, *op. cit.*
- 15 Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendental-Phänomenologie*, Martinus Nijhoff, 1954, p. 48 ; trad. fr. : *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, G. Granel (trad.), Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 188.
- 16 A. É. Létourneau, Entretien avec La Chèvre Phénomène, wikiradio.uqam.ca, 2015.
- 17 Cf. A. Gurita (dir.), *op. cit.*
- 18 Le bannissement de l'artiste fauteur se révèle l'une des conséquences les plus répandues des infiltrations non autorisées à même le musée. En témoigne la série surnommée *The Blood X Work* de Monty Cantsin, dans laquelle l'artiste, qui a fait depuis les années quatre-vingt « cadeau » de performances à d'importantes institutions muséales, se voit ensuite interdire l'accès à leurs bâtiments. Les actions de Cantsin comportent l'exécution de larges X peints avec son sang sur les murs des espaces d'exposition, mais les œuvres officiellement exposées sur les lieux ne sont pas vandalisées. Elles se trouvent simplement déplacées de leur contexte d'origine par leur cohabitation éphémère avec les actions de Cantsin et leurs traces. Ces actions ne paraissent pas micro-interventionnistes mais spectaculaires, ostensibles. Toutefois, elles activent, auprès des visiteurs, l'idée de déplacement de la lecture habituelle de l'exposition. Quant aux préparations entourant ces manœuvres, elles s'avèrent tout de même infiltrantes, avant le dévoilement final d'un manifeste spectaculaire et sanglant.
- 19 Les présences illégitimes des actions d'artistes contre-institutionnels agissant sans préavis à même les murs du musée se retrouvent dès les années soixante, notamment dans les manœuvres du Guerilla Art Action Group (GAAG), dont le mode opératoire rappelle celui de Cantsin : cadrage furtif par micro-interventions préparatoires, puis révélation spectaculaire afin de déplacer la lecture hors du cadre du dispositif muséal. Michael Kimmelman relate l'un des faits saillants du GAAG : « *On a November afternoon in 1969, two men and two women began to wrestle in the lobby of the Museum of Modern Art until they were prone in a pool of blood, then suddenly got up and left, scattering behind them papers printed with the demand that the Rockefellers resign from the museum's board. The papers claimed that the Rockefeller family used art to "disguise" its involvement in the manufacture of weaponry for the Vietnam War. They were signed "The Guerilla Art Action Group", or GAAG; the acronym was a pun on gag, both as in joke and as in constraint to speech.* » (Michael Kimmelman, « *Art in Review* », *The New York Times*, 2 mai 1997 ; [en ligne], www.nytimes.com/1997/05/02/arts/art-in-review-900222.html).
- 20 M. Chevalier, *op. cit.*

André Éric Létourneau est actif dans les mondes de l'art, des pratiques spatiales, des arts sonores et de l'écriture depuis les années quatre-vingt. Il s'intéresse particulièrement à la sphère publique comme matériau d'intervention. Ses manœuvres récentes comprennent un projet de 200 rencontres individuelles s'étendant sur une série de 15 ans, *Standard II*, récemment présenté à la Biennale d'Afrique de l'Est. On y trouve également *Réflexions sur le projet de Saint-Thomas* (Biennale de Paris, 2006-2011), le *hörspiel-opéra Ils viennent : Khédive et Mamelouk (work in progress, Voix d'Amérique)*, 2011 et le CD-livre *Standard III* (Radio-Canada et PPT/Stembogen, Paris) à paraître en 2016. Il a écrit sur l'interdisciplinarité, les arts radiophoniques et électroniques, l'art action, la sociologie de l'art et le patrimoine culturel immatériel pour Les Éditions Intervention, Esse, ANNPAC/RACA, The Thing (Allemagne), The SIRP, Non-Grata (Estonie), Radio-Canada, New Star Books, Lux, les PUM et les PUL. Ces dernières années, il a donné de nombreux *workshops* en art action, particulièrement à l'Institut d'études politiques de Paris (Sciences Po), à l'Union des artistes, au RAIQ, à l'UQAC, à la Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre et aux centres d'artistes L'Écart et Eastern Bloc. Il est professeur à l'École des médias de l'UQAM ainsi que membre d'Hexagram-UQAM et de l'unité de recherche CNRS Art & Flux (Paris 1).



DISCOVERY ART

L'INTERVENTION DE L'OBSERVATEUR

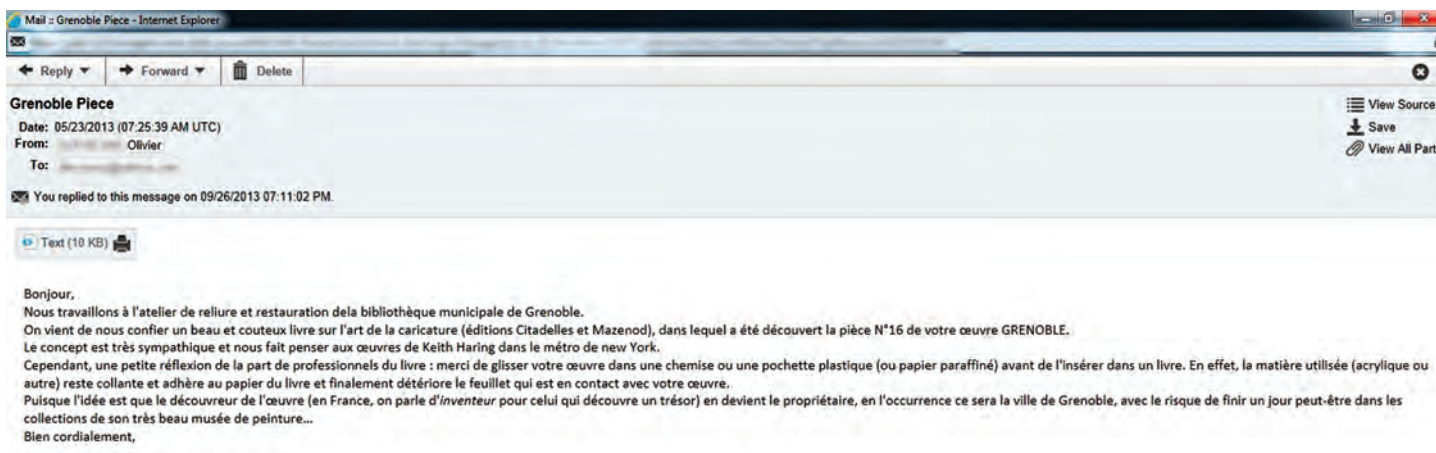
► EZENNWA UKWUOMA (ALIAS ETMCA)

J'insère de l'art dans des objets depuis maintenant cinq ans. J'ai inséré de l'art dans des livres, au sein de certaines des plus grandes bibliothèques au monde et dans des magasins de livres usagés de différentes villes. Ces insertions d'art font partie d'une catégorie de micro-intervention plus vaste où l'art est inséré dans l'espace non visible, souvent à l'intérieur d'un objet. J'appelle cette forme particulière de micro-intervention *Discovery Art* ou *art découverte*¹, un « art inséré hors de vue, dans un endroit précis, afin qu'il soit découvert à une date ultérieure ». L'immensité de l'espace dérobé à la vue, présent dans l'entièreté de la géographie physique et humaine, fait en sorte que l'art découverte peut être inséré dans n'importe quel environnement, dès que la rencontre entre l'être humain et un tel espace non visible est possible. Les espaces non visibles qui contiennent cet art agissent comme des zones de neutralité : ils sont compris dans l'environnement « hôte » et « dominant » de la société d'accueil. Dans ce type espace, l'art n'a pas à respecter les conventions locales ou à répondre aux attentes associées à l'environnement dominant. L'art découverte est une micro-intervention qui conteste la composition de la réalité selon laquelle les objets ont une forme non changeante, étant placés dans des espaces fixes qui nous assignent des fonctions précises et statiques, plutôt que des rôles interchangeables d'artiste et d'observateur.

Ma pratique en art découverte s'inscrit dans le prolongement d'une suite d'expériences d'insertion d'art dans des espaces alternatifs. Mes explorations ont débuté en 2007, lors de mes voyages entre la France et Los Angeles. Pendant de nombreuses années, dans le quartier Mid-City de Los Angeles, j'ai expérimenté divers endroits et surfaces d'accueil pour la présentation publique de mon art : des autobus, des murs de gare ferroviaire abandonnée, des rues achalandées, des panneaux d'affichage en hauteur, des ponts routiers ; puis des lieux curieusement indéfinis, quelque part entre les rues et les galeries. Au milieu de ces transi-

tions, l'art me semblait avoir perdu de son allant, semblait avoir cessé de chercher de nouveaux territoires. Simultanément, tandis que mes travaux sur les systèmes d'information et mes lectures d'auteurs futuristes commençaient à influencer mon esthétique artistique, je me mis à expérimenter en exposant dans des espaces non visibles. Le concept d'art découverte provient de la pensée que j'ai développée à ce moment-là, entre la France et Los Angeles. Mes déambulations m'ont mené à une forme de pratique qui explore des contextes par la participation active d'un observateur dans le processus dévoilant la présence d'une œuvre d'art.

> ETMCA, Berlin, pièce n° 16, 2012.



TRANSFORMER DES OBJETS EN INTERFACES

J'ai vécu à Valence pendant quelques mois, une ville au sud de Lyon, en France, et c'est là que j'ai mis sur pied une certaine pratique, un rituel nocturne. Je me rendais dans un bar local à l'heure de sa fermeture, je ramassais un exemplaire du journal *Libe' (Libération)* puis, de retour à mon appartement, je m'efforçais de reproduire les couleurs des photos du journal par des mélanges de peinture. Je peignais sur du papier bon marché aux mêmes endroits et dans les mêmes proportions que les images originales du journal, m'exerçant à la création répétitive de *newspaper paintings*. Pour une raison ou pour une autre, j'avais très envie à cette époque de créer quelque chose qui dégage une esthétique moderne en peinture. Peut-être romançais-je, d'une manière étrange, mon ennui à Valence ? Cependant, mon désir esthétique était doublé d'un vif intérêt pour l'interaction : je voulais développer une manière d'offrir une expérience unique aux spectateurs avec qui je partagerais mon art. Je me mis à utiliser les *newspaper paintings* dans des expérimentations appartenant à un certain type d'interaction, très restreint.

Lors de l'une de mes promenades nocturnes dans la ville endormie, j'ai ramassé quelques briques dans un chantier de construction près de chez moi. De retour au bercail, j'ai creusé un trou au milieu de chaque brique à l'aide d'une perceuse. Ensuite, j'ai bourré les trous avec mes *newspaper paintings*, puis je les ai refermés avec des bouchons de liège que j'ai peints de couleur brique. La nuit d'après, je suis retourné sur le chantier de construction pour remettre les briques modifiées parmi les autres. Je n'y ai pas laissé mes coordonnées. En visite à Toulouse, j'ai fait une autre expérience, encore une fois sans y laisser mes coordonnées : j'ai placé un dessin derrière une image encadrée dans une chambre d'hôtel. Ces expérimentations et les quelques autres incursions de même type auxquelles je me suis livré de manière aléatoire m'ont permis d'aborder l'objet en tant qu'interface. Naturellement, je me suis aussi demandé ce qui était advenu des objets découverts, s'ils l'avaient été, bien sûr. J'ai voulu faciliter mes réponses.

En tant qu'interface, l'objet devient une extension fournissant un point d'entrée vers l'autre. Il devient interactif. La brique-objet, dans le chantier de construction, et le tableau-objet, dans la chambre d'hôtel, se présentent en tant qu'interfaces limitées, au potentiel d'interaction minimal. Si j'avais trouvé un objet dont la circulation sociale était plus aisée et si j'y avais ajouté une adresse courriel ou l'adresse d'un site Internet, l'art inséré dans l'espace non visible à l'intérieur d'un objet aurait pu être plus accessible et permettre une participation plus grande des habitants de la ville. Je me suis donc mis à chercher d'autres objets pour y insérer de l'art.

Je voulais en trouver un qui transcende les barrières par son omniprésence, un objet immédiatement disponible, porteur d'une même pertinence sociale d'une ville à l'autre. Je me questionnais sur un objet partiellement accessible à tous à l'intérieur d'un ensemble de conventions ; un objet essentiel pour beaucoup de cultures, et non spécifique à une seule culture, fonctionnant comme une interface ; un objet qu'on pourrait qualifier d'intermédiaire pour souligner son rôle de connecteur entre l'artiste et le découvreur. Sur la base de ce critère, le livre m'a rapidement paru un bon choix. Je trouvais cette idée particulièrement poétique en rapport à la vaste campagne lancée par les médias de masse, selon laquelle toute matérialité, toute sensation tactile et tout espace d'activités humaines partagées devaient être supprimés pour être remplacés par des solutions numériques.

Ironiquement, ce réseau, celui-là même qui soutenait la suppression de la matérialité, a permis au découvreur d'envoyer une réponse immédiate et partiellement anonyme à l'adresse courriel ou à l'adresse du site Internet fournie avec l'œuvre d'art découverte.

LES PREMIÈRES ŒUVRES INSÉRÉES

Pour mes premières insertions, je me suis demandé si je pouvais proposer une sorte de cohésion entre les découvreurs des œuvres d'art dans les livres. De quelle manière pouvais-je établir un lien entre eux en dehors du lieu précis où ils avaient trouvé les œuvres d'art ?

La découverte d'une œuvre d'art insérée dans un espace précis susciterait des réflexions sur cet espace en tant que tel. Mais comment pouvais-je lier entre elles les découvertes, à la manière d'un réseau partagé ? Telle était ma première contrainte. Moi seul m'imposais cette contrainte ; l'art découverte ne nécessite nullement que le découvreur soit mis en lien avec les autres découvreurs ou découvertes par son expérience. Pourtant, l'idée d'interconnexion ou d'association par l'entremise d'un ensemble d'œuvres m'attirait.

La seconde contrainte était inhérente à toutes les œuvres de l'art découverte. En fait, c'est la seule contrainte de cette forme d'art : elle ne se base pas sur une esthétique ou une méthode de création particulière, pas plus qu'elle ne se compose d'œuvres en deux dimensions seulement. Un artiste de l'art découverte peut partager toutes les formes d'art, utiliser toutes les techniques, tous les matériaux traditionnels ou non : une toile, du papier ou une clé USB contenant des photos, des vidéos ou des fichiers audio. Toutefois, il doit respecter une exigence bien simple : l'art doit être inséré « hors de vue » afin d'être découvert. Au départ, cette condition était problématique pour moi, car l'espace fourni par un livre – plat, aux pages en deux dimensions – était trop petit pour y insérer les peintures grand format sur lesquelles je travaillais à l'époque.

En commençant à m'intéresser à l'art du graffiti, ma conception des surfaces peintes a changé. Il ne s'agissait plus d'ajuster rapidement la peinture sur les panneaux publicitaires des autobus ou sur les murs. Dans ma pratique en atelier, j'avais tendance à travailler sur de très grandes toiles en utilisant les méthodes et les matériaux de l'immédiat. À force de réfléchir sur cette contrainte qui m'obligeait à faire entrer « du grand dans du petit », j'ai eu l'idée de découper mon œuvre en plusieurs pièces assez petites pour être insérées dans un livre.

Cette idée me plaisait, car j'ai toujours admiré les œuvres d'art exprimant des variations de forme subtiles par le multiple ou la séquence. De plus, je voulais que chaque œuvre découverte présente des caractéristiques de connexion et de variation. Chaque œuvre allait faire partie d'une plus grande peinture, tout comme les multiples utilisateurs de l'ordinateur composent un réseau. Je me suis penché davantage sur les manières dont que je pouvais développer le concept de représentation du réseau dans mon œuvre et j'ai décidé de découper une pièce de plus, relativement grande, et de la garder pour une exposition ultérieure, en plus des pièces à insérer et à découvrir.

En revanche, le découpage de mon art n'allait pas être une tâche facile. Déjà qu'il était difficile de découper une œuvre en laquelle j'avais investi temps et efforts, et qui m'était devenue chère, il fallait en plus disperser ses

morceaux dans l'espace non visible en ne sachant pas si j'allais en entendre parler un jour, ce qui rendait la situation encore plus tragique. Après avoir découpé l'œuvre grand format, la composition originale existerait dans son intégralité seulement comme image numérique. Le sentiment de malaise que j'ai ressenti en échangeant une œuvre d'art tangible pour une solution numérique exprimait mon affection toute spéciale pour les objets et la matière. Plutôt que d'utiliser l'original, j'ai décidé de découper (toujours avec hésitation) une reproduction (une giclée) lors de ma première séance de création à Lyon.

Insérer les giclées à Lyon allait s'avérer très spécial. Mes préoccupations concernant le découpage et le partage des pièces étaient éclipsées par mon enthousiasme : je pensais aux découvreurs d'art de la bibliothèque de la Part-Dieu. Maude L. fut la première découvreuse. Par la suite, d'autres pièces allaient être découvertes par David G., Alex P., Yanna P., Anthony T. et Sally P. Ma première intention était de laisser les pièces en place jusqu'à ce qu'elles soient trouvées par hasard. Néanmoins, après avoir reçu un courriel de suivi de Maude L., j'ai décidé de poser une action que j'ai rarement répétée par la suite : j'ai fait une intervention à

l'intérieur de l'intervention. Apparemment, après la découverte de la première pièce, Maude en a parlé à un ami, Jérôme. Et dès lors, Jérôme et Maude étaient tous les deux à la recherche d'indices sur les lieux de découverte. Dans son courriel, David G. mentionnait également ses recherches pour en trouver d'autres. Conséquemment, j'ai décidé de donner des indices différents à chacun des découvreurs de Lyon, pointant vers des ensembles uniques pour chacun d'entre eux, afin qu'ils aient assez de temps pour trouver les pièces restantes. Certains m'ont de nouveau écrit pour m'informer que les pièces n'avaient pas toutes été retrouvées dans les livres. Mais la plupart d'entre elles furent récupérées, ce qui a fait de Lyon un endroit unique où les découvreurs possédaient de nombreuses pièces, comparativement aux autres villes qui allaient suivre.

L'art inséré à Lyon a obtenu un tel succès que j'ai accepté l'idée de découper et d'insérer des peintures originales à l'avenir, dans le cadre de ma série *Cities*. Le postulat *art-inséré-dans-un-objet* comme type d'intervention étant énoncé, j'ai commencé à disséminer de l'art à Valencia (Espagne), à Grenoble (France), à Marseille (France), à Paris (France), à Miami (États-Unis), à Berlin (Allemagne), à Rome (Italie) et à Venise (Italie).

- > ETMCA, Berlin, pièces n° 18 et n° 6, 2012.
- > Berlin, toile découpée en 19 pièces. Une de ses pièces de grande dimension (152 x 274 cm) a été réservée pour une présentation ultérieure. Les plus petites pièces ont été insérées dans différents espaces berlinois.



LE CHEMIN QUI MÈNE À L'ART CACHÉ

L'action d'insérer une œuvre d'art découverte est différente pour chaque artiste puisque les choix à faire lors du processus sont nombreux. Ces choix découlent bien sûr de l'espace non visible sélectionné, de l'objet dans lequel l'art est inséré et de la manière dont cet objet « intermédiaire » agit en tant qu'interface dans une ville, en général et en particulier. L'accessibilité de l'objet choisi par l'artiste, en fonction de l'identité de ce dernier et dans le contexte environnemental où il veut l'insérer, joue également un rôle important.

On peut dire quelque chose d'une ville (ou pas) en observant la manière dont on y traite les livres, l'emplacement des bibliothèques décidé par les planificateurs urbains, les chemins qu'on doit prendre pour s'y rendre et la manière dont ces endroits sont perçus par les résidents. Bien sûr, la critique de l'institution fait partie de l'aventure de l'art inséré dans les livres. De plus, il y a quelque chose à découvrir dans la manière dont on se déplace (facilement ou pas) dans la ville. Pour ma part, je n'ai pas été très critique envers les institutions gérant les livres lors de mes visites. Par contre, j'évalue mon expérience d'après ma perception de l'espace et de son accessibilité. Ce critère d'évaluation est très pertinent pour moi.

Il est possible que l'art découverte fasse prendre conscience des frontières, des barrières ou des limites qui bloquent la vue, empêchent de toucher ou entravent la perception. Certaines considérations s'imposent avant d'insérer une œuvre. J'ai peut-être aujourd'hui le réflexe d'interroger les espaces différemment : « Quelle est la visibilité de quelqu'un comme moi dans cet endroit, ce contexte particulier ? », « Est-ce que cela peut avoir un effet sur ma capacité à insérer l'œuvre ? », « Qu'en serait-il si je parlais la langue locale ? », « Quel genre d'œuvre pourrait être adapté à cet espace ? », « Si je sculptais une fausse borne-fontaine et que j'y insérerais une œuvre, combien de temps cette sculpture d'art découverte resterait-elle là ? », « Comment se sentirait-on si l'on découvrait de l'art à cet endroit ? »

Ces questions peuvent sembler étranges. À moins de n'avoir aucun égard pour les gens qui nous entourent, j'imagine que nous nous posons certaines de ces questions, à des degrés variables, peut-être plus ou moins consciemment, chaque fois que nos actions touchent la structure sociale d'un endroit. Simplement, il se peut que nous tenions la malléabilité de la structure sociale pour acquise, en décidant d'emprunter un livre, par exemple, ou en choisissant inconsciemment de naviguer dans ces espaces sur le pilote automatique. Quand j'étais enfant, je me comportais assez bien en général. Mais quand mes parents me disaient « tu peux jouer à l'intérieur de ce pâté de maisons », je savais que cela signifiait que je pouvais traverser la rue de temps en temps pour voir où se situait exactement la fin du pâté.

À moins que l'exposition d'œuvres ne se fasse dans le but de relayer des valeurs nostalgiques en matière de représentation esthétique, toute forme d'art non autorisée, placée en public – souvent appelée graffiti – et impliquant un élément d'intervention jette la lumière sur certaines constructions sociales en lien avec l'accessibilité de l'espace. Pour l'artiste, cette forme d'art peut constituer un étalon permettant de mesurer une quelconque progression. L'art découverte entre dans cette catégorie. Toutefois, s'il est certes une forme d'art non autorisée placée en public, cet art de la cachette transcende aussi la matérialité sans l'abandonner pour autant au profit du numérique. Pour le pratiquer, nul besoin de graffer un commentaire social, de peindre un mot à l'aide d'un pochoir ou de coller des images papier sur un mur. Cependant, on doit se mouiller en plaçant l'art dans l'espace public et accepter toute prise de conscience sociale ou toute attention nous étant accordée à cause du processus, au même titre que si l'on graffait un commentaire social, « bombait » un mot à l'aide d'un pochoir ou collait des images sur un mur. On doit aussi se poser cette question : « Où puis-je insérer mon art ? »

Sur les chemins que j'emprunte pour insérer mes œuvres, je fais l'expérience d'une ville, souvent mû par la durée limitée de ma visite. Arrivé là-bas, ma chambre d'hôtel devient un petit atelier où je termine les tâches associées à la production des œuvres, comme ajouter de la peinture sur la grande toile, en découpant des morceaux et écrire mes coordonnées au dos de chaque morceau. Le fait de m'approvisionner dans une ville me permet également de connaître d'autres endroits dignes d'intérêt et me donne une idée de ce à quoi ma pratique pourrait ressembler au sein même de cette ville, tout en me faisant découvrir son ambiance globale. Quand les œuvres sont fin prêtes, je dois les insérer dans des livres.

En chemin, je rencontre inévitablement des gens qui ont besoin d'aide, j'échange des paroles, bref je fais généralement l'expérience de la vie telle qu'elle est vécue socialement, d'un espace à l'autre. Sur les routes que j'emprunte pour insérer mes œuvres, j'ai pris l'habitude d'en donner aux personnes que je rencontre. Les destinataires jouent souvent un rôle lors de la distribution de l'œuvre : une personne m'aide à trouver une paire de ciseaux pour découper ma grande toile sans châtis ; quelqu'un me recommande une bibliothèque ou une librairie intéressante ; quelqu'un d'autre m'offre de retourner à un emplacement pour retirer toutes les pièces des livres afin de les réinsérer dans d'autres livres, puis relate son expérience – cela s'est produit à Berlin, où j'ai bien aimé rencontrer Chris et Vera ; d'autres personnes encore sont présentes dans l'espace public, lorsque je découpe une peinture grand format, et conversent agréablement avec moi – nous étions alors dans un train entre Lyon et Genève. En fait, donner des œuvres me permet de faire connaître ma série d'une manière différente.

L'ART RÉPONSE : L'OBSERVATEUR EN TANT QU'ARTISTE

Si l'art découverte est un mouvement, alors ce mouvement s'appuie sur un élargissement de la capacité à communiquer perçue en tant que circonstance technologique. Accessible à tous comme moyen de communiquer l'expression, cet art cachette se fonde sur le rapport entre l'invitation et la réponse qui l'accompagne, plutôt que sur un spectacle où l'observateur accède à l'œuvre de manière uniquement visuelle.

En considérant l'expérience artistique comme une communication multisensorielle entre artistes (d'un côté l'émetteur à l'origine de l'invitation et de l'autre, le récepteur à l'origine de la réponse), on pourrait ainsi voir les courriels que j'ai reçus en réponse aux œuvres d'art découverte comme étant des œuvres d'art réponse. J'ai présenté cette idée lors des conférences ArtsIT sur l'art et la technologie organisées par l'Alliance européenne pour l'innovation (EAI) en 2013, à Rome et en Italie, où j'ai inséré des œuvres par la même occasion.

Ma position est que les découvreurs de cette forme d'art sont des artistes, et ce, de deux manières : premièrement, ils sont des artistes en tant que créateurs d'une réponse, leur œuvre prenant la forme d'un message par courriel ; deuxièmement, je les considère comme les cocréateurs des œuvres découvertes par leur intervention en tant qu'observateurs, leurs recherches dans un espace autrement non visible se voulant l'action qui transforme l'art « perdu » en art « trouvé ». Sans cette étape du processus, une œuvre d'art insérée afin d'être découverte demeure conceptuelle, semblable aux œuvres que l'on déclare « art », mais que l'on enferme dans un coffre fermé. Ainsi, une telle œuvre, qui demeure hors de vue et qui fait réfléchir, vise souvent à obtenir et à conserver un statut d'œuvre d'art dans l'esprit du regardeur. La série *Merda d'artista* de Piero Manzoni est un exemple de ce type d'œuvre tout comme *Real Pictures* d'Alfredo Jaar, une série plus sérieuse composée de photographies sur la tragédie au Rwanda placées dans des boîtes fermées, en toile de lin noire. Ces œuvres puissantes, où l'art demeure « hors de vue », arrivent à présenter la même expérience artistique à de multiples observateurs, simultanément et à travers le temps.

Être capable de recréer une œuvre représente un défi commun dans la création d'interventions, particulièrement celles qui ont lieu en public de manière non autorisée. Dans le cas de l'art découverte, où le découvreur fait l'expérience d'une sensation tactile lorsqu'il récupère l'art, l'événement est effectivement difficile à recréer. Une fois l'œuvre trouvée et récupérée, l'expérience artistique est vécue par le découvreur. L'ajout d'une pièce d'« exposition », la pièce qui a été découpée et mise de côté afin d'être exposée ultérieurement, permet de faire partiellement l'expérience de l'œuvre et de comprendre le travail. La pièce d'exposition permet également aux découvreurs de revisiter l'expérience s'ils choisissent de suivre les déplacements de cette pièce.

Le concept selon lequel une intervention nécessite d'insérer une œuvre et de la récupérer en la touchant est peut-être la plus grande contribution de l'art découverte. Selon moi, la conscience transmise par le toucher contribue à donner du sens et de l'importance à l'expérience. L'expérience de ce sens tactile entraîne peut-être une transformation efficace chez les participants, une conscience de l'effet qu'ils peuvent avoir sur leur environnement, grâce à un objet partagé avec un autre être humain. ◀

Traduit de l'anglais par Véronique Garneau-Allard.

Photos : Christoph Sonntag.

Note

- 1 N. d. T. : *Discovery Art* est le terme proposé par l'auteur pour expliquer son champ d'intervention.

Ezenwa Ukwuoma, alias **ETMCA**, est un artiste de Los Angeles. Son œuvre contient souvent une esthétique d'information codifiée, y compris les codes binaires (zéro et un) et le code morse. Il a commencé à faire de l'art dans sa jeunesse pendant les années quatre-vingt, à l'époque « Bus » où de nombreux graffeurs de Los Angeles écrivaient sur les autobus de ville. Plus tard, il a complété une maîtrise en systèmes d'information, tout en travaillant dans l'industrie des télécommunications. Le contenu de ses œuvres porte essentiellement sur un concept qu'il qualifie de postmoderniste, à l'image de la société postmoderne et de sa prolifération de bande passante ayant des effets sur l'identité humaine et sur la conscience collective. Ses œuvres ont été présentées à l'aéroport de Los Angeles (LAX) et au Symposium international des arts électroniques (ISEA). www.etmca.com



D'UN ABANDON À L'AUTRE

► PAUL MAHEKE NGAMAHA

La micro-intervention, qui dans ma pratique se traduit par des déplacements légers, opérés anonymement et la plupart du temps sans autorisation dans des lieux qui m'intéressent parce qu'ils rassemblent, me permet d'élaborer des scénarios de rencontre.

Quand j'interviens dans l'espace public, je m'attache à instaurer un dialogue particulier entre mon travail et ceux et celles à qui je le destine. Il s'agit d'une recherche aux contours en constante redéfinition, dont le contexte est chaque fois renouvelé. Mes pièces sont à penser en regard de ce qui les entoure et les a fait naître. J'ai vécu à Montréal pendant presque deux ans, juste après mes études aux beaux-arts, en France. Mon arrivée dans la ville a coïncidé avec le moment où j'ai commencé à travailler « hors les murs ». Ce qui m'avait d'abord frappé à Montréal, c'était la sensation d'évoluer dans une ville laissée à ses habitants et habitantes, libres d'y intervenir, d'y abandonner des choses, de les récupérer pour en construire d'autres. Une ville très différente de ce que je connaissais de Paris avec sa pierre blanche qui fait de tous ses bâtiments des mini-monuments.



- > Paul Maheke, *Réfecteurs iridescents*, pigments iridescents sur carton entoilé, Montréal, 2012.
- > Paul Maheke, *Tout en sollicitant le soleil (bûche bleue)*, paillettes et colle sur souche d'arbre, Barcelone, 2013.

À Montréal, j'ai à mon tour abandonné des objets – pas de vieux matelas ni de laveuse –, des choses que j'avais faites dans mon appartement qui était aussi mon atelier : de petits tableaux monochromes, destinés aux employés et employées d'un bureau de la rue Saint-Hubert, par exemple ; d'autres, dans Rosemont-Petite-Patrie, peints avec des pigments iridescents qui miroitaient lorsque le soleil les frappait.

Alors qu'ailleurs, j'avais rendu phosphorescentes des structures faisant face à la mer ou repeint des bancs publics avec des paillettes qui se mettaient à briller au couchant, à Montréal j'ai préféré ne rien changer. Pas

que je ne voulais pas toucher aux murs de la ville, mais il y avait déjà les graffitis, les affiches collées à même la brique, et j'avais envie d'intervenir autrement : la discrétion comme hypothèse plastique.

J'ai alors entamé une série d'actions toutes liées à l'abandon d'objets, de tableaux donc, mais aussi de drapeaux et de textes. C'étaient de petites pièces minimales, scintillantes et colorées, adressées à des inconnus et inconnues, placées dans des endroits qui n'étaient pas destinés à l'art et à son exposition.

Offertes aux passants et passantes, je les ai pensées comme autant de poèmes visuels pour des spectateurs et spectatrices qui, la plupart du temps, s'ignoraient et s'ignorent peut-être encore. Je les ai laissées aux usagers et usagères de la ville, à ceux et celles qui les ont trouvées sur leur chemin en allant au travail, sur leur place de stationnement, devant leur porte, dans la ruelle juste derrière.

Dès les premiers abandons, il était clair pour moi qu'il s'agissait de mettre à disposition des œuvres plutôt que de les exposer. La part de l'Autre était indispensable. Il était important que l'on puisse s'en emparer, les jeter, les déplacer facilement, et que leur devenir ne m'appartienne pas entièrement. Ces objets sont apparus au moment où je l'avais décidé, se sont déplacés sans que j'aie eu à intervenir à nouveau, ont sûrement atterri dans des endroits que je ne connaîtrai jamais.



En faisant don de mes œuvres à des inconnus et inconnues, je remets aussi une partie de ma responsabilité d'artiste. Une fois l'œuvre déposée, son devenir m'échappe, en tout cas je n'en ai plus l'exclusivité. Il s'agit presque pour moi d'une forme d'autorité (artistique) partagée. Le savaient-ils ? Le savaient-elles ?

— Que faire de ça ?

— En fait, c'est quoi, ça ?

Une œuvre ?

(Est-ce qu'on se dit que c'est une œuvre au moment de la découverte ? Je ne sais pas...)

— Pourquoi à moi ?

Plus récemment, mon travail s'est orienté vers des questions liées à l'altérité, et plus précisément au rap-

port que nous entretenons au genre et au principe d'identités culturelles. Plusieurs de mes actions consistaient à extraire le potentiel poétique de ces questions hautement théorisées, dans une forme d'économie prospective et sensible.

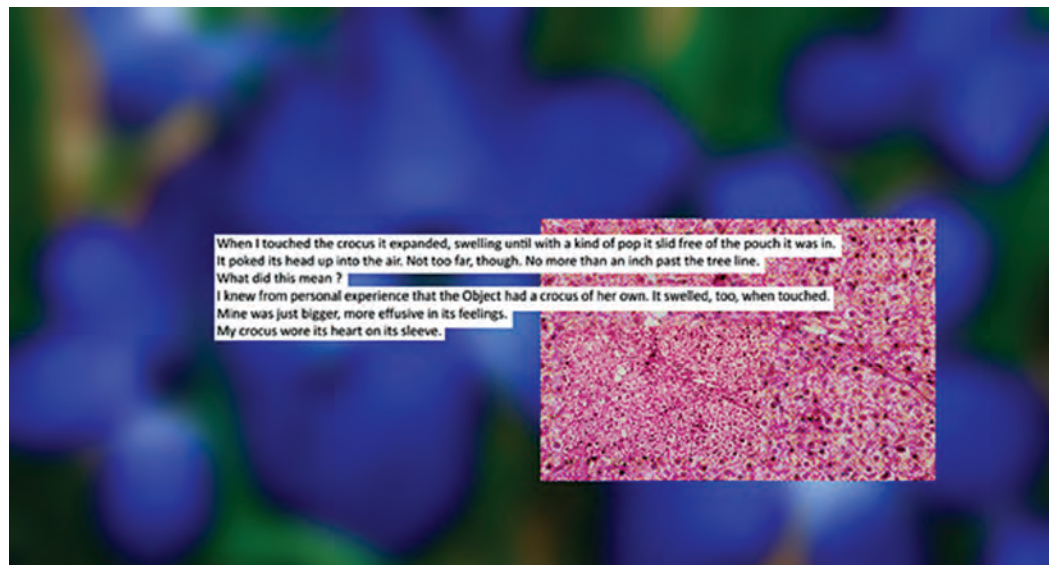
D'un abandon à l'autre, les questionnements sociétaux qui affleurent ma pratique ont induit son caractère infiltrant. Ils m'ont aussi permis d'articuler mes interventions sur une forme de pensée féministe des espaces et des territoires, leur typologie signifiante et opérante.

Ainsi, à l'été 2013, j'ai posé une affiche sur une cabine de toilettes publiques se trouvant au centre d'une place à Paris. De petits groupes, uniquement composés d'hommes, s'y rassemblaient tous les jours. Installée au lever du jour, avant que les occupants de la place n'arrivent, l'affiche présentait un collage numérique fait de plusieurs images et d'un extrait du roman *Middlesex* de Jeffrey Eugenides (2002).

Dans ce roman, l'auteur nous livre l'histoire de Calliope, personnage principal de ce long déroulé qui emprunte sa forme à l'autofiction. Nous suivons cette protagoniste intersexué-e jusqu'à son arrivée dans l'âge adulte. Alors adolescent-e, Calliope découvre que son corps est différent de celui des jeunes filles qui l'entourent. Dans l'extrait que j'ai choisi pour l'affiche, il-elle décrit ses organes génitaux. Ce passage marque le moment où il-elle embrasse ses vacillements identitaires et fait éclore sa dissemblance.

> Paul Maheke, *Peinture à un.e inconnu.e*, tempera sur toile, Montréal, 2012.

> Paul Maheke, *Le crocus/manhood*, vinyl adhésif, Paris, 2013.



When I touched the crocus it expanded, swelling until with a kind of pop it slid free of the pouch it was in. It poked its head up into the air. Not too far, though. No more than an inch past the tree line.
 What did this mean ?
 I knew from personal experience that the Object had a crocus of her own. It swelled, too, when touched. Mine was just bigger, more effusive in its feelings.
 My crocus wore its heart on its sleeve.

Les toilettes publiques, espace de ségrégation sexuelle et de production d'identités de genre par excellence, représentaient pour moi le lieu idéal d'intervention pour rendre compte de mes recherches autour des subjectivités. Un lieu hautement symbolique et politique, aussi, mis au défi par une représentation qui tord le cou aux présupposés de la binarité sexuelle.

Peut-être que les hommes de cette place ont à leur tour deviné, en lisant ces quelques lignes, embusqué sous les métaphores végétales, le particularisme de l'anatomie indéçise de Calliope... En mettant en lumière ce corps qui ne trouve son sens qu'en dehors du schéma qui oppose le féminin au masculin, je cherchais aussi à interroger nos façons d'incarner notre identité sexuelle, elle qui semble dessiner si fortement la façon dont nous interagissons avec le monde, la ville et les autres.

Parce que les paysages – au même titre que nos corps – sont traversés par les constructions identitaires, j'ai aussi repensé à la proposition de Michel Foucault d'« écrire toute une histoire des espaces – qui serait en même temps une histoire des pouvoirs »¹.

En 2014, à l'occasion d'une résidence d'artiste au Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière², j'ai amorcé en duo avec l'artiste Alice Didier Champagne un cycle de recherche destiné à voyager d'île en île (île de Djerba, l'Islande, l'île de La Réunion, l'île de Montréal). Volontairement protéiforme et faisant de l'espace public un terrain d'intervention, cette investigation s'acharne à rester dans un balancement entre propos sociologique et récit poétique. Le projet, qui s'intitule *Paysage sauvage*, vise à reformuler certains mythes qui entourent l'insularité en se demandant comment le paysage façonne l'imaginaire et, inversement, comment l'imaginaire façonne le paysage. Il s'agit notamment d'investir le champ de l'exotisme et ses répercussions sur la construction de nos regards occidentaux, la persistance des visions héritées du colonialisme et les fictions identitaires qu'elles ont créées.

Sur l'île de Vassivière, tout au long de la saison estivale, nous avons mené furtivement plusieurs actions dans l'espace public. Inspirée par l'activité touristique qui rythme la vie de l'île à cette époque de l'année, l'une d'elles, intitulée *Abandonné.e.s à l'île*, consistait à abandonner de façon répétée des coquillages et graines en tous genres.

À notre arrivée au centre d'art, nous avons commandé sur Internet des espèces très diverses de spécimens venus du monde entier (Océanie, Europe occidentale, côtes africaines, Asie). Une fois les spécimens livrés, nous avons parcouru l'île avec nos sacs remplis de coquillages et de graines. Rapidement, l'eau douce du lac de Vassivière s'est peuplée de coques exotiques, et des noix de coco dormaient désormais au pied de ses Douglas géants. Les plages et les forêts de l'île, le temps d'un été, se sont travesties en lagunes caribéennes et en petites jungles indonésiennes.

Ces indices laissés sur notre passage racontent l'histoire étrange des représentations mythiques du paysage insulaire, comme si tout pouvait s'y passer et que toutes ces fictions n'en formaient finalement qu'une : l'île comme figure du territoire à coloniser ; l'île comme figure du territoire à inventer.

Si depuis plusieurs années j'ai choisi d'intervenir dans le paysage, qu'il soit urbain ou rural, c'est parce qu'il représente pour moi l'espace privilégié de compréhension des rapports qui nous lient. Un lieu de frottement avec les sociétés auxquelles j'appartiens, qui

> Paul Maheke, *Abandonné.e.s à l'île*, île de Vassivière, 2014.
Photos : Alice Didier Champagne & Paul Maheke.



m'autorisent à disséquer les relations de pouvoir qui travaillent nos corps.

Bien avant la question de la domination, il s'agit d'échafauder dans mon travail des trouvailles inventives pour enrayer ces imaginaires genrés, géographiques et exotisés³. Ce procédé de décolonisation des corps et des espaces passe par l'affirmation d'identités autres, différentes, déviantes. C'est par là que j'entends construire ma pensée artistique, celle qui sonde nos systèmes de représentation dominants et leurs symptômes, afin d'y attirer une réalité sociale, et vice versa.

C'est ici, sur le terrain de la micro-intervention, sans avoir à répondre aux attentes de l'institution culturelle et en choisissant mes propres modes d'adresse, que j'ai décidé d'installer ma pratique artistique. C'est sur ce sol où l'efficacité des techniques de communication cède sa place à l'incertitude de la dérive que mes objets se perdent pour circuler de mains en mains, dessinant sur leur passage des trajectoires nébuleuses. C'est à cet endroit même de mon travail que se hasarde une autre hypothèse, une vibration aux origines d'une politique du vacillement. ◀

Photos : Paul Maheke, sauf indication contraire.

Notes

- 1 Michel Foucault, « L'œil du pouvoir (entretien avec J.-P. Barou et M. Perrot) », in Jeremy Bentham, *Le panoptique*, Belfond, 1977, p. 12.
- 2 Île artificielle du centre de la France, sur laquelle s'est installé un centre d'art.
- 3 Cf. « Exotiser/To Exoticise » [en ligne], *Le chat question*, 14 février 2012, lechatquestion.tumblr.com/post/17603066351/exotiser-to-exoticise.

Paul Maheke Ngamaha est né en 1985, en France. Il obtient sa maîtrise en 2011 à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy. Depuis, il a participé à plusieurs expositions et manifestations artistiques en Asie, en Europe et au Québec. Son travail se concentre autour de gestes d'apparition menés furtivement dans l'espace public, des interventions conçues comme autant d'espaces où le réel côtoie l'enchantement. La fiction, le paysage et les études de genre pourraient en être les antichambres. Il poursuit désormais ses recherches autour des notions d'émancipation et de décolonisation (des corps et des espaces) au sein du programme Open School East à Londres (GB).

UN PEU COMME DES ACUPUNCTEURS DU TERRITOIRE¹...

► PIERRE THIBAULT

J'ai toujours été fasciné par la trace que l'homme laisse sur le territoire. Suivant le climat, la culture, la géologie, l'homme tente habituellement de trouver la place la plus avantageuse pour s'installer.

J'aime me balader et dessiner dans la nature. C'est de cette façon que mes projets de micro-intervention ont commencé. La première fois, j'étais au parc des Grands-Jardins dans Charlevoix et je dessinais la taïga devant moi, un paysage très caractéristique. Je me suis mis à y introduire, en dessin, des formes très simples et je me suis rendu compte à quel point des formes pures dans ce paysage quasi désertique faisait en sorte que celui-ci révélait la force de ces petites structures qui, à leur tour, nous faisaient percevoir avec davantage d'acuité les qualités particulières de ce paysage. L'idée m'est venue par la suite d'aller tester, à l'échelle réelle, ce que les croquis avaient suggéré ; de partir en groupe, pendant quelques jours, à la découverte d'un paysage.

Tout a commencé l'hiver. L'aspect micro de l'intervention nous permettait de transporter le matériel sur des traîneaux et, sans routes, en ski ; de se glisser dans des territoires où n'entre aucun téléphone portable, où il n'y a même pas d'électricité. Il y avait là quelque chose de primitif, mais ce grand dépouillement ajoutait à la découverte et au plaisir d'être ensemble.

Peu importe la saison où elles s'effectuent, ces installations territoriales constituent de précieuses occasions d'explorer. Elles permettent de nous éloigner de nos a priori pour considérer l'architecture autrement et y renouveler notre vision. ◀

Caravane

Une série de tentes blanches placées dans le paysage...



Constellation



*Un quadrillage très régulier
de plus de mille bougies sur un lac gelé...*



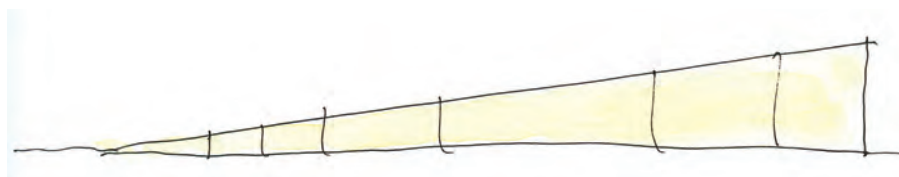
*Tout illuminer et voir la grille s'éteindre au gré des coups de vent...
Le lendemain matin : le territoire envahi par des milliers de pas... Traces tout à fait surprenantes...*

*Quand la lumière est complètement tombée, ces structures donnent l'impression
de flotter un peu au-dessus du territoire...*



*Voir apparaître la lumière à l'intérieur des petites structures
et pouvoir la comparer avec la lumière du ciel...*

L'atelier en mouvement



Un triangle très simple, mais qui peut se décomposer en plusieurs morceaux...



*Un abri, un bateau,
un lieu pour la discussion,
la contemplation,
la rencontre...*



Comment de si petites structures peuvent-elles changer notre relation au territoire...

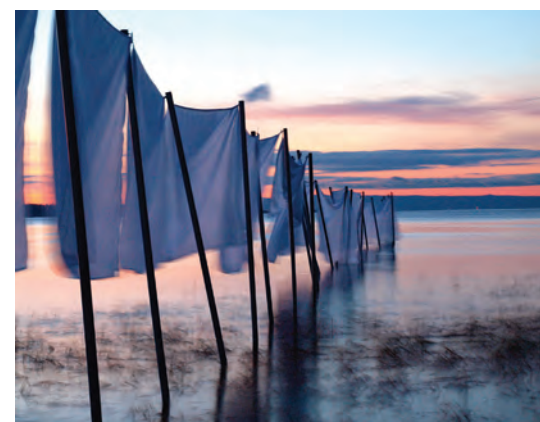
Note

- 1 Le titre provient d'un entretien de Pierre Thibault avec Sophie Gironnay (cofondatrice de la Maison de l'architecture du Québec), tiré du livre *Les maisons-nature de Pierre Thibault, architecte* (Les Éditions La Presse, 2010, p. 20).

Architecte diplômé de l'École d'architecture de l'Université Laval (Québec) en 1982, **Pierre Thibault** fonde son agence à Québec en 1988. Il est également professeur à l'Université Laval depuis 2008. Son œuvre est le résultat d'une pensée qui place en interaction constante l'être humain et le territoire à habiter, qu'il soit naturel ou urbain. Sa démarche toute personnelle se concrétise dans des réalisations architecturales d'envergure au sein de l'Atelier Pierre Thibault. On lui doit notamment le Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul (1992), la Villa du Lac du Castor (2000) et l'abbaye Val Notre-Dame (2009). Éternel voyageur, admirateur de l'immense pouvoir de transformation des saisons au Québec, amoureux de la contemplation comme façon de ralentir le temps, Pierre Thibault consacre aussi une grande partie de sa pratique à la réalisation d'installations architecturales éphémères, inscrites tout en délicatesse dans les paysages avec lesquels elles font corps.

Territoires habités

*Le mur est parfois une paroi lorsqu'il n'y a pas de vent mais, dès qu'il se lève,
les tissus s'activent et il y a, à ce moment-là, un dialogue avec le ciel qui s'installe...*



*Paroi de toile, marqueur incroyable
pour saisir la puissance des vents et la force des marées...*



*Autant de changements créés par un élément aussi léger...
La légèreté... qui permet de cadrer et d'apprécier les paysages...*

Sélection et édition des propos de Pierre Thibault (2015) : Luc Lévesque.

Caravane – Parc des Grands-Jardins, Jardins de Métis (hiver, été), 2001, 2003, 2005, 2007. Participants : Pierre Thibault, Vadim Siegel, Charles Ferland, Julie Pilote. **Constellation** – Parc des Grands-Jardins (hiver), 2001, 2003, 2005. Participants : Pierre Thibault, Vadim Siegel, Charles Ferland. **L'atelier en mouvement** – Port-au-Persil, Tadoussac, Jardins de Métis, Montréal (bassin Peel) (printemps, été, automne), 2014. Participants : Pierre Thibault, Julie Poisson, Bertrand Rougier, Claudia Campeau, Mathieu Leclerc, Émilie Gagné-Loranger, Charlene Bourgeois, Maude Bilodeau-D'Astous, Étienne Lemay, Amaury Delorme, Alice Guillaume, Gadea Aguado, Noëlie Clapasson. **Territoires habités** – Parc des Grands-Jardins, Saint-Gervais, Baie-St-Paul (hiver, automne), 2007, 2009. Participants : Pierre Thibault, Julie Poisson, Julie Pilote. Photos : courtoisie de l'Atelier Pierre Thibault.



JEUX INTERDITS

DÉAMBULATIONS D'ÉLODIE BRÉMAUD

► SOPHIE LAPALU

Depuis 2009, des Alpes à la Loire, en passant par l'île d'Yeu et Paris, Élodie Brémaud¹ se lance de véritables défis, seule et sans spectateurs, allant ainsi à l'encontre de tous types de performance. Pourtant, en répétant obstinément le même geste, elle finit par apparaître, contribuant étrangement à remettre le sens en mouvement.

Entraînée dans le tourbillon du système français qui encourage à courir de programme de résidence en programme de résidence – un des moyens de survie pour un artiste –, Élodie Brémaud paraît se trouver en permanence dans la position d'une étrangère quand l'institution fait office d'accueil : la voici qui vit quelques mois seule dans une maison isolée à Lindre-Basse, passe un été sur un bateau amarré au port de l'île d'Yeu, un printemps banlieusard au dernier étage de la Maison des arts de Malakoff et un autre parisien en transit au Musée Commun... À l'heure où je vous écris, elle est actuellement perchée dans un chalet alpin.

Systematiquement, elle établit un protocole d'action à réaliser sur place, un « programme », comme elle le nomme, probablement en écho à l'entraînement à visée méliorative du sportif. Ses travaux prennent toujours racine sur un territoire habité – de ceux qui se définissent par l'usage qui en est fait – et contribuent ainsi à en préciser les termes. Véritables défis, ils sous-entendent la répétition consciencieuse de gestes

simples observés sur place et la nécessité d'arpenter le terrain. Ainsi, Brémaud explore, parcourt, voire entretient, rencontre chaque habitant, fouille chaque rue, chaque parcelle, précautionneusement, avec obstination. Le plan établi est scrupuleusement suivi, parfois pendant plus d'un mois, sans convoquer de spectateurs ni annoncer la « nature artistique » ou le but de l'exercice.

Mais soyons plus précis.

Invitée en résidence à l'île d'Yeu, Élodie Brémaud se demande comment passer du statut d'estivant – comme il y en a des milliers l'été – à celui de véritable insulaire. Vêtue du typique short-bleu-t-shirt-marinsac-à-dos du touriste désireux d'épouser les couleurs locales, avec pour toute ligne de départ ou d'arrivée la promesse un peu burlesque du titre du projet (*33 tours*, 2012), elle s'obstine durant la période estivale à faire à pied l'intégralité du tour de l'île – 34 kilomètres quotidiens²... qui ne la mènent nulle part. Si elle n'est, pour tous les vacanciers journaliers fraîchement débarqués,

> Élodie Brémaud, *Sit-in, Jeux interdits*, quartier Saint-Blaise, Paris, 2014.

qu'une des leurs, occupée à « faire le tour », les insulaires quant à eux finissent par souffrir de paramnésie répétée, voyant passer tous les jours, à peu de chose près à la même heure, au même endroit, habillée de la même manière, la même jeune femme. C'est ainsi que la répétition d'un acte à l'identique – bien qu'insignifiant – la rend visible auprès d'une communauté – celle qu'elle cherche précisément à intégrer. Or, il est intéressant d'apprendre, aux dires de l'artiste, qu'à l'exception de Marie-Line, la marchande de glaces, personne ne lui a véritablement demandé le but de son acte. L'intention artistique n'a jamais besoin d'être énoncée pour justifier une pratique *a priori* absurde, mais dans laquelle chacun projetait son interprétation :

« Au début rien, un regard en coin, un regard croisé, un sourire, plusieurs jours de sourires même.

Et puis là on est bien le 5-6-7^e jour :

— Vous faites le tour en entier ?

— Oui.

Le lendemain :

— Mais vous faites ça tous les jours ? !

— Oui, tous les jours.

Le surlendemain :

— Et vous faites le tour jusqu'à quand ?

— Jusqu'au 15 août.

— Et tu as commencé ça depuis quand ? (tutoiement)

— Le 14 juillet.

— Ah oui ? Et tu fais ça pourquoi exactement ?

Étrangement, c'est une question qui ne se pose pas.

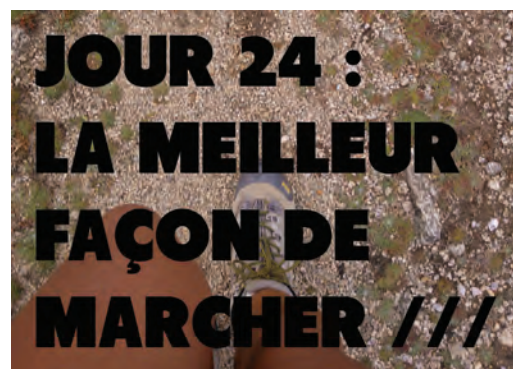
La grande majorité a répondu seule à cette interrogation, émettant une hypothèse : elle fait tout ça pour avoir quelque chose à raconter. Qu'importe que je sois écrivain, sportive, artiste, journaliste, ethnologue.

Seule la vendeuse de glaces de la plage des Vieilles, m'a vraiment posé la question dès le début. Finalement, les membres du petit groupe d'observateurs assidus sont devenus des amis et Marie-Line, elle, est devenue aussi le sponsor du tour : une glace offerte chaque jour³ ! »

Pour l'artiste, ce dévoilement de l'action furtive, par son insistance, lui permet d'établir un rapport privilégié : pas de spectateurs ici mais, au fur et à mesure de ses passages, des complices.

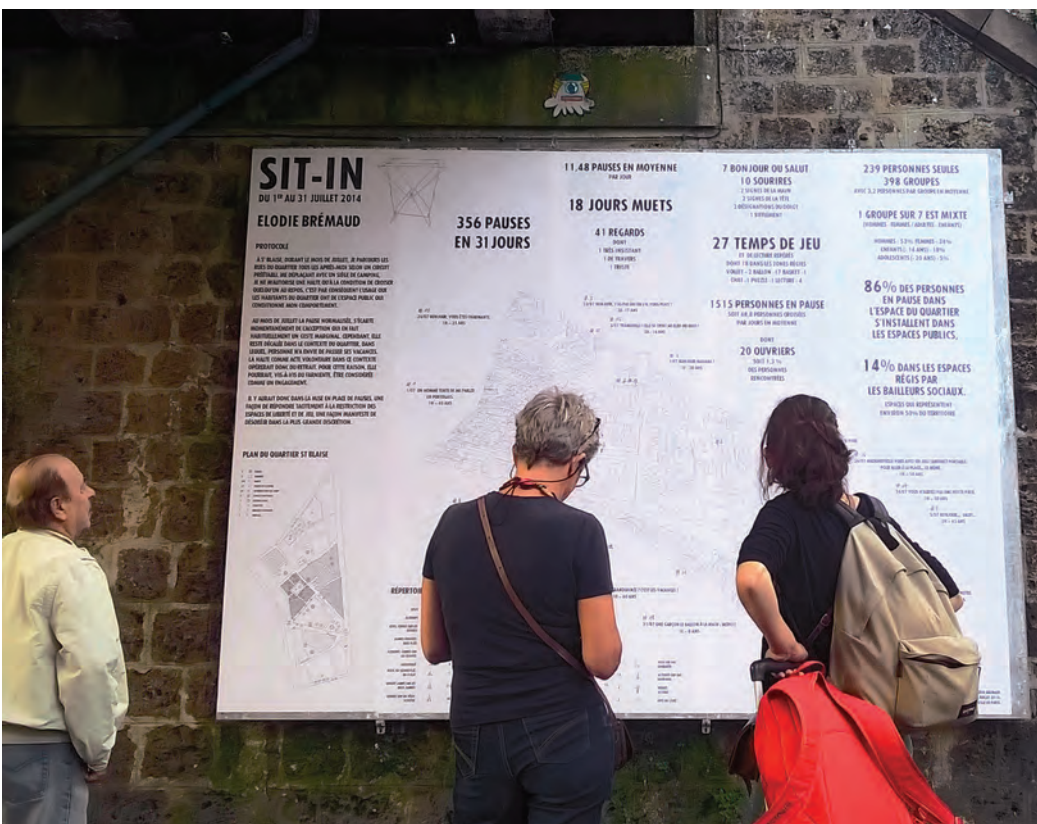
Le printemps suivant, en résidence à la Maison des arts de Malakoff, Élodie Brémaud décide d'effectuer une « double maintenance »⁴, sept jours sur sept, durant deux mois : son propre entretien (dans les équipements sportifs municipaux) et celui des multiples petites parcelles de verdure répandues au sein de la ville communale (*Les manifestations solitaires*, du 15 avril au 14 juin 2013). En dehors du chef du service municipal des espaces verts, mis dans la confiance, aucun habitant ni élu n'est consulté. Vêtue cette fois-ci d'un chemisier à carreaux vichy vert et d'un pantalon assorti, elle est une jardinière du dimanche pour qui tous les jours seraient dimanche. Son emploi du temps, affiché à la grille d'entrée de la Maison des arts, est paradoxalement extrêmement chargé : 63 jours partagés entre les séances de natation et l'entretien des parcelles municipales comme celles d'un jardin communautaire – où son assiduité sera récompensée par l'attribution d'un espace personnel, qu'elle ne pourra pas honorer puisque repartie aussitôt.

- > Élodie Brémaud, 33 *Tours*, cartes de motivation, Jour 24 : la meilleure façon de marcher ///, carte postale, 10 x 15 cm, île d'Yeu, 2012.
- > Élodie Brémaud, *Sit-in*, 48 heures de répit, panneau d'affichage libre, 4 x 3 m, quartier Saint-Blaise, Paris, 2014.



En 2014, invitée en résidence au Musée Commun⁵, Brémaud continue d'aller à l'encontre d'une quelconque forme de performance ou d'exploit en expérimentant l'immobilité (*Sit-in*, 2014). Tous les jours du mois de juillet, elle effectue un parcours dans le quartier Saint-Blaise, une chaise de camping sous le bras. Elle ne s'autorise une halte qu'à la condition de croiser quelqu'un au repos. Si elle garde pour elle la décision du départ, elle fait de l'usage de l'espace public par ses habitants l'aspect déterminant de son action. Quant à la position assise, qui pourrait être celle des vacances normées en cette période estivale, elle est bien plus, dans ce quartier pauvre à l'absurde architecture de dalles, celle de l'attente et du désœuvrement. Pour l'artiste, il s'agit là d'une façon de répondre, tacitement, « à la restriction des espaces de liberté et de jeu, une façon manifeste de désobéir dans la plus grande discrétion »⁶, probablement en écho aux multiples panneaux installés au rez-de-chaussée des immeubles : « Jeux interdits ».

Ces interventions, absolument non spectaculaires, n'appellent l'attention de personne, ne semblent avoir aucune incidence. Faire le tour de l'île, jardiner, s'asseoir : non seulement Brémaud n'invente pas les gestes accomplis puisqu'elle ne fait que reproduire ceux qu'elle a observés sur les lieux mêmes de son intervention, mais elle se fonde dans la vie ordinaire des passants croisés. Et si la répétition opiniâtre de ses actions, dans une



temporalité non négligeable, s'apparente au processus qui engendre l'habitude – née de la redondance du même –, paradoxalement, elle contribue également à les faire apparaître aux yeux des habitants. En réitérant le même geste, l'artiste crée un léger décalage qui peut paraître fortuit mais qui, en insistant, suscite chez celui qui la croise un sentiment proche de l'inquiétante étrangeté... En allemand, le concept freudien *das Unheimliche* (traduit en français par Marie Bonaparte comme « l'inquiétante étrangeté ») a un double réseau de significations : d'une part, il désigne ce qui est rassurant, familial (de la maison, du foyer) et, d'autre part, il indique ce qui est secret, clandestin, dangereux. Étrangement, ce double sens paraît définir à la perfection le mode d'action de Brémaud : ordinaires, ses actes s'inscrivent dans notre quotidien mais paraissent insolites. Le familier dérange.

Or, c'est encore une autre forme de répétition qu'elle accomplit lorsqu'elle rend publiques ses actions – plus régulièrement dans le champ de l'art, mais pas seulement –, leur permettant dès lors d'aller à la rencontre d'un autre public que celui croisé fortuitement. Elle expose en galerie des souvenirs de l'île d'Yeu, de ceux que l'on oublie dans ses poches et que l'on retrouve l'année suivante incrustés de sable : un petit pot rempli de sa propre suee, le négatif d'une sucette consommée, jusque-là gardée dans le sac en cas de coups durs, une photo d'un pique-nique sur une plage...

Pour faire suite à sa résidence à Malakoff, elle publie *Elles t'attendront les fleurs*, ouvrage qui recense l'intégralité du processus et ses « résultats » : nous y trouvons l'emploi du temps à respecter, puis le compte rendu scrupuleux et exhaustif de toutes les interactions avec les habitants. Les discussions sont retranscrites : au fur et à mesure, les interlocuteurs lui disent bonjour, la reconnaissent, la tutoient, lui font la bise ; elle-même est capable de leur attribuer un prénom ; les discussions s'allongent. La fin de l'ouvrage est un travail statistique où tableaux, schémas, camemberts, nous informent par exemple qu'elle a rencontré 201 individus dont 64 devinrent des personnes qu'elle pouvait identifier, que le nombre moyen de réactions journalières en deux mois fut de 7,46, que celles-ci augmentèrent au fur et à mesure et qu'à la cinquième semaine, elles devinrent aussi importantes sur les trajets que sur les massifs. Nous apprenons de même qu'il lui est plus souvent dit « bonjour » que « salut », « vous » que « tu », « madame » que « mademoiselle », « c'est bien » que « vous faites quoi ? », « courage » que « merci », « attention » que « félicitations », « voleuse » que « bénévole »...

À Saint-Blaise, elle a inscrit sur un panneau d'affichage libre du quartier les détails de son action en 4 mètres sur 3, s'adressant ainsi directement aux habitants qui, sans le savoir, avaient déterminé son action. Nous avons pu y lire qu'Élodie Brémaud effectua 356 pauses en 31 jours, qu'elle échangea 41 regards, dont un insistant, un de travers et un triste, qu'elle reçut 10 sourires, deux signes de la main et autant de signes de tête, ou encore que 86 % des pauses eurent lieu dans l'espace public – contre 14 % dans les espaces régis par les bailleurs sociaux, alors que ceux-ci représentent

50 % du territoire... Dans ce quartier parisien considéré comme un des plus densément peuplés d'Europe, où les enjeux sociaux se font sensibles, il n'est nul besoin de déchiffrer ces résultats : ils parlent d'eux-mêmes. L'artiste ne tire jamais aucune conclusion, elle énonce les faits, et c'est au lecteur d'en analyser les données, de les interpréter.

C'est ainsi que, refusant d'être l'observatrice passive d'un territoire où elle est amenée à résider, Brémaud décide systématiquement d'agir selon des protocoles d'une étonnante simplicité, qui nécessitent cependant une rigoureuse assiduité. Elle ne se présente jamais comme artiste, mais présence ; n'élabore pas de mise en scène, mais s'insère dans une situation préexistante. Cette confrontation à la réalité mène très vite au dépassement du principe initial, qui s'enrichit de toutes les rencontres et aventures insoupçonnées : la distance entre ce qu'elle a pu imaginer et a vécu est peut-être précisément ce qu'elle cherche à saisir. C'est donc sans prérequis qu'elle arpente le territoire, et si elle arrache à leur banalité les comportements qu'elle reproduit, elle les réintroduit paradoxalement dans leur quotidien en en faisant son champ d'action. Il en résulte des échanges, des données, beaucoup de souvenirs, des rencontres et des silences, potentiellement retranscrits dans un ouvrage, un récit, une affiche ou une sculpture – autant d'éléments qui s'offrent telles des répétitions fragmentaires de ce qui a eu lieu.

Ces différents modes de répétition forment ainsi une méthode de remise en route du processus sémiotique, figé dans l'habitude : le geste relativement insignifiant est tiré de son lit, répété, communiqué, jusqu'à instaurer chez le témoin de l'action réitérée, ou le spectateur des artéfacts, une forme d'incertitude quant à ce qu'il pensait connaître : « Le paradoxe de la répétition n'est-il pas qu'on ne puisse parler de répétition que par la différence ou le changement qu'elle introduit dans l'esprit qui la contemple⁸ ? » Aux récepteurs est laissé le soin d'offrir une possible signification à la différence perçue, au doute qui pointe. Chaque détail du quotidien, chaque personne croisée dans la rue, chaque parcelle d'herbe, supposent tout à coup d'autres relations que celles habituellement établies. Nous commençons sérieusement à douter de la réalité quand celle-ci réclame un sens nouveau, soutiré à la répétition. Ainsi, sans jamais anticiper ce qui va naître de son opiniâtreté, sans offrir d'autres interprétations que les faits nés de son action, l'artiste contribue, sans s'imposer, à remettre le sens en mouvement. ◀

Photos : courtoisie de l'artiste.

Notes

- 1 Née en 1985, Élodie Brémaud est une artiste française diplômée de l'École supérieure des beaux-arts d'Angers et du postdiplôme en « Art, lieu, paysage, espace sonore » de la Haute école d'art et de design de Genève.
- 2 Notons par souci de prévention pour qui aurait l'idée d'en faire de même que cette action nécessita au préalable un entraînement d'une demi-année. Cf. Élodie Brémaud, Devenir un héros : programme d'entraînement quotidien sur 6 mois, 2012.
- 3 É. Brémaud, citée dans Sophie Lapalu, « Élodie Brémaud #1 : "Mettre mon énergie au service de l'effort en pure perte" [en ligne], *De l'action à l'exposition*, juin 2013, www.sophielapalu.blogspot.ca/2013/06/elodiebremaud-1-mettre-mon-energie-au.html.
- 4 Aude Cartier, « Avant-propos », in É. Brémaud, *Elles t'attendront les fleurs !*, Maison des arts de Malakoff, 2013, p. 6.
- 5 Ce « musée » ouvert en 2014 se donne pour objectif d'interroger la question de la construction en commun, en élaborant une « collection » de « formes artistiques multiples, d'expériences, d'identités et de formes de vie d'un territoire donné » (www.musee-commun.org/).
- 6 É. Brémaud, *Sit-in* [en ligne], juillet 2014, www.elodiebremaud.com.
- 7 Cf. *id.*, *Elles t'attendront les fleurs !*, op. cit., p. 111.
- 8 Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (1968), PUF, 2013, p. 96.

Critique d'art et commissaire d'exposition, **Sophie Lapalu** est diplômée de l'École du Louvre (Paris) et de l'École du Magasin (Grenoble). Elle termine sa thèse sous la direction de Jean-Philippe Antoine à l'Université Paris 8, où elle enseigne aujourd'hui après trois années en tant que coordinatrice de l'espace d'exposition de l'ENSAPC, YGREC (Paris). Considérant l'exposition et la programmation comme temps d'expérimentation de sa recherche, elle a organisé des expositions telles qu'*A Secret Poet* (Jeffrey Perkins : La Vitrine et le CAC Brétigny, Paris, 2011) et *Pretty Vacant* (Villa Renata, Bâle, et La Chaufferie, Strasbourg, 2013) ainsi que des programmations de performances comme *Revue blanche pour Nuit blanche* (Théâtre du Grand Parquet, Paris, 2013) et *Que s'est-il passé ?* (MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 2014. > sophielapalu@gmail.com)



> Élodie Brémaud, *33 Tours*, objets souvenirs, tablette en contre plaqué de bouleau, 150 x 35 cm, 2012.



L'APPAREIL À TÉMOINS DE TEDI TAFEL

► CAROLINE LONCOL DAIGNEAULT

« Ne cherchez pas à construire de formes, de motifs. Laissez-les surgir puis disparaître sans vous y attacher outre mesure. » À peu de choses près, voici l'une des consignes les plus parlantes transmises par Tedi Tafel à ses danseurs dans le cadre d'*everyday*. À son invitation et quatorze jours durant – en solo, en duo, en trio, en quintette –, ceux-ci ont investi divers quartiers de Montréal, mettant sous tension la membrane fine qui relie l'espace public et l'espace privé. Bien que l'improvisation ait été à la base d'*everyday*, des mois de répétitions ont précédé sa livraison lors de la dernière édition des Escapes improbables¹. Encore et encore, Tedi Tafel remettait les danseurs à l'ouvrage pour déchiffrer la nature du travail et poser le doigt sur la « juste » posture d'infiltration. Selon les directives de l'artiste, ces derniers circonscrivaient un jour leurs déplacements à l'intérieur d'un café ou d'un parc (« Infiltrations »), pour le lendemain dessiner librement leurs parcours dans la ville (« Walks »). Patiemment, Leslie Baker, Marc Boivin, Bill Coleman, Dean Makarenko et Lin Snelling se sont efforcés de désamorcer un à un leurs réflexes d'artistes, à la recherche du point d'équilibre entre observation et intervention.

« Observer », c'est la tâche qui m'a été confiée alors que Tedi Tafel ralliait à son projet des auteurs témoins. Tout comme le performeur Chad Dembski, puis plus tard le dramaturge Guy Cools, j'ai assisté à maintes répétitions et rencontres de réflexion. En catimini, j'ai traqué les danseurs qui dévalaient les rues, les ruelles. Or, la somme de mes notes, sorte de narrations hachurées, m'est après coup parue invalide, inapte à rendre compte de ce qui s'était produit. Comme si le geste de confectionner un récit, de retenir, de contenir, jurait avec la prescription initiale : « laisser surgir sans construire ». Avec cette propriété d'être chaque fois et pour chacun différente, l'œuvre échappait constam-

ment à la prise : chaque témoignage semblait insuffisant, incomplet. Mais que reste-t-il alors d'*everyday* sauf l'expérience qu'on en fait ? Hors d'elle, point d'œuvre. Tedi Tafel s'accroche justement à cette idée. Elle dénoue le binôme encore récurrent reliant l'œuvre au spectateur, puis démultiplie les postures d'attention. De la sorte, le rôle de témoin revient tout autant aux auteurs qu'à l'artiste elle-même, aux danseurs qu'aux spectateurs passants. Toutes ces expériences sont catégoriquement constituantes de l'œuvre. Et ce n'est pas une formule creuse. Le défi demeure ici de se donner une image de cet « appareil à témoins », d'en comprendre la configuration mouvante.

> Tedi Tafel, *everyday*, Montréal, 2014. Interprète : Leslie Baker.



> Tedi Tafel, « Juillet », *Calendar*, Montréal, 2010. Interprète : Bill Coleman.

C'est par la porte de la danse que Tedi Tafel a développé une telle démarche d'attention aux contextes, qu'elle s'est appliquée à déplacer le statut de la performance. L'artiste qui œuvre depuis plus de vingt ans comme danseuse et chorégraphe s'est continuellement intéressée à la relation entre le corps et l'environnement, que ce soit dans des sites naturels (en Islande, dans la forêt boréale, au Pays de Galles) ou urbains (Montréal, Toronto). En 2007, elle réalise une œuvre déterminante pour les projets à venir. *everyday* en découle. Lors d'une résidence de recherche, Tafel a vécu sur la terre du centre Boréal Art/Nature dans les Hautes-Laurentides, pour une période d'un mois, chaque saison. Il s'agissait pour cette dernière d'éprouver les cycles naturels, les particularités propres aux changements saisonniers, dans le but de réaliser en 2010 à Montréal *Calendar*, une série de performances s'échelonnant sur une année complète, à raison d'un événement par mois. À la suite d'un repérage dans la ville, douze performances ont alors été livrées dans des lieux intérieurs et extérieurs tels qu'un entrepôt industriel, un appartement, une ruelle, un jardin. Celles-ci pouvaient durer des heures comme s'écouler en quelques minutes, mettant en scène diverses collaborations avec des performeurs, éclairagistes et artistes sonores. Dans les mots de l'artiste, chaque événement cherchait à « animer la vie cachée du lieu où la performance se dérou[ait], [révélant possiblement] une vitalité imaginaire invisible dans la vie de tous les jours »². Avec *everyday*, Tafel continue de nourrir un engagement similaire – immédiat, sensuel – avec le monde environnant. Cependant, elle le fait en se délestant du canevas et de l'attirail matériel des performances scénographiées. L'artiste revient à une forme de recherche plus spontanée. Aussi, les mécanismes d'insertion sont réduits au strict minimum.

Un moment.
Un point d'émergence.
Et des consignes :

Go wherever you feel to go

Allow others to see how you see the space

Have a porous relationship with surroundings

Pay attention to architecture, edges of sidewalks, stairs, windows, in a non-symbolic way

Pay attention to sound, breeze, weather

Be open to possibility of more expressive moments (inner world, image may arise), depending where you are, it may be subtle or loud expression of it

Allow things to come the way they come, don't speed them up

Be in the space, vulnerable

Question : what percentage of interiority is it possible to reveal ?

Stay in a scene that is arising, life everywhere is a constant stream

Extract gestures

Slow things down

Mirror

Return, replace, reveal

Remain porous

Refuel

Ultimement, selon la logique d'*everyday*, rien ne se construirait, tout se découvrirait et se déploierait, « naturellement ». S'il est une dimension structurante, elle doit surgir de la situation elle-même. Alors quoi ? Que restait-il à se mettre sous la dent si les réflexes de la création (développer une idée, un motif) se voient dérobés ? Que même l'improvisation en pâtît ? L'artiste intime les danseurs de cesser de composer, d'inventer... Toutes proportions gardées, Tedi Tafel entreprend une quête où les paramètres du geste créateur et ceux de l'expérience esthétique seraient redessinés. Le versant de la réception (de la lecture, de l'attention fine aux lieux et aux événements) y passe premier ; il supplante son pendant manifeste (l'expression, l'invention). *everyday* fait partie de ces pratiques dérivant des arts situationnistes et contextuels où le dispositif va s'effaçant, faisant place à la parole d'un lieu, d'une situation. Discrets, ses mécanismes d'intervention sont difficiles à cerner, à commenter. Il n'y est pas question d'accroc dans la trame du réel, non plus de détournement ou d'incongruité. L'œuvre n'est pas soulignée à gros traits. Facilement, on passerait sans la voir tant elle fraie avec les principes d'intériorité, d'imperceptibilité, de disponibilité. Dans ces termes, observer, c'est déjà créer.

NOTES DE TÉMOIN

Par habitude, garder les danseurs à vue. Dans *l'attente de l'inattendu*, les épier. Puis, naturellement, laisser l'attention dévier. Plutôt s'élargir et déborder sur les éléments autour, ouvrant une disposition à la contemplation.

Je ne saurais dire qui du performeur ou du contexte vient avant. Ils sont simultanément *tout à fait* et *pas du tout* à l'avant-plan du projet. En fait, les danseurs tendent à se fondre, à se couler dans le décor. Et de temps à autre, sans que cela fasse événement, survient un écart visible : un pas ralentit ; une chorégraphie spontanée de tasses à café s'organise ; un bras devient branche ; un corps se couche en travers d'une allée. Les passants jettent un coup d'œil par-dessus leur épaule, puis reviennent à leurs occupations. Y reviennent certes, mais avec un supplément. Quelque chose dans la disponibilité de leur regard a changé. Le passage des danseurs secoue la grille de l'attention, l'aligne de sorte que la générosité immédiate du réel trouve quantité de points de chute et soit recueillie.

De ces trésors fortuits, j'en ai reçu chaque fois que je suis sortie et me suis faite témoin : lorsque Marc Boivin et Bill Coleman ont traversé une immense aire industrielle, en révélant la densité atmosphérique ; qu'à la fenêtre d'un bâtiment triste des rideaux ont frissonné ; que sur les portes battantes d'une cabine téléphonique, j'ai vu mon reflet fouetter l'espace ; ou lorsqu'une assiette d'aluminium, tournoyant, a été emportée par les cloches de midi. Soudain, tout paraît s'inscrire dans une mystérieuse trame de cohérence. Comme si une partition cachée se trouvait à l'origine d'une ahurissante orchestration des détails, des narrations se façonnent, avec toutes les apparences du sens, puis se démantèlent.

Ce recours de l'art à l'aléatoire, à l'improvisation, n'est pas rare. Plus souvent qu'autrement, pourtant, un travail d'épuration suit, en vue de trouver une forme livrable, du moins un certain degré de résolution. Les potentialités sont pressées comme un jus qu'on exhibe, une *précipitation* de l'imaginaire. Il en est autrement avec *everyday*. Des points sont circonscrits puis relâchés, ouvrant un espace d'élucidation. S'il y a des vertiges, des moments de fulgurance, Tedi Tafel ne cherche pas à les fixer coûte que coûte, non plus à les brandir. Ceux-ci glissent subrepticement « sous le radar », puis remontent librement comme une onde dont on ne contrôle ni la venue, ni la durée, ni l'amplitude. L'œuvre irradie de manière imprévisible.

La grande roue de la capitalisation (celle des idées, des sites, des gens) cafouille au contact d'*everyday*. À sa mesure, l'œuvre diffuse ses effets « en dehors des lois traditionnelles régissant le domaine économique des échanges, des relations matérielles, des épaisseurs quantifiables »³. À tout le moins, elle en formule le souhait. *everyday* n'est pas œuvre faite pour être comprise, expliquée, consommée. Sous le couvert de la douceur et de la subtilité, il y a du sauvage dans cette proposition. Du cru, du brut et de l'inassimilable. La chorégraphe, si on peut la nommer ainsi, nous fait ressentir la ville

dans ses menus détails, non apprêtés. Aussi ténue et diaphane soit la configuration d'*everyday*, elle rend vivants et vibrants les différents pôles d'attention. Par un phénomène de retournement, l'invisible rend visible. La présence des danseurs rappelle aux êtres en présence la *valeur* et la *saveur* de leur charge matérielle, sensorielle, troublante. Dans leur sillage, nous voyons que des digues se rompent, y compris celle bien campée du rôle de l'artiste, et que, chaque seconde, la vie prend le dessus. ◀

Photos : Tedi Tafel.

Notes

- 1 *everyday* était présentée à Montréal du 6 au 19 septembre 2014, dans le cadre du festival Les escalas improbables. Vingt représentations des marches (« Walks ») ont eu lieu pour un public constitué d'une personne tandis que les « Infiltrations » ont été présentées à quatre reprises pour un public de quatre à neuf personnes. Cf. le site du festival au www.escalesimprobables.com.
- 2 Tedi Tafel, *Calendar Project* [en ligne], consulté le 18 janvier 2011, www.calendarproject.ca/fr.
- 3 Thierry Davila, « Heuristique du non-événement », (*SIC*) : *Esthétiques de la situation*, n° 3, Les presses du réel, 2009 ; [en ligne], consulté le 12 novembre 2014, www.lespressesdureel.com/sommaire.php?id=1480&menu=.

Caroline Loncol Daigneault est auteure, commissaire et chercheuse. En 2013-2014, elle est invitée comme auteure témoin par l'artiste chorégraphe Tedi Tafel ainsi que par le centre d'artistes Vaste et Vague dans le cadre d'un projet avec les communautés locales micmaques. En 2012, elle était commissaire de la Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli placée sous le thème de l'hospitalité, puis d'*ELLE MARCHE blue mountain*, une exposition laboratoire avec l'artiste Vida Simon. Elle se consacre actuellement à l'écriture d'un ouvrage s'intéressant à l'articulation des dialogues qu'engage l'art actuel avec l'environnement. > cloncol@hotmail.com

> Tedi Tafel, *everyday*, Montréal, 2014. Interprète : Dean Makarenko.





L'ART FURTIF, STADE ULTIME, ET VAIN, DE LA MICRO-INTERVENTION ?

► PAUL ARDENNE

Un certain nombre d'interventions artistiques « micro » prennent la forme de performances ou de réalisations furtives. Là où la micro-intervention artistique est modeste mais, toujours, efficiente, locale certes mais aussi polaire, contextuellement productrice d'une mutation esthétique, l'intervention artistique furtive se veut pour sa part surmodeste et, en tendance, sans effet notable ou spectaculaire, du moins. Au retrait en matière d'engagement, toute intervention artistique furtive ajoute en effet la stratégie de l'invisibilité, la *furtivité*, nous apprend le dictionnaire, désignant tout ce qui se révèle « difficile à détecter ».

Cette stratégie de l'invisibilité est pour le moins problématique : d'abord, pour reprendre Andy Warhol et sur fond de culture du paraître et de l'image, parce que « ce qui n'est pas vu n'existe pas » ; ensuite, parce que l'invisibilité trop bien maîtrisée a pour effet l'effacement pur et simple. La contradiction est dès lors à son comble, tandis qu'agir, pour l'artiste d'intervention, équivaldrait certes à créer, mais dans le but ultime, voire absurde, de disparaître. L'acte, l'attitude de l'artiste, du fait de leur caractère indétectable, semblent pour l'occasion nier le principe même de l'intervention, sinon, par extension, de l'art.

L'ART FURTIF, UNE CRÉATION EN SOURDINE

De la micro-intervention artistique, l'art furtif partage bien des critères. Relevons, parmi ceux-ci, son peu d'ampleur et son refus de l'emphase spectaculaire, son échelle réduite et son expansion limitée. Il en diffère cependant par l'impératif de discrétion, cette expression d'un acte accompli « en douce » qui lui est consubstantiel. Lorsqu'un Santiago Sierra, à Mexico, fait barrer une avenue au moyen d'un camion tractant une semi-remorque (*Obstruction of a Freeway with a Truck's Trailer*) ou, à Dublin, lorsqu'il dispose une carcasse de voiture et

> Sandra Foltz et Laurent Sfar, *Cabine II*, Paris. 2000.
Photo : courtoisie des artistes.

autres obstacles à même la chaussée d'une rue passante (*Obstructions*), ce type d'action s'expose d'office comme un élément de gêne fabriqué de toutes pièces et dont la vocation est d'être perçu – pire, même : d'être enduré. Lorsqu'un Didier Courbot, planté au beau milieu des flâneurs d'une rue piétonne, se contente en revanche de parader avec, sur son t-shirt, la mention elliptique « Je m'appelle Didier », y a-t-il par comparaison « action artistique » ? « Action », oui, mais alors tout ce qu'il y a de plus normale, pour cette raison : l'acte n'est, dans ce cas, porteur d'aucune velléité poétique décelable. Seul l'artiste lui-même, en l'occurrence, sait qu'il s'agit de création, d'« art ».

L'art furtif, par définition, refuse l'apparaître tonitruant et, de concert, la qualification d'action artistique d'emblée désignable comme telle. Si qualification artistique il y a bien (de la part de l'artiste, qui opte pour la furtivité et non pour l'expression avouée), celle-ci s'entient au degré zéro de la démonstration : l'acte est joué, mais rien ne vient démontrer qu'il est un geste d'art, une action. En cela, l'œuvre d'art n'est pas livrée d'office pour ce qu'elle est, mais pour tromper la perception, sur le mode de la ruse. Elle se montre moins qu'elle ne dissimule sa véritable nature. Elle se refuse à l'évidence liée à l'« apparition ». Elle use de l'*alétheia*, de la « révélation », pour dissimuler derrière son apparence ces autres aspects d'elle-même, décisifs ceux-là dès qu'il s'agit de la définir dans son entière vérité : l'esquive, le pas de côté, la désertion.

LA MICRO-INTERVENTION ARTISTIQUE POUSSÉE JUSQU'À SON EFFACEMENT

L'art dit furtif émerge comme genre, sans manifeste ni trompette, avec les années soixante. Il résulte de ce choix poétique : soit apparaître pour ce qu'il n'est pas, soit, carrément, se dissimuler. Lorsque Serge III Oldenbourg, sur les hauteurs de Nice, fait de l'autostop avec un piano, rien n'indique qu'il s'agisse là d'une performance, d'une « action » artistique comparable à celles désignées et perceptibles comme telles, au même moment et non loin d'un Ben qui s'expose en personne, flanqué d'une pancarte mentionnant

« Regardez-moi, cela suffit ». De même, lorsque Robert Filliou s'allonge, sous un beau soleil, sur un trottoir de Düsseldorf pour y faire un somme, de cette action qu'il intitule sobrement *Düsseldorf est un meilleur endroit pour dormir*, personne dans les alentours, sur le coup, ne saurait déceler le caractère artistique. Pareillement, lorsque les membres du collectif UNTEL, réalisant leur action *Appréhension du sol urbain*, se déplacent les yeux bandés en rampant sur le trottoir de la rue de Rivoli à Paris, sous l'œil pour le moins circonspect des passants et de la police¹, ne pourrait-on en effet conclure, plus opportunément qu'à une action d'art, à l'acte de trois déséquilibrés ?

La liberté créative, en toute logique, implique ce type d'action sans pédigrée ni énoncé, réalisée « au nom de l'art » mais non révélée immédiatement, voire ultérieurement, comme telle. L'artiste, œuvrant au plus court, fait là ce qu'il a à faire, et ce, sans se sentir tenu de dévoiler son jeu. Qu'il n'abonde pas dans le sens de l'économie spectaculaire (montrer quelque chose, l'œuvre d'art, qui prend une valeur ; se montrer lui-même, en tant que performeur, comme figure de valeur) n'a rien d'incohérent. Faut-il le rappeler, la création moderne a pour vocation, par le sujet qui crée, l'autorévélation, l'affirmation du soi. Elle n'est pas d'abord, en tout cas pas exclusivement, transitive, « autrisme », vouée de manière immanquable au partage des affects et à l'affirmation d'une sensibilité ou d'une symbolique communes. Parce qu'il construit son devenir sur fond d'émancipation du sujet et de proclamation individualiste, l'artiste moderne peut en toute légitimité « bricoler » dans son coin, en aparté et en solo. Cuisiner sa propre transcendance sans que le reste du monde en soit forcément informé est aussi son droit. L'art furtif ainsi compris, à cet égard, peut n'être au fond que la création tout court – ce moment, cette instance de l'expression du soi où l'artiste, ce sujet qui crée et qui s'affirme tout en créant, débat avec lui-même d'abord, en pratiquant l'autoentretien, avant de souhaiter souscrire à la posture exhibitionniste. Ce qui est créé *per se*, en l'occurrence, n'a pas toujours vocation à se dévoiler, à être rendu public, à se constituer comme offre avouée.

LE CHOIX MOTIVÉ D'UNE CRÉATION FURTIVE

La furtivité, désormais, est envisagée par un nombre croissant d'artistes plasticiens comme une stratégie. L'idée soutenue – en sourdine, donc – est que l'art « visible », l'art qui s'expose, qui s'exhibe comme tel, pourrait bien manquer son but, et ce, de s'afficher, justement. L'affichage de l'œuvre d'art, *sui generis* ? Elle fait bel et bien de cette dernière un artéfact *proclamatoire* – comme si l'œuvre d'art même disait : « j'existe » –, arrogant parfois – « me regarder s'impose » –, somptuaire par l'intention – « ne doutez plus, spectateurs, de ma valeur » –, et un vecteur frontal d'expression – « vous regarderez sans vous défilier ce que j'ai à montrer ». Or, l'expression frontale, c'est ce que peuvent en venir à refuser certains plasticiens, avec des arguments. Le premier de ces arguments est lié au principe légitime de la réversibilité. De même qu'elle peut s'incarner dans une offre visible, la création artistique émancipée, caractéristique de l'ère moderne puis postmoderne, n'en trouve pas moins de légitimité à se dissimuler, à ne pas paraître, voire à souhaiter disparaître des écrans radars. « Pour vivre heureux, vivons cachés » ? Plutôt : pour créer en dépendant moins des conventions, du système de l'art

> Alain Snyers, intervention
Appréhension du sol urbain,
Bordeaux, 1975. Photo : © Snyers.



et de son horizon d'attente normé, en étant d'office moins instrumentalisés ou tenus aux politesses et aux usages en cours, créons cachés ou cachons notre création ; donnons-lui un tour à la fois artistique et indétectable.

Regardons Julien Berthier et sa série *Corrections*². Cet artiste français, pour le moins, a le sens de l'amélioration des choses – un sens très « artistique », génétiquement parlant : l'art n'est-il pas là d'abord, ainsi que le veut le sens commun et par consensus, pour nous faire du bien, pour nous satisfaire, pour nous enchanter, pour nous éviter, écrivait Nietzsche, d'avoir à « mourir de la vérité » ? En quoi consiste exactement, ici, l'« œuvre » ? Berthier, dans son cycle des bien nommées *Corrections*, décide çà et là, au gré de ses déplacements dans l'espace, de rectifier les carrefours qu'il estime trop encombrés de pancartes de signalisation. S'affichent ici trois pancartes mal placées, peu lisibles et pas esthétiques pour un liard, là où une seule pancarte mieux conçue suffirait ? Julien Berthier passe alors à l'action sans tambour ni trompette, en ouvrier besogneux, à la manière sérieuse et obstinée d'un Space Invader cimentant partout où il le peut ses figurines extraterrestres à la tronche de Pac-Man, et réduit le nombre de celles-ci dans un souci de lisibilité. Relevons que le travail de Berthier est d'un impeccable : personne n'y trouve à redire, ni les services de l'équipement ni les usagers de l'espace urbain, si bien que les modifications de l'espace urbain signées de sa main ne seront pas remodifiées par les services de l'équipement. En revanche, bien malin qui pourrait savoir que se cache derrière ce travail de revalorisation du monde existant un « artiste ». Si Julien Berthier « existe » comme tel, c'est parce que son galeriste fait connaître après coup ce travail, notamment par ses déclinaisons plastiques intégrables au front du marché de l'art (des photographies avant/après, pour la circonstance). Sinon rien.

Jouer mieux du fait de se sous-exposer, un autre argument plaidant pour les adeptes de l'art furtif en défaveur de l'expression frontale et en faveur de la furtivité : le jeu que cette dernière permet avec la convention, qu'il s'agisse de donner à l'œuvre une forme inédite ou à l'artiste un statut renouvelé. L'artiste recourant au furtif, s'il « fait » bien l'artiste, peut ainsi créer l'impression de s'être retranché, voire absenté de la scène. Usant de furtivité, il n'en trouve pas moins l'occasion de nourrir l'univers de l'art de créations n'ayant en rien à se réclamer de la tradition artistique, et ce, tout en évitant la désignation convenue d'artiste, de travailleur artistique. La mise à l'écart médiatique, loin d'interdire le « travail de l'art », lui donne tout au contraire une modulation renouvelée, entre expérimentation tordue et conspiration. Quant aux mises à l'écart et dérive professionnelles ne flattant guère le narcissisme de l'artiste et son besoin de reconnaissance, elles ont pour avantage incontestable de lui laisser ce loisir excitant, exaltant, d'inventer son propre statut.

On se rappellera à bon escient, à ce registre, la série *Arabic Joke* (1996) pensée par Jens Haaning, création qui, bien que furtive, fit en son temps

un certain bruit. Haaning, dans Copenhague, fait placarder des affiches et raconter à des individus à la peau basanée et à l'air louche, depuis une voiture mégaphone, des blagues arabes. La population danoise, dans sa très large majorité, ne comprend pas la langue du Coran et se croit confrontée à une entreprise de propagande islamique... À quoi joue Haaning ? Au trublion politique. Laurent Marissal, employé du musée Gustave-Moreau à Paris durant plusieurs années, y organise à partir de 1993 des activités fantômes en utilisant les espaces mais aussi l'administration de cette institution³. À quoi joue Marissal ? À se destituer, littéralement parlant. À se latéraliser. Laurent Marissal, un « artiste » ? Non, vous dirait-il en cultivant le mystère sur sa condition, un employé du musée, pour autant que l'on sache. Lorsqu'un Joël Hubaut, habillé en mousquetaire, fait de l'auto-stop non loin de son lieu de résidence, à Barfleur, dans le Cotentin, devant un panneau publicitaire de la chaîne de magasins Intermarché, chaîne dont le slogan commercial est « Les Mousquetaires de la distribution », l'automobiliste de passage n'a d'autre choix qu'imaginer tous les mobiles possibles à même d'expliquer la présence saugrenue de ce spadassin mystérieusement revenu des temps monarchiques : un schizophrène qui se serait échappé de l'hôpital psychiatrique local ? Un visiteur perdu surgi du passé et recherchant désespérément, comme E.T., sa vraie maison ? À quoi joue Hubaut ? À l'égaré, à l'inventeur de situations absurdes.

Haaning, Marissal, Hubaut : l'art, en aucun cas, ne ressort diminué ; il grandit au contraire de ces sauts professionnels hors de l'arène du schéma défini et dominant. La furtivité comme source intense, désordonnée, multidirectionnelle, de créativité.

CLANDESTINO

La furtivité, par essence, implique la clandestinité. Dans l'instant, du moins, car rien ne lui interdit de se faire connaître après coup, une fois la partie jouée. C'est au demeurant par la révélation que la furtivité en vient à exister. Tant qu'elle est furtive, elle n'« existe » pas, faute d'être perçue. Elle est opératoire en soi sans que soit décelé son pouvoir d'opérationnalité et parce que ce dernier n'est en principe, à dessein, pas décelable. Une fois l'action furtive réalisée, en revanche, il est loisible – ou pas – de la révéler au grand jour sans en trahir la nature ni l'ontologie. La furtivité, pour cette raison, s'apprécie rétrospectivement.

De là ce paradoxe concernant les formes d'art furtives : l'être assujéti au non-être. Se déployant dans la dissimulation, de telles formes d'art ne se déclarent pas au sens strict, sous peine de se disqualifier dans l'instant. En cela, nul doute qu'elles constituent autant d'événements sans événementialité artistique *a priori*, perdus en conséquence pour la culture. Est-ce si grave ? C'est là de la part de l'artiste, quoi qu'il en soit, le résultat d'un choix motivé. Ce choix, moins cornélien qu'il n'y paraît, consiste à mettre en avant





> Joël Hubaut, *Un pour tous*, Barfleur, 2005. Photo : courtoisie de l'artiste.

la force de l'art avant de valoriser la force de l'artiste, sur fond barthien de retrait de l'auteur. Si l'artiste y adhère, c'est fort de cette conviction : l'être, dans certaines situations, n'égalé pas le non-être.

Laurent Sfar, lors de sa performance *Marche* (2000), parcourt la place de la République, à Paris, ses chaussures équipées de lacets de quatre mètres de long. Ces lacets, dans son sillage, forment une traîne inattendue, ne manquant pas d'attirer l'attention des passants qui ne comprennent pas de quoi il s'agit – l'artiste, en effet, marche comme si de rien n'était. L'intention de Sfar, avec *Marche*, est de produire un dérangement minimal, une perturbation douce. Pas question pour lui, en conséquence, d'annoncer ce dérangement et sa mise en scène en avertissant les personnes présentes qu'il est en train de « performer ». Il n'y aura pas spectacle forain. Pas question non plus pour Laurent Sfar, on le pressent, de se dévoiler comme artiste. Il convient, pour l'occasion, de jouer de cet effet de surprise qui fait tout le sel d'une action perturbatrice venant instiller de l'anormal dans l'ordre normalisé des faits ; effet de surprise sans lequel l'œuvre, dans l'instant, perdrait toute charge perturbatrice et, par rebond, toute existence.

Il faut se le demander, le culte de l'authenticité en ferait-il les frais ? Ce qui signe ici la réussite de ce type d'action, ce qui aussi s'y « perçoit » et « fait », ce qui façonne l'action, c'est le mensonge tactique, la manipulation, le bobard. Il en est ainsi de l'action *Cabines* (2000) que le même Laurent Sfar organise à large échelle, là encore à Paris, cette fois avec le concours de Sandra Foltz. Des cabines téléphoniques publiques, par Sfar et Foltz, sont discrètement équipées de fumigènes. Tous deux en déclenchent à distance le fonctionnement, sans prévenir quiconque, habitants ou autorisés. Si rien n'est vrai (la fumée envahissant les cabines téléphoniques n'est pas celle d'un véritable incendie), tout cependant en a l'air. Une mystérieuse épidémie incendiaire, sous forme de combustions spontanées,

semble contaminer la ville sans le moindre contrôle, effet d'un dysfonctionnement technique grave ou, pire, d'un terrorisme inexpliqué. Les personnes confrontées à ce type d'événement, sans exception, prennent toutes le large sans demander leur reste, certaines pour signaler ces intrigants incendies de cabines téléphoniques à la police, signe qu'elles y *croient*. L'effet produit sur le spectateur, par voie de conséquence moins que théâtral (le monde comme scène), se découvre incarné (le monde comme monde). Qui dit furtif, pour l'occasion, ne dit pas forcément innocent ou d'une totale innocuité. Le fait d'être exposé à un événement hors norme tel que celui-là positionne le regard non devant le « spectacle », dans une perspective divertissante, mais hors de lui, voire contre lui. Est-ce du lard ou du cochon ? En vérité, je ne le sais pas, je regarde sans savoir. Je tremble, donc je suis.

La furtivité, de position faible et de retrait, peut se changer à l'occasion en une position forte et d'implication. En témoignent si besoin est, audacieuses, les interventions de rue provocantes d'une Nadia Bensallam, artiste marocaine qui n'a pas froid aux yeux. Dans *2'45"* (2014), l'artiste déambule dans Marrakech quelques minutes durant en minijupe, plantée sur de vertigineux talons aiguilles et tout le haut du corps couvert d'un niqab. L'effet sur la population présente est saisissant. Un jeune homme essaie de l'arrêter, il semble lui faire une offre, comme pour aborder une prostituée. D'autres passants tancent Bensallam avec sévérité. Le malaise est palpable, le jeu public n'est pas respecté, la femme islamique ne saurait se présenter ainsi au monde, et pas plus la putain islamique, priée de retourner dans son bordel et non d'étaler ses charmes à même la rue. Nadia Bensallam, à la furtivité, ajoute en substance l'option de la provocation vraie et du risque, option qu'elle fait sienne tout entière, quitte à le payer cher, par l'agression. Signe que le furtif, lorsque l'artiste y a recours comme subterfuge, peut être plus qu'une simple question de paraître, plus qu'un jeu de cache-cache, et qu'il permet de scénographier des situations dures. Si la provocation, dans ce cas, fonctionne, c'est par le truchement du furtif même, parce que Bensallam, sciemment, a choisi d'apparaître en apparaissant pour ce qu'elle n'est pas (elle est une artiste, pas une prostituée), *en jouant du mécanisme de sa propre disparition orchestrée*. L'artiste, eût-elle exécuté la même performance en s'étant au préalable fait connaître comme artiste, n'aurait pas rencontré autant d'animosité. Dévoilée comme non furtive, l'œuvre, sans nul doute, n'aurait pas résonné avec la même force, suscité la même gêne, le même désordre jeté dans l'appareillage rangé des valeurs et des postures.

UN TYPE DE MICRO-INTERVENTION ARTISTIQUE FAIBLE ?

« Quand y a-t-il art ? » demandait l'esthéticien Nelson Goodman⁴, une bonne manière de contrer – sans au demeurant la résoudre – l'épineuse question « Qu'est-ce que l'art ? » La performance, la création recourant à l'action, à l'intervention directe de l'artiste, offrent sur ce point une réponse aussi prompte qu'évidente et décomplexée : il y a art dès qu'il y a acte pour l'art.

La plupart des actions furtives, à ce registre, peuvent être classées dans la catégorie des interventions artistiques. C'est le cas de toutes celles que nous avons citées. Ces dernières sont même, plus justement dit, des micro-interventions. Aucune n'a vocation à être

< Julien Berthier, *Correction (Impasse du buisson)*, 2014. Photos : Julien Berthier. Courtoisie de la Galerie G-P & N Vallois, Paris.

universelle, aucune se destine à plus qu'un auditoire compté, aucune ne s'expose frontalement et autoritairement dans le contexte qu'elle investit, aucune n'occupe une large portion de territoire. Ces micro-interventions furtives, pour autant qu'elles sont bel et bien des actions, obligent cependant à reconsidérer *quand* il y a art, dans la foulée du questionnement de Goodman. Dans leur cas, cette question vient nicher dans cette autre question : y a-t-il encore « art » quand l'« art » se fait et devient indécélable ? Telle est au demeurant la différence entre une micro-intervention artistique qui dit son nom et une micro-intervention artistique qui cache le sien. Si la furtivité n'est pas sensée baisser le masque et s'annoncer publiquement, il reste cependant que son caractère discret, trop discret, en vient parfois à engendrer cette conséquence funeste : l'impression que rien ne s'est passé – rien d'artistique, voire rien tout court.

L'œuvre furtive, à se faire trop furtive, peut en effet dans certains cas ne pas être repérée comme œuvre, et l'artiste qui l'a promue, se retrouver en conséquence destitué du statut d'artiste. À l'automne 2006, Simon Boudvin et Julien Berthier, mentionné plus avant, dans la rue du Marais à Paris, *pluggent* contre un mur aveugle une fausse entrée : la porte, son entourage et la plaque de cuivre obligée signalant l'installation d'un cabinet de services (« J.B. & S.B. Spécialistes »). Cette réalisation intitulée *Les spécialistes*, préparée de manière discrète dans un atelier de banlieue et implantée en douce au petit matin, va connaître un pour le moins ambigu destin : personne ne se rend compte de son existence ! Les habitants de la rue Chapon où elle a pris place croient à l'ouverture, dans leur quartier, d'une nouvelle officine, et n'y prêtent bientôt plus aucune attention. Les services parisiens de la voirie, avec méticulosité, nettoient la fausse entrée des années durant au Karcher, à l'instar des autres entrées et devantures de la rue... Les artistes, pour finir, retireront l'œuvre de son support, au bénéfice du mur qui la soutenait, reprenant ses droits⁵.

Cette question doit être posée : quelle est, au plus juste, la *valeur* d'une telle création ? Si l'objectif de la furtivité artistique est de produire de la furtivité totale, c'est-à-dire de l'invisibilité, alors l'objectif est atteint, et de façon souveraine : l'être qui plaide pour les vertus du non-être consacre en fin de parcours l'élimination de l'être, sa révocation. Si l'objectif de la furtivité, en revanche, est pour l'occasion de produire du simulacre, du faux qui se donne pour du vrai, alors il faut convenir que l'objectif est resté hors d'atteinte : plaquer du faux sur du vrai comme s'y applique l'œuvre *Les spécialistes* n'a pas plus engendré du vrai (l'entrée *pluggée* reste une fausse entrée) que généré du faux (l'entrée *pluggée* n'a pas même été remarquée comme telle) : le furtif est resté le furtif, il ne s'est rien passé, le monde n'en a été, au plus fort, ni ébranlé ni, au plus faible, reconfiguré, personnalisé.

TROP DE « MICRO » TUE LA MICRO-INTERVENTION

Haut risque d'improbabilité des effets, donc, que celui qui colle à l'art furtif. Jouer avec la réception condamne parfois, pour l'occasion, à perdre, et le jeu, et la réception. Il n'y a là rien de dramatique : l'art authentique est fait d'expérimentations, donc d'échecs potentiels, et non de routine. Reste que le jugement peut se hérissier une fois mis en face d'œuvres d'art qui se veulent des œuvres d'art, mais d'interdire tout jugement, l'art, dans leur cas, ne s'annonce pas tel quel. Pour peu que l'on compare les vertus d'efficacité symbolique de la micro-intervention artistique déclarée et celles de l'intervention artistique furtive, force est de constater que l'avantage va à la première. Serait-elle de

répercussions modérées, la micro-intervention artistique, du moins, *assume* sa condition symbolique, ce en quoi elle est un élément probant et militant du langage des signes et des formes. L'intervention artistique furtive, elle, n'assume sa condition qu'en en faisant un secret, ce en quoi elle a ce pesant désavantage : ne pas communiquer.

Comparaison pour comparaison, posons la question, en guise de trait final, et parce qu'il faut bien établir des hiérarchies. Cette question ? Que vaut, au vrai, un art sans transitivité, sans disposition volontaire à se faire message de quelque chose ? À chacun sa réponse, qui peut être *très peu, voire rien*. ◀

Notes

- 1 UNTEL : ce collectif d'artistes a été créé en 1975, à Paris, par Jean-Paul Albinet, Philippe Cazal et Alain Snyers. Son axe de travail : performance de type art direct, participation du public, dénonciation des conditionnements sociaux. UNTEL met fin à ses activités en 1980.
- 2 Voir notamment l'exposition de ses travaux à la Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, à Paris, en janvier 2015.
- 3 « Durant l'été 1993, peintre, il est embauché comme agent de surveillance au musée Gustave-Moreau, à Paris. D'avril 1997 à janvier 2002, il fait de la description de cet emploi qu'il dit vivre comme une aliénation la matière de sa pratique : il utilise à des fins de création picturale le temps de travail rémunéré par le ministère de la Culture, à l'insu du Musée. Pendant l'hiver 1998, il ouvre une section syndicale CGT, vue comme un outil administratif pour concrétiser son projet pictural : modifier réellement les conditions, le temps et l'espace de travail. En décembre 2001, il prend congé du ministère de la Culture et quitte la CGT. Le Musée inaugure au printemps 2003 les nouveaux espaces provoqués par l'action picturale. En 2006, Laurent Marissal publie *Pinxit*, récit des actions picturales non visibles non cachées. Il prend alors le pseudonyme de "Painterman". » (« Laurent Marissal » [en ligne], *Wikipédia*, www.fr.wikipedia.org/wiki/Laurent_Marissal.)
- 4 Cf. Nelson Goodman, *Languages of Art : An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, 1968, 277 p.
- 5 « *Les spécialistes* prennent la forme d'une plaque de bois d'environ 220 cm de hauteur sur 200 cm de largeur et seulement 10 cm de profondeur. L'œuvre est directement collée sur un mur de la rue Chapon, dans le 3^e arrondissement de Paris, en France. La plaque de bois est décorée de façon à reprendre les codes architecturaux du quartier : en son milieu, elle contient un renforcement muni d'une reproduction de porte verte, similaire à une porte discrète de la rue, donnant l'illusion d'une véritable entrée d'immeuble. Le pourtour est peint dans la même teinte de blanc que le mur sur lequel elle est posée. Une sonnette est installée dans l'embrasure et la porte est munie d'une fausse boîte aux lettres. Dans le coin haut à droite se trouve une plaque indiquant un numéro de rue : 1 bis. L'œuvre est signée à droite de la porte sur une plaque reprenant les initiales des auteurs et le nom de l'installation : « J.B. & S.B. Spécialistes ». Cette plaque reprend les codes typographiques et la fixation des plaques de professions libérales. L'œuvre est installée *in situ* tôt un samedi matin de 2006 sur un mur aveugle de la rue Chapon, en une trentaine de minutes. » (« *Les spécialistes* (installation) » [en ligne], *Wikipédia*, www.fr.wikipedia.org/wiki/Les_Sp%C3%A9cialistes_%28installa%20tion%29.)

Universitaire (UFR Arts, Amiens), collaborateur entre autres des revues *Art Press* et *Archistorm*, Paul Ardenne est l'auteur de plusieurs ouvrages ayant trait à l'esthétique actuelle : *Art, l'âge contemporain* (1997), *L'art dans son moment politique* (2000), *L'image corps* (2001), *Un art contextuel* (2002), *Portraiturés* (2003), outre diverses monographies d'architectes et un essai sur l'urbanité contemporaine, *Terre habitée* (2005, rééd. augmentée 2010). Autres publications : *Extrême : esthétiques de la limite dépassée* (2006), *Images-monde : de l'événement au documentaire* (avec Régis Durand, 2007), *Art, le présent : la création plastique au tournant du 21^e siècle* (2009), *Moto, notre amour* (2010), *Corpopoétique*, tomes 1 et 2 (2011-2013), *Cent artistes du Street Art* (2011). Il est également romancier : *La halte, Nouvel âge, Sans visage, Comment je suis oiseau*. Curateur en art contemporain, Paul Ardenne a conçu entre autres les expositions *Micropolitiques* (Grenoble, 2000), *Expérimenter le réel* (Albi-Montpellier, 2001 et 2002), *Working Men* (Genève, 2008), *L'Histoire est à moi !* (Printemps de septembre à Toulouse, festival de création contemporaine, 2012), *Aqua vitalis* (avec Claire Tangy, Caen, 2013), *Motopoétique* (MAC Lyon, 2014) et *Économie humaine* (HEC Paris, 2014). www.paulardenne.wordpress.com



> *Faire bon ménage*, action conçue et coordonnée par Devora Neumark, dans le cadre du colloque *La part artistique de l'habiter : perspectives contemporaines*, Amiens, 18 novembre 2014. Photos : Michelle Bélanger.



À L'ANGLE DE LA RUE ET DU WEB, LA QUESTION DES PUBLICS

► SUZANNE PAQUET

Les micro-interventions d'artistes n'étant plus si rares, le promeneur est toujours susceptible d'en croiser les acteurs ou d'en apercevoir les restes dans ses déambulations citadines. Il arrive également qu'il puisse, à tort ou à raison, supposer être devant une manifestation de ce type lorsqu'il est témoin d'une activité inhabituelle dans la ville ou devant une trace qui pourrait en être le résultat. Ces résultats sont d'ailleurs souvent aussi peu perceptibles, aussi transitoires, que l'action elle-même.

Il n'y a pas si longtemps dans la ville d'Amiens, à l'angle du mail Albert-1^{er} et de la rue Émile-Zola, devant la maison d'hébergement de l'association France Terre d'Asile, un bout de trottoir est devenu, l'espace de quelques heures, d'une propreté quasi suspecte. Ce n'est pas que ce lieu ait ordinairement été très sale, mais cet après-midi-là il n'y restait plus le moindre grain de poussière. Tout avait été méticuleusement balayé par les soins d'un groupe enrôlé par l'artiste Devora Neumark et muni de balayettes et de pelles à poussière d'une jolie couleur orange plutôt voyante. Le groupe était composé d'universitaires, d'historiennes de l'art et de géographes. Je le précise pour pimenter un peu

l'histoire, car c'est là une « catégorie » d'humains généralement peu portée sur les furtivités urbaines ou les performances. Voici ce que Neumark disait pour expliciter les enjeux de cet acte qu'elle avait voulu collectif : « En mettant l'accent sur l'embellissement du domicile, *Faire bon ménage* se veut un geste d'accueil à l'égard des immigrants mineurs et sans-papiers qui trouvent refuge à la maison de l'association France Terre d'Asile, à Amiens. À une époque où la mobilité mondiale est en croissance, cette performance propose un regard critique sur le rôle que peut jouer la pratique artistique dans la mobilisation du public face aux problématiques liées à l'émigration¹. »

L'endroit étant quelque peu retiré, le geste plutôt minuscule et de courte durée, tout comme ses effets physiques, il serait acceptable de s'interroger sur sa portée. Seuls quelques passants en ont été témoins. Dans le groupe d'universitaires, en revanche, il s'est trouvé plus de photographes que de vrais balayeurs. On peut d'ailleurs soupçonner que, pour des chercheurs un peu coincés, il est plus aisé – convenable ? – de photographier que de s'accroupir pour dépoussiérer un coin de trottoir.

L'abondance d'images résultant de cette hyperactivité photographique, reproduisant un bref moment dans la vie d'une ville, d'un organisme et d'une artiste, me semble, dans une certaine mesure, typique du destin des micro-interventions. Vraisemblablement parce qu'elles ont lieu dans l'espace public des villes, on parle assez couramment d'« art public » pour qualifier ces pratiques. Mais si personne n'en sait rien, si elles restent sans spectateurs, comment seraient-elles possibles ? Ces formes artistiques urbaines, ces situations fugitives souvent à la limite du perceptible, soulèvent précisément la question du *public*, considéré sous ses diverses facettes (les publics, ce qui est public ou tenu pour tel, etc.). C'est cette question qui m'occupera ici, avec quelques interrogations qui lui sont corrélatives : comment ces actions trouvent-elles des publics ? Doivent-elles seulement trouver un public ? Sont-elles aptes à *ouvrir des espaces publics* ? Si je paraphrase Neumark, peuvent-elles jouer un rôle dans la mobilisation du public face à certaines problématiques ?

PHOTOGRAPHIES

La vie publique de ces pratiques particulières, comme c'est le cas pour *Faire bon ménage*, aurait tendance à se réaliser par leurs représentations, celles-ci mises en circulation par divers véhicules, dans différents canaux, ce qui touche au principe, qui n'est pas nouveau, du *supplément documentaire*. Comme bien d'autres auteurs, Lucy Lippard et Rosalind Krauss, à qui l'on doit l'expression², ont étudié l'effet de ces documents qui ont accompagné l'art des années soixante et soixante-dix (art conceptuel, Land Art, premières formes de Street Art ou de performances urbaines, etc.) Krauss signalait l'importance et l'omniprésence de la photographie dans ces formes artistiques : « *the pervasiveness of the photograph as a means of representation* »³. Lippard regrettait pour sa part que des formes et des matériaux conçus comme *pauvres*, « *random snapshots documenting ideas or activities or works of art existing elsewhere* »⁴, aptes à descendre dans la rue, aient très rapidement fait un retour dans les galeries et les musées, mouvement qui leur conférait un statut d'« objets précieux », alors que c'est précisément ce que les artistes avaient tenté de combattre. Un phénomène similaire de production de documents serait observable aujourd'hui, avec quelques variantes toutefois. Concurrément, la photographie s'avère plus envahissante qu'elle ne l'a jamais été.

Selon le paradoxe mis en lumière par Lippard, le risque verrait le jour quand leur documentation rendrait les micro-interventions commercialisables et monnayables. Toutefois, comme leur supplément documentaire tend à paraître communément sur le Web, peut-être ce risque serait-il évité, la Toile n'étant pas d'emblée ou pas uniquement commerciale – on peut au moins le souhaiter. Et bien que les interventions puissent avoir des répercussions sur leurs représentations, cela ne signifie pas qu'elles rejoignent un *canon* global institué par le marché. Le processus de même



que l'activité urbaine *située* étant préférés à un résultat qui prendrait forme d'œuvre tangible, les images, sans qu'on leur accorde de valeur pécuniaire, peuvent assurer la survivance de l'intervention afin d'éventuellement permettre qu'une réflexion ou une discussion publique s'y attache. C'est du moins ce que les artistes semblent souhaiter, si l'on se rapporte au propos de Neumark au sujet de *Faire bon ménage*. L'ouverture de véritables espaces publics autour de ces documents, espaces de partage et de discussion, deviendrait alors envisageable.

Il y a maintes façons de rendre accessibles les suites documentaires de microactions : les pages Facebook des centres d'art et le site ou le blogue de l'artiste sont généralement les plus utilisés. À cet égard, le travail de Karen Elaine Spencer avec ses pages Wordpress est certes exemplaire. Pour chaque projet dans la ville, un blogue crée une réciprocité : l'action dans l'espace urbain appelle une documentation, textuelle et imagière, sur le Web⁵, les approches, l'usage de matériaux pauvres dans la rue et de blogues gratuits se répondant également, à tel point que cette manière de faire, cette symétrie, semble complètement intégrée à la démarche artistique de Spencer. Cela a pour effet, non négligeable, de rendre ses interventions très visibles sur les cyberréseaux, les images de ses blogues étant *rebloguées* par différents internautes. Une simple recherche d'images avec les mots « karen elaine spencer » le démontre : la quantité et le degré de pertinence des photographies sont très élevés, ce qui est assez rare lorsqu'il est question de manifestations de type furtif en arts visuels.

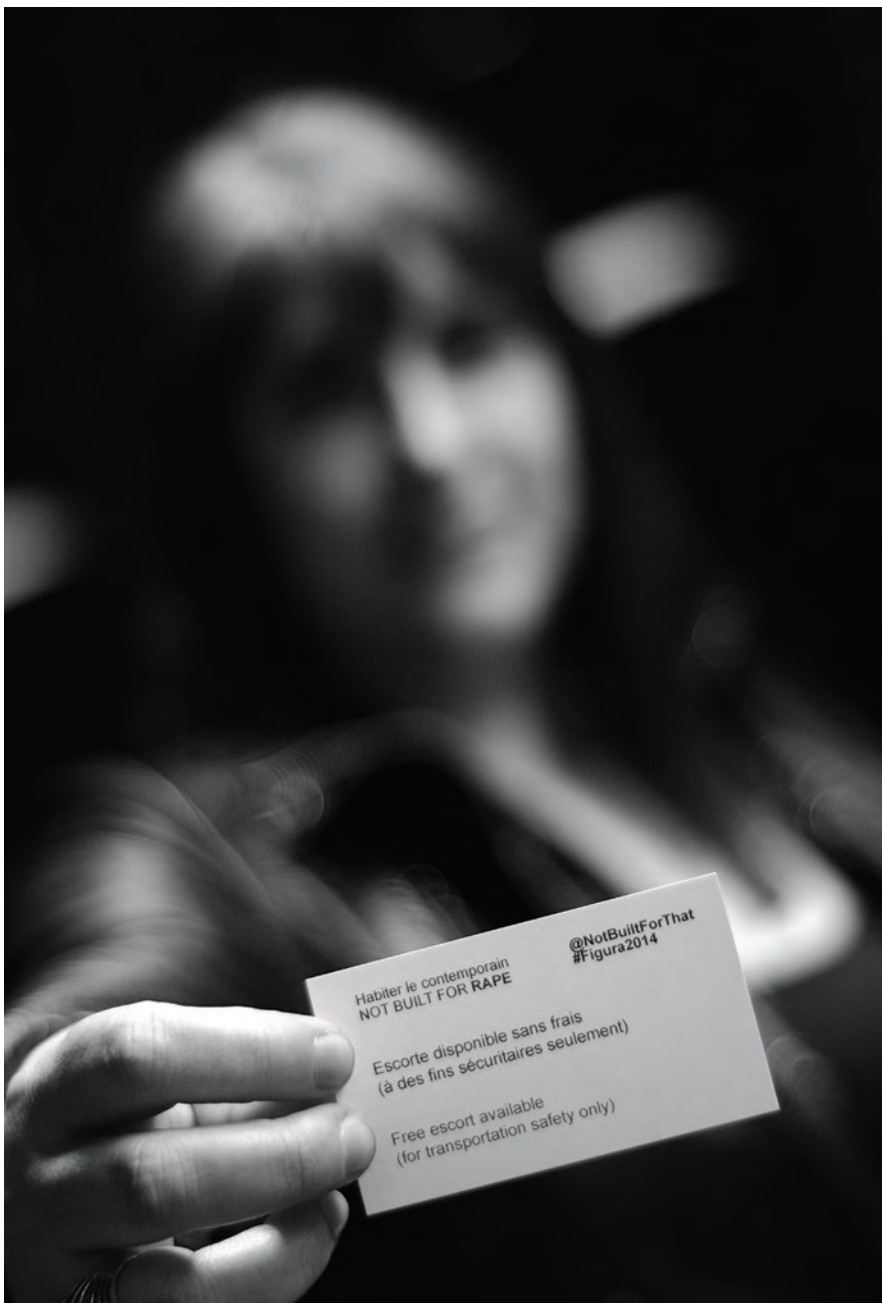
Il pourrait arriver cependant que l'action de l'artiste soit en quelque sorte prise en otage par ses propres images. Au sujet de *Ma intervalle (actions infiltrantes)*, quatre séries d'actions performatives saisonnières réalisées par Martine Viale de juillet 2013 à mars 2014, en collaboration avec le centre d'artistes nomade Dare-Dare, Marie-Ève Leclerc-Parker note : « Par la longueur

> Karen Elaine Spencer, *how many is too many?*, New York (14^e rue), 2013. Photo : Jack Locke.

variable des performances et par leur aspect infiltrant, mais aussi par la déconstruction du mode de présentation du projet, la documentation est devenue un aspect constitutif de l'œuvre de Viale. Tout au long des saisons, le public était invité à consulter la page Facebook de Dare-Dare la veille d'une action pour savoir l'heure et le lieu à laquelle [sic] elle se déroulera. Peu de gens se sont toutefois présentés, préférant consulter les photographies des actions de Viale publiées périodiquement sur la page de Dare-Dare. Ma intervalle (actions infiltrantes) soulève ainsi des questionnements intéressants quant au rôle de la documentation en performance et en art infiltrant notamment, à savoir si la nouvelle présence ne serait-elle pas virtuelle⁶ ? [sic] »

Cette « nouvelle présence » n'est pas exactement « virtuelle », mais plutôt déterminée par les images, à l'instar de toute cette documentation qui a fait son entrée dans les institutions et les publications des années soixante, avec le Land Art et le Body Art, entre autres formes d'art à objets éloignés ou éphémères. Ce qui est fascinant ici, c'est la possibilité que, dorénavant, l'apparition des images dans les réseaux sociaux, ou plus largement dans le Web, fasse l'événement. Les images sont-elles plus aptes à être événementielles par leur surgissement dans les réseaux qui sont évidemment plus visibles – tous les ailleurs pouvant être vus en tous temps à partir d'un même ici – que par les lieux urbains

> Devora Neumark, Louise Lachapelle et Pierre Corriveau, *Habiter le contemporain_Not Built for Rape*, 17 avril 2014, station de métro Lucien-Lallier, Montréal ; *Habiter le contemporain_Not Built for Extraction*, 18 avril 2014, maison Timmins, Westmount. Photos : Marie-Philippe Mercier Lambert.



Habiter le contemporain
NOT BUILT FOR RAPE
Escorte disponible sans frais
(à des fins sécuritaires seulement)
Free escort available
(for transportation safety only)
@NotBuiltForThat
#Figura2014

plus ou moins publics où interviennent les artistes ? Que reste-t-il de l'aspect subreptice d'un geste qui, par sa re-présentation, créerait l'événement dans un espace public planétaire ?

ACTIVITÉS D'AMATEURS

À un acte souvent unique, *situé* dans le temps et dans l'espace, la dissémination de ses images procure une temporalité comme amplifiée, augmentée d'une géographie nouvelle, réticulaire. La localité de l'intervention se trouvant délocalisée, sa présence devient multiple et sa vie s'en trouve prolongée, sans pour autant, comme je l'ai noté plus haut, suivre le mouvement d'un certain art canonique globalisé.



Si, par les micro-interventions urbaines, des sites, des situations, des rencontres, des environnements provisoires se composent, les activités des communautés de photographes amateurs (d'art) tiennent vraisemblablement un rôle important eu égard aux possibilités de partage, de publicité⁷ et de visibilité qu'ouvre la circulation des images de ces interventions. Formant de nouveaux publics actifs, ou offrant aux actions artistiques une forme singulière de publicité par la collaboration, cette activité d'amateurs se déploie dans le cyberspace, ce que la dynamique créée autour d'une autre intervention récente de Devora Neumark, celle-là réalisée en collaboration avec Louise Lachapelle et Pierre Corriveau, peut illustrer. *Habiter le contemporain_Not Built for That* a pris la forme de huit interventions réalisées en avril 2014 dans l'espace public montréalais. De ce projet, je retiendrai ici deux manifestations – et deux photographies : *Not Built for Rape*, 17 avril 2014, 22 heures, station de métro Lucien-Lallier et *Not Built for Extraction*, 18 avril, 9 heures, maison Timmins, Westmount. Chacune n'a duré que quelques minutes, mais des photographies ont été prises et rapidement mises en ligne par un groupe Flickr nommé Retis⁸.

Not Built for Rape mettait en scène deux jeunes femmes portant des vêtements du genre « cuir et

dentelles ». Elles distribuait des cartes de visite sur lesquelles était inscrit : « Escorte disponible sans frais (à des fins sécuritaires seulement) / *Free escort available (for transportation safety only)* ». L'action avait pour origine et pour cible la station de métro Lucien-Lallier et ses environs, reconnus pour avoir été les lieux d'un nombre élevé d'agressions ; aucune femme ne s'y est jamais sentie à l'aise la nuit tombée. *Not Built for Extraction* attirait pour sa part l'attention sur une maison construite par l'architecte renommé John S. Archibald, qui fut littéralement coupée en deux pour en faire deux habitations, après une querelle de succession, en 1962 – un vide de 23 pieds fut « extrait » en son centre. *Habiter le contemporain*, dans son ensemble, s'occupait donc de mettre en évidence des phénomènes urbains et des lieux de la ville transformés – ou qu'il serait possible de modifier – par des controverses, par des gestes d'usagers ou par la collaboration de communautés.

Un nombre limité de gens a assisté aux actions : les lieux exacts où elles allaient se dérouler n'étaient annoncés que peu de temps avant les performances elles-mêmes, puisqu'elles se passaient des permissions habituellement requises pour s'exécuter sur la voie publique. Les photographies publiées dans Flickr avaient donc comme dessein premier de les faire connaître plus largement, de les rendre un peu plus publiques⁹. Au-delà de cette publicité – chaque image postée a enregistré plusieurs centaines de visionnements –, les photographies ont été partagées et récupérées par d'autres groupes Flickr, aux intérêts différents, entre autres Global Urban Art, Outdoor Art, Ephemeral Creation et Performance & arte de acción / Performance & art of action. Cela signifie, bien entendu, une visibilité accrue. L'une de ces images (*Habiter le contemporain_Not Built for Rape*) a par ailleurs été utilisée pour accompagner un article traitant de dénonciation des crimes sexuels¹⁰. Les images postées dans Flickr, lorsqu'elles sont sous licence Creative Commons, sont ainsi utilisées par d'autres internautes, leurs aires de circulation pouvant devenir très étendues – et inattendues. Or, contrairement à Facebook ou à Instagram, n'importe qui peut visionner la grande majorité des images mises en ligne sur le site Flickr, qui n'est pas une collectivité fermée.

Tous les internautes qui fréquentent Flickr sont des photographes – surtout amateurs, mais pas seulement –, et c'est cette passion qui d'abord les rassemble. Ils forment aussi des communautés de goût autour de certains objets, les travaux artistiques en tous genres étant au nombre des motifs favoris. Les membres des groupes Flickr partagent, discutent et diffusent donc intensément leurs images et leur passion. Et s'ils font preuve d'une préférence pour l'art public plus traditionnel – le nombre stupéfiant de groupes Flickr dont le nom comprend la mention « *public art* » en témoigne –, les activités urbaines éphémères et performatives des artistes font tout de même l'objet d'une attention soutenue – le groupe Global Urban Art, par exemple, offre près d'un demi-million d'images publiées pour plus de 5000 membres.

Les images semblent aujourd'hui avoir acquis le besoin irrésistible de migrer, de passer d'un endroit à l'autre sans trop que l'on s'en rende compte. S'il est une façon pour les images d'avoir une capacité d'action, une *agency*¹¹, au sens où l'entend W. J. T. Mitchell, c'est bien à même ces mouvements qui les font naître dans toutes sortes de recoins du cyberspace par une viralité qui ne s'opposerait pas nécessairement à la nécessité de furtivité qui peut accompagner certaines micro-interventions, furtivité souvent commandée étant donné l'illégalité assumée du geste ; par une viralité qui répondrait – ou qui *dialectiserait*, pour ainsi dire – à cette idée de « pratiques microbiennes » examinée par Michel de Certeau et à laquelle satisfont si bien les artistes exerçant, à juste titre, la *micro-intervention*. Les photographes internautes amateurs et les

réseaux formés autour de leurs images font écho à ces manifestations, car ils sont résolument urbains dans leurs choix et leurs goûts. Il ne faut pas non plus oublier que, lorsqu'ils les photographient, ils constituent leur premier public.

Chose certaine, un nouveau type de spectateurs, une nouvelle catégorie de public véritablement agissante a vu le jour avec les réseaux sociaux et tout particulièrement avec ce que Lev Manovich a appelé la « photographie sociale »¹². Ces spectateurs, d'une part, constituent toute une documentation et leurs activités, d'autre part, peuvent être directement observées puisqu'elles sont publiques : « *The rise of "social photography", pioneered by Flickr in 2005, has opened fascinating new possibilities for cultural research. The photo-universe created by hundreds of millions of people might be considered a mega-documentary [...]* » Les photographes internautes sont « des publics qui se forment et se coalisent dans des microespaces »¹⁴, produisant des réseaux pour mieux partager leurs images et, de là, ce qu'ils affectionnent, ce qui reflète bien, il me semble, les pratiques qu'ils contribuent à faire rayonner et à disséminer. ◀

Notes

- 1 Devora Neumark, *Faire bon ménage* [en ligne], novembre 2014, www.devoraneumark.com/site/all.html.
- 2 L'expression *supplément documentaire* est en fait empruntée à la traduction française de « Notes on the Index » paru dans *October* (vol. 3, printemps 1977, p. 68-81). Le mot anglais employé par Krauss est simplement *documentation*. Traduction française : « Notes sur l'index », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, 1993, p. 76.
- 3 Rosalind Krauss, « Notes on the index », *ibid.*, p. 78.
- 4 Lucy R. Lippard, *Get the Message ? A Decade of Art for Social Change*, E. P. Dutton, 1984, p. 75.
- 5 www.likewritingwithwater.wordpress.com/.
- 6 Marie-Ève Leclerc-Parker, « Retour sur le projet *Ma intervalle (action infiltrante)* de Martine Viale » [en ligne], 13 mai 2014, www.dare-dare.org/fr/evenements/retour-sur-le-projet-ma-intervalle-actions-infiltrantes-de-martine-viale/.
- 7 Dans ce texte, *publicité* est employé dans son sens premier de « caractère de ce qui est rendu public », sans considération commerciale.
- 8 www.flickr.com/photos/85264217@No4/sets/72157644202474345/.
- 9 La mise en ligne de ces photographies s'effectuait dans le cadre d'un projet de recherche, *L'art et le site : habiter l'espace public à l'ère de l'image*, dont l'un des « terrains », le Web, comportait ce volet d'*observation participante*.
- 10 www.thesocietypages.org/citings/2014/05/27/can-a-rise-in-rape-reports-be-good/. L'article est toujours en ligne, mais l'image n'y est plus. L'une des responsables du site avait pris soin d'avertir les membres de Retis de son geste.
- 11 Cf. W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, 2005, 380 p.
- 12 Cf. Lev Manovich, « Watching the World », *Aperture*, n° 214, printemps 2014 ; [en ligne] www.aperture.org/blog/watching-world/.
- 13 *Ibid.*
- 14 Dominique Cardon, *La démocratie Internet : promesses et limites*, Seuil, 2010, p. 72.

Suzanne Paquet est professeure agrégée au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Ses domaines d'enseignement et de recherche sont les études photographiques, les arts de l'espace et la sociologie de l'art. Elle poursuit depuis quelques années des recherches relatives à l'inscription de certains types d'art dans l'espace public (urbain et cyber). Un projet, en collaboration avec le géographe Guy Mercier (www.artetsite.net), l'occupe plus particulièrement depuis trois ans : *L'art et le site : habiter l'espace public à l'ère de l'image*. En 2009 est paru aux PUL son livre *Le paysage façonné : les territoires postindustriels, l'art et l'usage*. Le numéro spécial « Cyber / espace / public » de la revue *Ciel variable* qu'elle a dirigé est paru en septembre 2013 et l'ouvrage collectif *Errances photographiques : mobilité et intermédialité* publié aux PUM, également sous sa direction, a été lancé en 2014.



HORIZONS SOUTERRAINS AUTOUR D'UN PROJET D'ADAPTIVE ACTIONS

► BERNARD SCHUTZE

> *Origami*, objet soumis par Kiyomi Sato, préposée à l'entretien ménager, Hôtel Bonaventure.

Dans le cadre de son vaste projet en cours, *Hétéropolis*, et en réponse à l'invitation de La Biennale de Montréal (BNLMTL 2014), la plateforme Adaptive Actions (Jean-Maxime Dufresne et Jean-François Prost) a œuvré au sein même du centre urbain et porté son attention sur des lieux de travail inaccessibles de la tentaculaire ville souterraine de Montréal. Dans la lignée de sa démarche visant à « ouvrir des espaces à l'indétermination » et à « faciliter l'hybridation des différences existantes », Adaptive Actions a proposé à des employés de quatre sites différents d'engager une réflexion sur leur environnement de travail en se servant de la photographie comme pivot pour modifier leurs espaces. Ce projet participatif peut être qualifié comme une micro-intervention à plusieurs égards. En se déployant dans des lieux de travail bien délimités et en s'adressant à un petit nombre d'employés participants, cette série d'interventions s'est inscrit à même le quotidien rattaché à des contextes urbains spécifiques. De plus, par le biais d'activités de sélection et d'installation de photographies ayant un intérêt particulier pour les employés, ces derniers ont pu intervenir dans leur environnement en modifiant son aménagement visuel à petite échelle. A un autre niveau, à travers ces agencements personnalisés et autodéterminés dans quatre lieux inaccessibles, AA a créé une juxtaposition avec la ville souterraine environnante où règne un ultra-design générique sans ancrage local, portant ainsi l'attention sur les configurations institutionnelles et spatiales qui structurent les modalités du visible dans l'espace urbain, tout en proposant des actions qui font valoir une autre façon de s'y inscrire et d'y vivre. Comme ces lieux ont été choisis en raison de leur situation en retrait de l'espace public et très aménagé de la ville souterraine et intérieure, une brève présentation de ce type de lieu emblématique s'impose. Reliant de nombreux édifices par un labyrinthe de promenades et de centres commerciaux souterrains, la ville intérieure de Montréal constitue une mégastucture qui abrite une multiplicité d'espaces. Un

grand soin est apporté au design dans la majeure partie des espaces publics de cette partie de la ville et dans les diverses structures architecturales en surface qui donnent accès à des tours de bureaux prestigieuses, le centre Bell, la Place des Arts, le Musée d'art contemporain de Montréal, des hôtels de luxe, le Palais des Congrès, la Tour de la Bourse, la Gare Centrale, pour ne citer que quelques exemples. Bon nombre de ces sites s'inscrivent dans une économie urbaine mondiale, ce qui se reflète dans leur approche sectorielle du travail et de la production et dans leur mode d'adaptation du design architectural urbain actuel. Directement reliés aux espaces privés et publics hautement visibles et aménagés de cette mégastucture, se trouvent aussi une foule de zones et de recoins pour la plupart peu visibles et inaccessibles au public abritant les multiples installations, grandes et petites, nécessaires au bon fonctionnement de la ville souterraine au jour le jour. Ces espaces, conçus pour assurer la viabilité des environnements artificiels, entretenir les infrastructures et répondre aux besoins des différentes clientèles au-dessus, présentent une architecture purement fonctionnelle comportant peu, si ce n'est aucun élément de design destiné à ses usagers. Afin d'encourager les employés à s'interroger sur leurs lieux de travail, à les personnaliser et, enfin, à se les approprier de manière durable, Adaptive Actions a retenu quatre sites parmi cette pléthore d'espaces « hors champ », « invisibles », « cachés » et « loin des regards » pour une intervention axée sur l'image photographique en relation avec l'espace.

En révélant en quoi ces environnements de travail constituent des enclaves distinctes du reste de la mégastucture, Adaptive Actions met en évidence un paradoxe déjà exploré dans sa publication *Hétéropolis*, à savoir qu'au lieu de favoriser l'échange et la prolifération de la différence, la cohabitation et la proximité de réalités urbaines hétérogènes mènent souvent à la division sectorielle et à l'isolement. D'un côté, les quatre lieux de travail sélectionnés semblent être des enclaves

séparées, des mondes ayant peu de rapport les uns avec les autres. De l'autre, ils présentent plusieurs points en commun : ce sont des lieux de travail inaccessibles, à l'abri des regards; ils sont reliés horizontalement par les couloirs de la ville souterraine; et ils desservent des entités auxquelles ils sont reliés verticalement. Ces lieux ont par ailleurs une résonance transversale en raison de leur main-d'œuvre et de leur structure hiérarchique comparable, bien que non identique, et de l'absence quasi totale de souci esthétique comparativement aux surfaces ultra-design qui se trouvent à proximité. Ces espaces situés au cœur de la ville, tout en étant cachés et marginalisés sur le plan visuel et spatial, représentaient pour Adaptive Actions un contexte d'intervention générateur de tensions intéressantes entre deux formes de visibilité : l'une reliée à un ultra-design générique et tendance prônée par des instances (publiques et/ou privées) d'aménagement urbain, et l'autre découlant d'un vécu hétérogène, localement et subjectivement ancré.

Le projet s'est déroulé d'octobre à décembre 2014 dans quatre lieux de travail et en collaboration avec autant de groupes : les employés d'entretien des infrastructures de la Place des Arts, les agents de sécurité du Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), les préposés à l'entretien ménager de l'hôtel Hilton Bonaventure et le personnel de service et d'entretien de la patinoire Atrium Le 1000, située à l'intérieur du 1000 De La Gauchetière. Mené simultanément dans ces quatre lieux hétérogènes avec des groupes très différents (en ce qui a trait au sexe, au pays d'origine, à l'âge, aux conditions de travail, etc.), le projet s'est déployé sous des angles distincts, qui témoignent de la situation et des points de vue respectifs de chaque groupe. Avant de revenir sur les ramifications du processus et des incidences du projet, j'aimerais me pencher sur la question de la tension entre les différentes formes de visibilité mentionnée plus haut qui caractérise le projet, tant du point de vue pratique que conceptuel.

La tension entre ce qui est visible pour les passants et consommateurs de la ville souterraine et ce qui est généralement seulement visible pour les employés de ces espaces en retrait, s'exprime de différentes manières dans l'ensemble du projet. D'abord, par le choix d'explorer des lieux à l'abri des regards et inac-

cessibles au public, et de collaborer avec des personnes qui y travaillent. Ensuite, par le fait qu'une grande partie du travail exécuté à ces endroits demeure, à divers degrés, invisible pour une la plupart des gens. Par exemple, l'entretien du système CVC de la Place des Arts s'effectue dans un labyrinthe de corridors souterrains dissimulé au public. Bien que cela ne s'applique pas, à proprement parler, aux agents de sécurité du Musée et au personnel d'entretien de la patinoire, leurs aires communes de travail sont aussi à l'abri des regards extérieurs. C'est dans ce contexte de faible visibilité initiale qu'Adaptive Actions a entrepris la création, la sélection et l'installation d'images photographiques avec chacun des groupes. Le processus reposait essentiellement sur la visibilité des images soumises et sélectionnées par les participants. Ces photographies, ainsi que leur encadrement et leur mise en espace dans des zones désignées des lieux de travail, interpellent directement la question de la visibilité artistique. De par ce travail sur l'image et ses liens avec certains espaces précis, le projet gravitait particulièrement autour de la visibilité, de l'esthétique et de la résonance spatiale de l'image. Par ailleurs, la stratégie adoptée par Adaptive Actions dans le contexte de La Biennale, qui avait invité le collectif à réaliser un projet hors les murs, était de faire en sorte que le processus de création ainsi que les photographies qui en découleraient et leur installation permanente dans chacun des lieux ne soient accessibles qu'aux participants au projet et aux autres employés travaillant dans ces lieux respectifs, ou appelés à y circuler. Les photographies et le processus (l'aspect participatif, socialement engagé et relationnel) demeurent ainsi essentiellement invisibles pour les organisateurs de La Biennale et son public, et ce, même si le projet est réalisé dans le cadre de l'événement et rendu possible grâce au soutien de La Biennale et à la collaboration du MACM. Cette tactique de problématisation de la question du lieu du visible, qui est conforme à l'approche d'Adaptive Actions, axée sur la mise en valeur de lieux périphériques ou peu connus, prend une tout autre dimension dans le cadre de cette association avec La Biennale et de la juxtaposition avec la ville souterraine et son esthétique globalisée typique de nombreux centres métropolitains. Un examen plus approfondi du déroulement du projet permettra de

> *L'autobus (Cabane de séchage du cacao, Sangmélima, Cameroun), photographie soumise par Ernestine Mvondo, préposée à l'entretien ménager, Hôtel Bonaventure.*



mieux comprendre comment les quatre micro-interventions mobilisent une visibilité qui permet « d'ouvrir des espaces existants à l'indétermination » et d'inscrire des singularités par les biais d'images autoproduites, et ceci au sein même d'un espace environnant surdéterminé par un ultra-design. En parallèle, le projet a généré une situation paradoxale, mais fructueuse, dans le contexte d'un événement et d'une institution pour qui la visibilité artistique est primordiale.

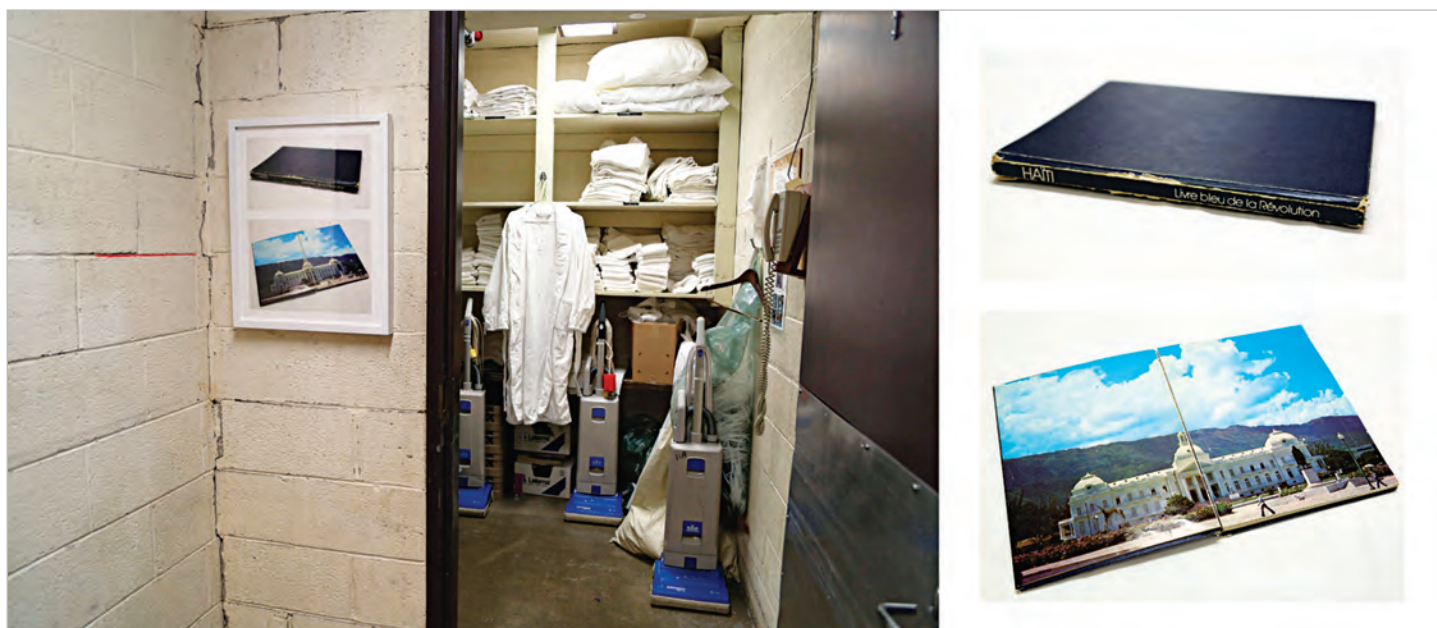
En ne donnant qu'un accès limité et indirect au projet – par la présentation d'une conférence pendant La Biennale et par la production d'un journal, Adaptive Actions insiste sur le rapport particulier des participants avec le lieu même de leur travail et sur les modifications apportées par l'insertion d'images photographiques. Chacune de ces interventions a été menée selon un processus participatif où les photographies devaient servir d'activateur de réflexion sur les lieux de travail et de moyen de modification potentielle de ces derniers. Le résultat concerne avant tout les participants au projet, et sa signification est indissociable de leur relation à ces espaces. Présenter les travaux en cours ou le processus de participation au regard détaché du public aurait été à l'encontre d'un projet fondé sur l'intimité, la confiance et le partage de l'expérience personnelle. Le type de visibilité dont il est question ici ne concernait finalement que les participants. Afin de susciter un intérêt pour le projet et d'amorcer un dialogue sur l'expérience de chacun en relation avec son lieu de travail, AA a donc suivi le protocole classique de l'exposition en arts visuels : appel de dossiers, soumission d'œuvres, processus de sélection et processus de mise en espace. Toutefois, contrairement à la répartition des tâches dans les institutions artistiques, dans ce contexte spécifique et à des degrés divers selon le lieu, les participants étaient tout d'abord créateurs, comité de sélection, responsables de la mise en espace, puis public et conservateurs. En plus de l'aspect pictural, les images apportaient une dimension spatiale (bien que métaphorique) aux lieux de travail : la fenêtre, ouvrant sur des horizons souterrains dans ce contexte précis.

Un des points communs les plus frappants entre ces quatre lieux est l'absence de fenestration et d'accès visuel à l'extérieur. C'est à la lumière de cette réalité que

le recours à la photographie s'est avéré un moyen efficace pour établir un dialogue avec ces espaces confinés et pour y introduire des inflexions subjectives de l'extérieur. Par exemple, dans le sous-sol de la Place des Arts, le lieu le plus industriel, bon nombre de photographies représentent des paysages et des petits coins de paradis, lesquels contrastent vivement avec les couloirs labyrinthiques et cavernaux remplis d'une panoplie de conduits de ventilation et de plomberie, d'appareils de chauffage, de transformateurs électriques et de toutes sortes d'autres machines en service. Le personnel de l'entretien ménager de l'hôtel Hilton Bonaventure, surtout des femmes immigrantes, a présenté beaucoup de photographies (ou dans certains cas des objets, photographiés par la suite) mettant particulièrement l'accent sur la nourriture, ainsi que sur les objets et les structures qui lui sont associés, et où leurs pays d'origine constituent un thème récurrent. La nature se fait moins présente dans les images proposées par les agents de sécurité du MACM – qui sont pour la plupart d'origine immigrante – mais on y retrouve plusieurs représentations de destinations lointaines et quelques autoportraits. À l'Atrium Le 1000 – le groupe le plus jeune –, les images vont de sites naturels et de paysages urbains à des compositions expérimentales et des scènes du quotidien étranges. En ce qui a trait à la disposition des photographies, on observe un chevauchement intéressant entre les images sélectionnées et la manière dont celles-ci dialoguent avec les lieux.

Dans certains cas, la disposition des photographies repose sur des préoccupations esthétiques : l'image d'une forêt dense jouxte un panneau de contrôle vert lime dans le secteur réservé à l'entretien des infrastructures de la Place des Arts. Dans d'autres cas, leur emplacement accentue et/ou commente la fonction d'un lieu précis : une photographie d'un panneau indicateur signalant la direction et la distance de diverses destinations autour du monde est installée tout près du quai de chargement du MACM, par où les œuvres transitent à leur arrivée et à leur départ du Musée; un collage photographique illustrant divers plats est accroché au mur devant lequel passent les serveurs de l'hôtel Hilton sur le chemin de la cuisine. En somme, à travers ces micro-interventions les participants ont

> Haïti - Livre bleu de la Révolution, objet soumis par Marie-Pierre Emmanuel, préposée à l'entretien ménager, Hôtel Bonaventure.





- > *Cayo Santa Maria, Cuba*, photographie soumise par Benoit Lajeunesse, chef contrôle climatisation et ventilation, Place des Arts.
- > *Labyrinthe*, photographie soumise par Bernard Lemay, coordonnateur de la patinoire, Atrium Le 1000 de La Gauchetière.
- > Sélection des photos par les participants du projet, Atrium Le 1000 de La Gauchetière.



limitent pas au processus participatif, puisque les photographies sont installées en ces lieux de manière permanente et que, dans la mesure où elles y demeurent, elles continueront de susciter des échanges et d'alimenter des histoires au fil du temps. C'est donc dans la durée que ces images et leur processus de création pourront générer des réflexions et des initiatives personnelles d'appropriation et de transformation de ces espaces. La visibilité accrue déployée dans ces lieux a ainsi introduit une modification durable de l'espace à petite échelle en y inscrivant la subjectivité de chacun et de chacune. Au delà de cette transformation de l'espace par l'image et de l'inscription d'une hétérogénéité qui en découle, ces micro-interventions peuvent aussi servir de tremplin et de catalyseur pour d'autres projets axés sur des transformations dans l'infime et le situé permettant d'avoir prise sur des réalités globales auxquelles il est autrement difficile de répondre concrètement. ◀

Adaptation d'une traduction de Nathalie de Blois.

pu modifier ces environnements dépourvus de toute forme de design, d'abord sur le plan esthétique, grâce à l'intégration d'images attrayantes ou fascinantes ; sur le plan spatial, par l'ouverture sur l'extérieur et/ou la reconfiguration de l'espace environnant; et sur le plan narratif, par l'intégration d'éléments témoignant de l'origine, des désirs, des perceptions et des expériences de chacun(e).

Fait ironique, c'est précisément en raison de l'absence de considérations esthétiques dans ces espaces qu'il est plus facile de les personnaliser et de les modifier en fonction de son expérience, de sa sensibilité esthétique, de son imagination et, dans certains cas, de son humour. Cette introduction de la subjectivité et les points de vue hétérogènes qui en résultent ne se

Photos : Adaptive Actions (AA)

Bernard Schütze est critique d'art, commissaire, théoricien de la communication et traducteur. Ses essais ont été publiés dans nombre de revues d'art, et il a écrit divers articles de catalogues d'expositions et monographies d'artistes. Il a prononcé des conférences dans le cadre de plusieurs événements artistiques, principalement au Canada et en Europe. D'origine allemande, il vit et travaille à Montréal depuis 1985.

- > *Panama City*, photographie soumise par Emilia Kovatcheva, agente de sécurité au Musée d'art contemporain de Montréal.





L'INSTITUTION ET LA PRODUCTION DU FURTIF

ENTENTE ET DISCORDANCE

► GUILHEM MOLINIER

Au petit matin du 17 décembre 2010, deux jeunes artistes installent illégalement 1600 œufs remplis de paillettes sur le perron du Musée d'art contemporain de Montréal. La proposition demeure visible durant sept heures au cours desquelles le Musée se livre avec ambivalence à son rôle de conservateur. Les artistes, alors anonymes, sont Audrey Racicot et Arkadi Lavoie Lachapelle. Quatre ans plus tard, un document vidéo¹ revient sur les réactions de divers membres du personnel. L'installation n'y est jamais montrée.

En 2014, Thomas Hirschhorn présente *Flamme éternelle*² au Palais de Tokyo dans le cadre de la programmation régulière. Faite de pneus, de bouts de carton et de matériaux de récupération divers, l'installation occupe

un étage complet du musée. Hirschhorn emploie le terme *situation* par lequel il entend que sa proposition n'est pas tant une œuvre qu'un contexte qui provoque et encadre des rencontres ou des productions plastiques non programmées, lesquelles échappent au musée. Pour autant, *Flamme éternelle* s'intègre de façon classique dans l'organisation muséale en comportant une période de programmation, une plage horaire (de midi à minuit) ainsi qu'une abondante littérature promotionnelle.

Les différences entre *Flamme éternelle* et *1600 œufs* sont notables : monumentalité de l'une contre furtivité de l'autre. Le décalage se poursuit dans la renommée des artistes et s'achève dans les différences contextuelles d'apparition des œuvres : le début de la période estivale à Paris contre une unique matinée hivernale à Montréal. Malgré cela, ces deux travaux recouvrent une problématique commune, à savoir un positionnement esthétique et critique sur l'imprévu non programmé que l'œuvre provoque au sein de l'institution, accompagné d'une réflexion sur la place qui est alors dévolue à la « clientèle ». Ils ciblent en effet les conditions d'existence de l'œuvre au sein de l'espace muséal sans toutefois en être une émulation, une répétition du musée.



> Audrey Racicot et Arkadi Lavoie Lachapelle, *1600 œufs*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2010. Photos : Brian Pepper et Arkadi & Audrey.

La réflexion qui oriente ce texte coïncide avec une phrase surprenante lâchée par Hirschhorn lors de son passage à Montréal³. Lors d'une conférence portant sur sa vidéo présentée à la Biennale d'art contemporain de Montréal⁴, l'artiste se propose d'aborder son travail en général, et notamment sa position au sujet de l'institution. Il exprime alors sa reconnaissance envers les institutions qui lui permettent de montrer son travail, entendant par là n'accorder que très peu d'intérêt à la critique institutionnelle. Si l'honnêteté de cette déclaration n'est pas surprenante – quel artiste refuserait de montrer son travail ? –, elle est cependant problématique dans le cas d'œuvres telles que *Flamme éternelle* dont le communiqué de presse met bien en évidence la fonction critique par rapport au statut de l'institution⁵.

Dès lors, comment comprendre les 3000 mètres carrés découpés en différentes zones par un amoncellement de pneus et de pancartes aux slogans contestataires incomplets ? « [T]out le monde ne le [Edward Snowden] connaît pas. Cela supposerait un savoir préalable »⁶, précise l'artiste qui pourtant n'hésite pas à mettre au service du public une bibliothèque comprenant au moins 600 ouvrages de référence (Foucault, Derrida, etc.) ainsi qu'une station Internet.

La « situation » est-elle capable de redéfinir sa propre condition d'existence à l'intérieur du musée, d'abord en faisant disparaître les murs de béton derrière un amoncellement de pneus – jouant les barricades d'agriculteurs en colère – et surtout en permettant aux visiteurs de griffonner de-ci de-là ? Quatre points ressortent du discours de Hirschhorn⁷ quant aux principaux traits novateurs de *Flamme éternelle* : la gratuité, allant de pair avec le libre accès, la non-programmation et la production libre par le public. Quatre caractéristiques qui touchent au fonctionnement intrinsèque de l'institution sans toutefois le bouleverser. On ne peut que donner raison à Hirschhorn qui s'interroge sur ce qu'il adviendrait de la participation journalière d'un public, voire tout simplement de sa présence, dans le cas d'un droit d'entrée non abrogé. Quant à l'accès libre, il demeure malheureusement soumis aux mêmes conditions d'ouverture que celles proposées habituellement par le Palais de Tokyo. On est loin d'une situation de squat libertaire comme il en existe pourtant. De plus, malgré la libre programmation, Hirschhorn ne se départ pas de son autorité en invitant les 200 intervenants à partir de son vaste réseau professionnel. La « production permanente » semble laisser plus de latitude au public, libre de s'arrêter au bar, de sculpter du polystyrène, de s'adonner aux joies du graffiti, de se rendre dans la zone du « Brasier éternel » pour discuter, d'assister à l'une des conférences, mais aussi de partir à la rencontre de l'artiste présent quotidiennement. L'enregistrement des productions impromptues incombe partiellement aux visiteurs par le biais de l'édition quotidienne d'un journal. La situation gigantesque est efficiente pour produire du furtif, du temporaire, dont l'archivage revient à ceux qui le produisent. La production est en cours, sans même que l'artiste y participe, le contenu s'accumulant avec un certain succès. Les rôles s'inversent temporairement et de nouveaux droits (salir, couper, intervenir) sont octroyés à ceux qui habituellement n'en disposent pas.

Mais, les limites de la proposition de Hirschhorn apparaissent rapidement, tel le plafond qui ceint de sa voûte l'installation. Il aurait fallu se rendre sur place afin de pouvoir évaluer certains éléments de la machine muséale, dont les comptes rendus ne font jamais part : qu'en était-il de la présence des gardiens dans l'espace de l'œuvre ? Quel était le degré de liberté accordé aux spectateurs devant le dispositif ? Pouvaient-ils découper les parois, brûler les pneus, contredire les intervenants ?

Flamme éternelle perpétue le paradigme *the artist is present* cher aux grandes institutions, dont la tutelle prestigieuse débouche sur un champ de visibilité internationale d'où les noms propres ne manquent pas, contrairement aux pancartes de l'installation. Le projet consiste en une belle ouverture du musée pour un contexte de conférences et de débats publics. Elle élargit ses frontières, mais ne le remet jamais en question. Elle en fait une place publique très encadrée et pérennise l'institutionnalisation des images contestataires dont le marché de l'art est friand et dont bien des artistes raffolent. L'expression par Hirschhorn de sa reconnaissance envers les institutions n'est pas étonnante ; elle a le mérite de clarifier un programme d'insertion dans les murs qui ne cherche pas à les fissurer, mais à les rendre populaires.

Faut-il pour autant voir dans l'art *extra-muros* mais dans la ville une forme d'art constamment « anti-musée », qui perdrait son engagement

politique entre quatre cloisons ? Un art dont les traces fugitives sont insubstantielles dans le protocole institutionnel sans en constituer une attaque ? C'est bien là où *1600 œufs* manie habilement les mécanismes du musée pour mieux s'y faufiler. Pourtant, la portée critique de l'œuvre, contenue dans sa forme, participe de son déploiement sans pour autant en être uniquement l'ultime attribut.

Deux jeunes artistes installent à l'aube *1600 œufs* sur le parterre de l'entrée du MAC. Lesté d'un plomb, chacun se dresse sur sa base, ornant le pavement de l'entrée de l'édifice. Parfaitement alignés, les œufs sont suffisamment espacés pour que les visiteurs du musée puissent y circuler avec prudence. Toutefois, si l'une des coquilles se brise, des paillettes dorées s'en échappent et se répandent au sol. Par les semelles de leurs souliers, les visiteurs et le personnel font pénétrer cette poussière d'or dans l'enceinte des collections. Tout est contaminé, des archives aux bureaux de la direction. Première efficence de la proposition : s'activer avec le public, s'incruster sans que l'artiste ne travaille ; similitude avec *Flamme éternelle* où le contenu de l'œuvre s'actualise en permanence ; équivalence plastique avec les copeaux de polystyrène qui s'accrochent aux vêtements des visiteurs et quittent le musée avec eux. On retrouve la même relation à l'espace que produit la situation de Hirschhorn : celle d'un contenant – ici brisé – se proposant de provoquer une foule de microévénements, à la différence que l'un dissimule l'autorité pour mieux la revêtir (Hirschhorn) et que l'autre la révèle par sa position tout aussi symbolique que concrète (Racicot et Lavoie Lachapelle).

Autre point intéressant : les deux artistes ne sont pas présentes. Elles se sont effacées, se gardant bien de clamer la maternité de l'œuvre, et laissent un photographe anonyme se charger de la documentation. Le Musée se retrouve face à un dilemme : en l'absence d'auteur, comment juger une œuvre ? Une institution dont la mission première est la conservation peut-elle se permettre de dégager une œuvre au risque qu'elle soit celle d'un artiste reconnu comme « professionnel » ? Le Musée peut-il endosser une proposition qui serait celle d'un artiste au statut non défini, comme l'énonce la Loi sur le statut professionnel des artistes : « 4° il a reçu de ses pairs des témoignages de reconnaissance comme professionnel, par une mention d'honneur, une récompense, un prix, une bourse, une nomination à un jury, la sélection à un salon ou tout autre moyen de même nature⁸. »

Ne risque-t-il pas, de ce fait, de court-circuiter son propre mandat ? Musée d'État : statut d'État. Priver l'institution d'auteurs, c'est faire apparaître son pouvoir décisionnel. Déjà en 1992, le duo Doyon/Demers accroche trois *Grands pics noirs* aux murs extérieurs du MAC. Ici, les artistes se désignent publiquement comme les responsables de l'œuvre. L'autorité muséale sait qui elle regarde et ce qu'elle regarde. Les trois grandes sculptures ne sont reconnues comme œuvre qu'après six jours d'accrochage illégal. Situation inverse en 2011 où Doyon-Rivest répondent à une commande du Grand Théâtre de Québec en graffant « LIBERTÉ ! » sur la façade de l'institution, qui se fendra le lendemain de quelques communiqués officiels spécifiant le caractère légal de l'inscription. Dans ce double jeu se trament les manœuvres des artistes, du public et de l'institution en tant que partenaires/adversaires du droit d'accrocher des étiquettes.

Dans le cas de *1600 œufs*, la forte impression que produit l'œuvre, tant sur les employés que sur les visiteurs, permet de lui voir rapidement attribuer le statut d'« œuvre professionnelle ». Aussi, dans un premier temps, le personnel invite un groupe scolaire à emprunter l'entrée intérieure accessible depuis le métro afin de préserver l'œuvre. Pour l'ouverture du musée à 11 heures, les employés créent un couloir d'accès aux portes extérieures au travers des œufs. Les artistes, toujours sous couvert d'anonymat, replacent pâle-mêle les œufs et les paillettes au travers du chemin. Sans cela, l'installation perdrait son caractère participatif en délimitant l'accès au musée, plutôt que d'intercepter les visiteurs. À midi, le Musée dégage définitivement l'entrée à coups de balai.

Dans ce court laps de temps, il se trouve forcé de prendre position puisque quelques visiteurs se renseignent à l'accueil, auprès des gardiens, quant aux intentions de l'auteur. À l'installation manque le contrôle offert par le cartel d'information, incontournable étendard de la démocratie culturelle dont le MAC se pare. Ce faisant, le spectateur retrouve une certaine autonomie : celle d'apprécier l'œuvre comme objet déployé dans l'espace, d'où le discours externe est pour l'instant absent. Le choix lui revient d'y

participer, de la briser ou de la manipuler sans que rien ne l'y invite, sinon l'installation elle-même. Liberté qui se raréfie, tant les injonctions participatives se multiplient, poussant parfois l'absurde jusqu'à étaler sur le cartel les émotions que le visiteur se doit d'éprouver.

Ces œufs sont également une invitation pour le personnel du musée à produire un discours, à prendre position au sujet de ce qui n'a pas encore été évalué. Le dispositif se révèle capable de s'adresser à l'ensemble du personnel. De la première alerte des employés de sécurité jusqu'à ceux des communications, en passant par le personnel d'entretien, les conservateurs puis la direction, toutes ces personnes se voient impliquer dans un processus professionnel particulier et doivent adopter une posture esthétique devant un déploiement qui s'adresse particulièrement à elles en l'absence de visiteurs. Un nouvel éclairage est porté sur les coulisses du musée dont le personnel développe un goût esthétique et critique pour l'art contemporain. Sans cela, par exemple, les agents de la sécurité n'auraient pu estimer que l'œuvre entrait en résonance avec le contenu de l'institution.

> Vue de l'exposition de Thomas Hirschhorn « Flamme éternelle », dans le cadre de la saison L'Etat du Ciel (25.04.14 - 23.06.14), Palais de Tokyo. © Adagp, Paris 2014. Photos : André Morin.



En pleine période des Fêtes, la symbolique des paillettes et des œufs évoque les fêtes de Noël ou de Pâques. Si plusieurs employés ayant vu l'œuvre l'ont comprise comme un cadeau, une offrande à l'égard du musée – et de son personnel –, il est compréhensible que la plupart aient emporté un œuf avant sa désinstallation. Archivage éparpillé, amorcé dès la première coquille brisée. Visible pendant sept heures, l'œuvre n'est pas répertoriée dans les archives, mais la médiathèque du musée lui consacre cependant une galerie de photographies sur sa page Facebook⁹. Toutefois, de toutes les paillettes parvenues aux entrailles de l'édifice, il est possible que certaines y soient toujours.

Ainsi, Racicot et Lavoie Lachapelle délèguent l'autorité à leur seule œuvre, qui provoque rencontres et discussions dans un espace accessible à tous. Amorcer une situation conflictuelle entre les différents tenants du monde de l'art (artiste-institution-public) ne se conclut pas forcément en pugilat, mais permet de réactiver le partage décisionnel au sujet de ce qui fait art. Le conflit possède son importance. Tenter de l'évaporer en proposant des postures consensuelles est l'apanage de l'esthétique relationnelle des années deux mille. Hirschhorn l'a bien compris en incluant des barricades au musée. Mais où étaient les émeutiers ? ◀

Notes

- 1 Arkadi Lavoie Lachapelle, *Parlons d'œufs* [vidéo], 2015, 15 min 6 s.
- 2 Du 24 avril 2014 au 23 juin 2014
- 3 Thomas Hirschhorn, conférence « Touching Realities », UQAM, 21 novembre 2014.
- 4 T. Hirschhorn, *Touching Reality* [vidéo], 2012, 4 min 45 s.
- 5 Cf. « Thomas Hirschhorn at Palais de Tokyo » [en ligne], *Contemporary Art Daily*, 18 juin 2014, www.contemporaryartdaily.com/2014/06/thomas-hirschhorn-at-palais-de-tokyo/.
- 6 T. Hirschhorn, cité dans Claire Moulène, « Le palais en chantier de Thomas Hirschhorn » [en ligne], *Les Inrocks*, 12 mai 2014, www.lesinrocks.com/2014/05/12/arts-scenes/arts-thomas-hirschhorn-11503659/.
- 7 Cf. Palais de Tokyo, *Interview Thomas Hirschhorn* [en ligne], 29 avril 2014, 9 min 12 s, www.youtube.com/watch?v=YejZ9VidCHM.
- 8 Gouvernement du Québec, *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs*, mise à jour du 1^{er} février 2015, chapitre S-32.01 ; [en ligne], www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/S_32_01/S32_01.html.
- 9 www.facebook.com/media/set/?set=a.10150095322153846.283270.5975563845&type=3.

Guilhem Molinier est titulaire d'une maîtrise en arts visuels de l'UQAM qui traite des corps devenus images dans l'installation vidéo panoramique. Photographe et vidéaste, il s'intéresse à la création d'îlots fictionnels. Sa pratique s'inscrit dans la réalité des villes devenues non-lieux et le quotidien de la fiction médiatique. Molinier envisage également la performance comme acte capable d'entrouvrir de nouveaux espaces et de dévoiler le politique qui s'y tapis.



< Erró, *Diane et Apollo* (série *Spatiale*), huile et peinture glycérophthalique sur toile, 100,5 × 88,5 cm, circa 1975. Collection de l'artiste, Paris © Archives Erró © Adagp Paris, 2014.

Le grand mérite de cette rétrospective, c'est de montrer, pour la première fois, en un seul ensemble cohérent, au premier étage, les années si riches de 1955 à 1963. C'est qu'elles englobent les parties complètement ignorées du grand public que sont ses manifestes, sculptures, films, happenings...

Durant une conférence de presse, n'ayant prévenu absolument personne, Erró le légendaire annonce qu'il donne *Silver Surfer Saga* (1999) au Musée d'art contemporain de Lyon, une œuvre majeure de grande dimension (300 cm x 500 cm).

Lyon, le deux octobre. Je me retrouve à la table d'Erró pour le déjeuner de presse. Il faut dire que j'ai écrit sur lui en 1977, peut-être avant. Mais surtout, j'ai vécu 20 ans avec la peintre Barbro Östlihn qui l'a guidé à New York au tout début des années soixante ; elle m'a raconté tant d'anecdotes qu'il me semble avoir partagé ces moments avec eux. Ils avaient également un point commun : une force de travail extraordinaire, pas moins de dix heures par jour à peindre. Elle me racontait qu'en mai 68, il n'était même pas sorti de son petit studio de la rue de Buci, pourtant au cœur des événements, et qu'il s'était senti obligé de peindre sur une toile en position inclinée, car elle était de plus grande taille que le mur...

Retracer l'itinéraire, à partir de son départ d'Islande, de l'électron libre qu'est Erró nous entraîne dès le début à suivre un personnage à l'ardeur des plus voraces, mu par une délicatesse esthétique des plus subtiles. Au printemps 1955, il rencontre, en Italie, celui qui demeure son meilleur ami, Jean-Jacques Lebel. Il réalise son premier collage, *Radio Activity*, à Jaffa, en 1958. La même année, Paris devient son port d'attache interplanétaire. En 1959, avec Matta qui partage son amour pour *La crucifixion* du Tintoret à San Rocco, les voici – tous deux les vendredis soirs, de 18 h à 20 h – en train de créer tour à tour sur la même surface. De Breton à Duchamp, son atelier ne désemplit pas. Dans la peinture *Bureau de propagande Fucky-Strike* (1959), il utilise, pour la première fois, l'image d'une publicité tirée d'un journal (un homme bien heureux de fumer Lucky). En 1960, le voici activiste « réel » et partie prenante en engagement « culturel » dans l'*Anti-Procès* (Milan et Paris) avec Jean-Jacques Lebel et Alain Jouffroy ; l'artiste, dans son refus de guerroyer en général, et en particulier dans les Aurès, est « jusqu'à nouvel ordre, un insoumis ».

Après un premier voyage à New York à l'automne 1962, il réalise lors d'un deuxième séjour de la mi-décembre 1963 dans la Big Apple que « tout, absolument tout a été déjà photographié, filmé, dessiné, alors pourquoi vouloir créer encore de nouvelles images ? »

RÉTROSPECTIVE ERRÓ

► CHARLES DREYFUS

Parfois, leur accord tient à la force de leur affrontement. Maintenant, c'est calme [er ro, en islandais]. Guðmundur Guðmunðsson, dit Erró

À Londres, le premier avril 2014, j'apprends qu'Erró vernit le soir même. Ce sont ses premiers collages dont certains datent des années cinquante. Il date lui-même ses premières tentatives de collage en 1958-1959. Soudain, je comprends mieux la portée de ce qu'il répète souvent : « La composition d'un collage, c'est ce que je préfère le plus au monde. » Je comprends l'état quasi hypnotique dans lequel cet acte premier le transporte. Né en Islande en 1932, il dessine et peint avec frénésie depuis l'âge de dix ans, mais le collage lui ouvre la voie d'une méthode toute personnelle : « une solution pour assassiner le style ». Il dit « marier » un très grand nombre de documents imprimés, déjà existants, entre eux. En phase avec le monde et simplement à l'aide de ciseaux et de colle comme premier tremplin, dès 1964, il décide de peindre exclusivement à partir d'une composition préliminaire, prévoyant le tableau à partir du collage qu'il crée lui-même.

Ses peintures glycérophthaliques sur toile (collages peints) remplissent les deux derniers étages des 3000 mètres carrés qui lui sont consacrés pour cette rétrospective. Des œuvres prophétiques d'une globalisation pour nous devenue ultrabanale, anticipant par son langage visuel – qui passe sans cesse de l'ironique au tragique, sans oublier l'érotico-humoristique... – l'accélération du temps et la circulation exponentielle des images.

En 1980, en plus des stocks d'images qu'il accumule et qui lui permettent d'entreprendre des séries de collages peints – pouvant se prolonger sur deux années entières –, il s'aide de l'ordinateur, pour suppléer son bon vieil épiscopo et son projecteur à diapositives. De nouvelles trames apparaissent, mélange d'images numériques avec une base mathématique, à partir desquelles il façonne des grilles mobiles, ses « filets de fer » qui font penser à de singuliers vitraux cybernétiques.



> Erró, *Tears for Two* (série *Retour d'USA*), peinture glycérophtalique sur toile, 97 x 130 cm, 1964. Collection de l'artiste, Paris © Archives Erró © Adagp Paris, 2014.

L'image et son changement d'échelle l'intéressent davantage que la peinture elle-même. Il en fait une démonstration éclatante le 15 octobre 1968 lorsqu'il propose chez Claude Givaudan une exposition-projection d'œuvres – dans les deux sens du terme – qui, une fois acquises, pourront être reproduites dans un atelier de peinture publicitaire – facturées au mètre carré – et ainsi « être peintes par des non-peintres ». L'éternel débat entre Aristote et Platon le suit : *technè/poïèsis/praxis/ergon* ; disposition acquise ou vertu ; mimétique plaisant au plus grand nombre car sensé ne retenir que l'apparence ; utilitaire ou esthétique ; art du faux-semblant ou faux-semblant de l'art ; rhapsodes ou compétences techniques ? Est-il conscient de ces règles comme le serait un peintre ou enthousiaste, à en perdre la tête, comme le serait le poète ?...

Ici, il faudrait développer ce qu'il appelle lui-même des lois : « Il y a des sortes de lois qui permettent à des séries d'images d'exister dès l'instant où elles en ont trouvé d'autres pour fonctionner picturalement. Je cherche ainsi, parfois, longuement le ou les documents qui vont donner vie à des images stockées. Pour

que le mariage puisse se faire entre documents, il faut que je sente la possibilité d'une tension commune. Parfois leur accord tient à la force de leur affrontement. » Apparaissent alors des images *all over*, un univers de flux, ses *Scapes* grand format (200 cm x 300 cm). Il poussera le raisonnement jusqu'au bout alors qu'invité à la cinquième Biennale de Paris de 1967, il se distingue avec Daniel Pommereulle et Peter Stämpfli en ne présentant aucune œuvre mais, sous le titre *La peinture au complet*, une sélection de films de Godard, d'Eisenstein, de Lang, de Mankiewicz...

Je me souviens de Vilai, sa femme qui, juste après un rapide bonsoir, s'était précipitée sur mon réfrigérateur, en lisant cette citation : « Je trempe une jambe dans l'eau froide, l'autre dans la boue chaude, je peins d'une main et caresse ma femme de l'autre ; je mange un durian, fruit thaïlandais qui allie le goût et la consistance du meilleur foie gras à l'odeur tenace d'un fromage de Munster ; une musique différente dans chaque oreille ; dans une narine, le parfum d'une fleur exotique, dans l'autre, la brise fraîche de l'Atlantique. De plus en plus, j'éprouve plaisir à expérimenter plusieurs sensations à la fois¹. »

Rêve ancestral du Walhalla, repos du guerrier et ripailles associées, Erró le Viking n'aurait pas été atteint par la vague protestante de l'envahisseur danois : « Tous les dogmes et rites officiels me laissent froid. » Son indépendance inaliénable le pousse tout de même à remettre le monde en question, celui qui, le plus visible, conjugue absurdité et sauvagerie : « L'art doit refléter l'époque dans laquelle on vit. C'est une manière de fixer l'image avant qu'elle ne disparaisse. » Son instrument de combat le plus cher reste pour lui son travail : « Je ne suis qu'un observateur sans religion ni idéologie, un passant, un touriste. » Tout part d'une forme jouissive dont raffole son imaginaire, de sa conception de l'artiste comme machine à faire des images à partir d'autres images. Son champ d'action : les images produites en masse chaque jour par les médias. Le seul pouvoir du peintre, c'est d'être l'interprète d'un état du monde ou de la pensée : combattre l'amnésie collective. J'écrivais déjà, en 1985, ce commentaire à propos de son exposition au Musée d'art moderne de la ville de Paris, publié dans *Kanal magazine* (n° 11, juin 1985) et repris dans le catalogue du musée du Jeu de Paume (1999-2000) : « Pour les *Scapes*, la technique



> Erró, *Empire State Building* (série *Chinese Paintings*), huile sur toile, 63,5 x 98,5 cm, 1979. Collection de l'artiste, Paris
© Archives Erró © Adagp Paris, 2014.

du collage précède l'acte de peindre ; dans son studio, il possède des tiroirs qui renferment des documents classés en plus de cent sujets : rivières, mains, héros de bandes dessinées... ; cette phase préliminaire entraîne presque nécessairement une série, car le fait de combiner des éléments disparates laisse des "restes", mais ce processus associatif, bien que réalisé spontanément, est le fruit d'une cohérence interne basée sur la recherche des documents iconographiques ; les bonnes combinaisons résultent le plus souvent de matériaux de provenances très éloignées ; un *Scapes* demande de deux à quatre ans d'accumulation de matériel pour ce voyageur sans bagage. "Je commence toujours le tableau par la partie supérieure gauche en peignant les deux ou trois bandes les plus minces à l'horizon. En général, je peins les *Scapes* d'un seul coup, puis je les reprends plus tard après les avoir laissés reposer quelque temps pour les contrôler et retoucher certains éléments." (Pierre Tilman, *Erró, Galilée*, 1976). Image des mondes, mieux que personne Erró tient le monde en haleine. »

Il dit encore préférer le chaos à la pureté. Il propose des significations nouvelles et non un simple script, et ce, sans théories fumantes qui semblent aujourd'hui désuètes comme le structuralisme et autres marxismes bon ton qui envahissaient le paysage culturel jusqu'à nous rendre aveugles. Très peu enclin aux modes successives, du même coup il sort toujours la tête de l'eau du *mainstream*. Pour chaque décennie, nous devrions tenir compte des différents contextes, mais nous perdrons du même coup le charme fou des accumulations sans fin et sans sens, des télescopes, des accointances cachées, des contrastes incongrus – sans parler de la salle interdite aux moins de 18 ans, que l'on ne retrouve pas dans le catalogue ; l'érotisme ou la pornographie, au choix, n'a pas d'âge. Il brouille aussi les pistes en exposant au soleil les reproductions trop luxueuses pour fausser les couleurs et offrir une image de grande consommation. Il nous livre plutôt des cauchemars arrêtés dont la signification, comme au réveil, nous laisse perplexes.

Quant à ce qui est devenu « l'histoire de l'art » pour Arthur Danto, il y aurait une promesse du Pop – évidemment venu d'Amérique – qui résiderait pour Erró « dans le fait qu'il lui permettrait de transposer dans le domaine artistique l'aura d'excitation visuelle entourant les images les plus banales de la vie quotidienne des gens ordinaires ». À propos de « *Foodscape* », issu de la *Série retour d'USA* (1964), il est question d'« objectivation de cette non-absorbabilité » : « L'art est "survenant" par rapport aux images comme la philosophie est "survenante" par rapport à la description phénoménologique exacte de la manière dont le monde apparaît à la conscience. » Toujours pour Danto, « [s]i le Pop lui montra comment faire de l'art avec du banal, Erró montra comment on pouvait faire des retables avec du Pop. »

Par ailleurs, pour Erró, les *Scapes* auraient pour origine une toile de mai 1961, *Les Galápagos* : « Cette toile fait partie *a posteriori* de la série des *Scapes*. En fait, je me suis rendu compte beaucoup plus tard qu'elle en constituait le point de départ. C'est de là qu'est partie l'idée, sans que je le sache tout de suite, d'autres grands formats sur un thème précis. Je crois que c'est le seul de mes tableaux qui ait été peint de façon "libre", c'est-à-dire sans collage préparatoire ni plan établi, en une vingtaine d'heures de travail, sans interruption. Lorsque j'y repense, je ressens encore la fatigue. J'ai préparé la toile avec un fond rougeâtre, "à la vénitienne", et j'ai commencé à peindre en bas, à gauche, en remontant. C'est un tableau "quasi automatique" – au sens de l'"écriture automatique" des surréalistes –, c'est-à-dire sans structure délibérée, peint sous la dictée d'une pulsion. J'avais trouvé une photo étonnante dans *Life Magazine*, l'image d'une masse d'iguanes aux îles Galápagos². »

Il ne faudrait pas oublier les différentes stratégies sur les modèles possibles de société planétaire de son ami Öyvind Fahström (*Prendre soin du monde*) qu'il rencontre en 1960, en passant par Buckminster Fuller (*The World Game*), Kostas Axelos (*Le jeu du monde*) et Guy Debord (*Jeu de*

la guerre). Ces modèles sont nombreux dans les années soixante. On retrouve certes chez Erró la volonté de Nietzsche de s'adresser « à tous et à personne ». De même, à l'image d'Axelos, il est « comme quelqu'un qui donne son avis sur toutes les choses à longueur de jour et de nuit ». C'est en quelque sorte un pouvoir invisible plutôt que visible où la pensée pense l'homme. « Connaître la pensée planétaire équivaudrait à méditer et à expérimenter. Quelle est la place de la méditation dans un temps qui ne laisse plus beaucoup de temps au Temps ? » nous dit encore Axelos.

Il y a aussi chez Erró le rejet de tout embrigadement : il refuse vertement la tentative de Gérard Gassiot-Talabot de faire un manifeste de la figuration narrative. Il prône un principe d'équivalence intolérable, pour les doctrinaires purs et durs, où tout est politique/rien n'est politique. Pour Laurent Gervereau – qui présenta *Le grand tableau antifasciste collectif*³ (1960), peint par Enrico Baj, Roberto Crippa, Gianni Dova, Erró, Jean-Jacques Lebel et Antonio Recalcati, aux Invalides et au Musée de l'armée –, « c'est un moraliste pudique qui vomit le trop plein d'images de notre univers saturé, qui donne par l'exemple la perte du sens et du réel ».

On peut également retrouver du Erró chez Fuller qui tente de multiplier les paramètres afin d'affiner la qualité des questions qu'on pourrait poser à la machine universelle de symbolisation : resymbolisation critique visant les pouvoirs et les consommations ; jeu de stratégie coopérative conçu comme le contraire écologique des jeux militaires.

Jean Baudrillard, dans *La société de consommation*, résume le sujet en 1970 : « Elle [la consommation] est en train de détruire les bases de l'être humain, c'est-à-dire l'équilibre que la pensée européenne, depuis les Grecs, a maintenu entre les racines mythologiques et le monde du logos. [...] Notre magie à nous est blanche, plus d'hérésie possible dans l'abondance. C'est la blancheur prophylactique d'une société saturée, d'une société sans vertige et sans histoire, sans autre mythe qu'elle-même. »

Vient la question de l'engagement qui nous conduit droit à Debord. La force d'Erró tient dans la restitution de l'effroi où s'étaient pareillement, au même niveau d'importance, la violence, le sexe et la politique. Comment envoyer au casse-pipe des humains sans un endoctrinement passant par le langage ? Erró peut-il être taxé de « moraliste » pour avoir, mieux que les autres, donné à voir qu'aujourd'hui les bombes ne suffisent plus et qu'en plus la logistique demande une guerre parallèle, celle des images ? Peut-il l'être pour ne pas s'être arrêté à la seule nature schizophrène de la guerre sanglante toute chaude, mais avoir illustré également l'horreur latente de la guerre froide et sa vulgarité ? Suis-je concerné ou ne le suis-je pas ? Les faits sont pourtant criants : Anna Karina, l'héroïne de *Made in U.S.A.* de Godard, n'a plus le temps d'aimer alors qu'on assassine ceux qui luttent encore. Notons en passant que le titre du livre de Tolstoï en russe n'est pas *Guerre et paix* mais bien *Guerre et monde*.

Dans la brochure surréaliste sur les répercussions du procès Siniavski-Daniel, *Aragon au défi* (1966), les dernières phrases sortent de la plume d'Edgar Morin : « Thorez feuilleter un album de Fernand Léger... De quel humour est capable l'Histoire : l'antistalinisme volé aux antistalinistes par les staliniens⁴. »

Auparavant, deux mois de mai allaient donner lieu à la série russo-américaine. En mai 1964, il visite la New York World's Fair avec *La piéta* de Michel-Ange prêtée par le pape. En 1965, il voyage avec FRANCE-URSS et, le premier mai, le voici devant *L'ouvrier et la Kolkhoziennne* de Moukhina au Palais des réalisations soviétiques. Cultivant également l'ubiquité, si l'on ne s'en tient qu'aux années soixante, il produit en outre la série *American Interior* où l'on voit des soldats de l'armée populaire de Chine, tout de rouge vêtus, armés jusqu'aux dents, prêts à franchir la fenêtre d'une villa petite bourgeoise américaine.

Par ailleurs, une infime partie de son manifeste de juin 1962 publié à Venise, *Mecanisme Mecanifeste*, participe à la franche ouverture des années soixante :

MECASEXE

Coït interracial entre les machines

Autre possibilité : interpénétration entre l'homme et la machine

Autre possibilité : utilisation du MECAÉROTISME (et du MÉCANISME) dans les rapports sexuels humains

On imagine mal aujourd'hui le repas auquel il est convié chez Robert Rauschenberg à New York, à l'automne 1962, où les artistes sont servis par les intermédiaires... Léo Castelli, Henry Geldzahler, Lawrence Alloway...

Mais rappelons d'abord l'histoire de son nom d'artiste. De naissance, il se nomme Guðmundur Guðmundsson. Le 11 octobre 1963 à Francfort, il s'appelle Ferró – pseudonyme qu'il choisit en 1953, séduit par le petit village de Castell del Ferro, « Château du fer », situé entre Malaga et Almeria. À l'automne 1967, après le procès intenté par son homonyme Gabriel Ferraud, il décide de devenir Erró. Le journal *France-Soir* du 18 octobre, qui suit l'affaire de près, conclut : « C'est de ce nom qu'est signé le timbre qui vient d'être édité par les postes cubaines sur l'initiative de son ami Fidel Castro. » Y figure d'ailleurs *Le dossier Oppenheimer* où figure Castro qui, s'y étant toujours refusé, a fini par figurer sur un timbre...

« Après un certain nombre d'autres actions, Ferró s'est soudainement rué sur une de ses grandes toiles dont le titre était *Les critiques d'art* (représentés dans l'exercice de leurs anachroniques fonctions.) Il l'a littéralement dénichetée à coups de couteau. Dans sa rage incontrôlée, il poignarda même le mur derrière le tableau. En quelques minutes, il ne resta qu'un châssis de bois sur lequel pendaient deux ou trois loques. Il s'immobilisa, en transpiration, hagard. Personne, semblait-il, n'avait compris ni même senti le drame qui s'était joué en un éclair. Les amateurs d'art, ces robots, souriaient et applaudissaient. Ils se sont donc précipités pour ramasser des

morceaux de toile et demander à Ferró de les signer ! Que faire pour qu'ils puissent, ne serait-ce qu'une fois, VOIR ce qui se passe sous leurs yeux⁵ ? »

La spéculation du marché, la célébration de l'artiste, ne l'intéressent pourtant guère ; désireux d'offrir une œuvre accessible économiquement au plus grand nombre, il produit des œuvres destinées à la reproduction : il a entre autres créé une œuvre géante sur la façade du Bazar de l'Hôtel de Ville qui sera ensuite découpée et offerte au public... « Je suis le propriétaire de ma puissance, et je le suis quand je me sais unique », avance l'auteur de *Der Einzige und sein Eigentum* (1845).

Il aurait fallu parler longuement de ses films, en particulier *Grimace*, poursuivi pendant cinq ans (1962-1967), un défilement de visages grimaçants d'artistes internationaux avec une bande sonore composée de cris et des sons buccaux de François Dufrêne – j'aime la lucidité d'Erró. Et on m'aura déjà pardonné d'avoir seulement puisé dans les années soixante. Mais voici pour conclure le commentaire de son action du 27 novembre 1962 à la Galerie Raymond Cordier à Paris dans le cadre de *Pour conjurer l'esprit de catastrophe* (expositions et manifestations organisées par Raymond Cordier et Jean-Jacques Lebel) : « Ça n'avait rien d'artistique. C'était en quelque sorte une manifestation, c'était fait pour choquer. Mais en réalité, ça n'avait rien de politique... Il était presque trop tard pour que nous fassions quelque chose, il fallait que nous réagissions après coup... Tout avait pris vie à cette époque. Il y avait une nouvelle génération, c'était plus facile de voyager... Il y avait comme une fièvre dans l'air... Quand ça a démarré, c'était comme une machine, c'était comme tout un mouvement⁶. » ◀



> Erró, *Grimace*, affiche, 94 × 63 cm, 1967. Collection Listasafn Reykjavíkur/Reykjavík Art Museum, Reykjavík. Photo : Listasafn Reykjavíkur/Reykjavík Art Museum © Adagp Paris, 2014.



> Charles Dreyfus et Erró.

Notes

- 1 Erró, *Easy Is Interesting*, Jannick, 1993, p. 11-12.
- 2 Jean-Jacques Lebel, « Autoportrait de l'artiste en collectionneurs d'images », *Erró : paysages 1959/1985*, catalogue de l'exposition du 6 mai-16 juin 1985, ARC-Musée d'art moderne de la ville de Paris.
- 3 « Et puis l'aventure du *Grand tableau antifasciste collectif*. Un immense collage créé en Italie, autour de la scène de viol d'une résistante par des militaires. Le tableau montré à Milan en 1961 fut censuré pour pornographie. Une guerre pornographique, comme toutes les guerres qui s'inscrivent toujours, et pour toujours, dans le corps des femmes. Le tableau resta quarante ans entre les mains de la *Questura* italienne, aujourd'hui il est au musée d'Art moderne de Strasbourg. » (Wassyla Tamzali, « À l'ombre de Simone de Beauvoir et de Djamilia Boupacha », *Les temps modernes*, n° 654, Gallimard, 2009, p. 43-44.)
- 4 In Jean Schuster, « Aragon au défi », *Le petit écrasons*, n° 4, Le Terrain vague, 1966.
- 5 J.-J. Lebel, « Entretien avec Ferró », *Ferró*, Galleria Schwarz, 1967, n. p.
- 6 Claire Addison, *Imagining Identity/Mutilating Identity: Representations of the Algerian War, 1954-1962*, M. A., Courtauld Institute of Art, 1998, p. 27 ; Erró et Sarah Clément, *Erró : Galerie nationale du Jeu de paume*, Galerie nationale du Jeu de paume, 1999, p. 43.

Présent dans l'ours d'*Inter, art actuel* comme correspondant français depuis de nombreuses années, Charles Dreyfus se trouve aussi dans l'index de plusieurs dictionnaires dont *Le siècle rebelle : dictionnaire de la contestation au XX^e siècle* (Larousse, 1999). Il a obtenu un DEA en histoire de l'art et est docteur en philosophie (*Fluxus, théories et praxis*). Ceux qui ont besoin d'étiquettes le classent souvent comme artiste Fluxus. Son art à base de mots et d'objets *ready-made* rejoint parfois cet état d'esprit, mais le plus souvent ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même, engagé dans une métaphore que lui seul peut distiller. Il a beaucoup écrit sur l'art contemporain et a été la cheville ouvrière de plusieurs magazines, en particulier *Kanal magazine*. Il est poète et s'est produit comme performeur dans une vingtaine de pays à travers le monde.



Pierre Bourgault

TREMBLEMENT DU TEMPS : 83 40 N 30 41 O / 47 12 N 70 16 O

► GUY SIOUI DURAND

Dans son opuscule *Voir le voir*, John Berger avance que « c'est la vue qui marque notre place dans le monde ». Il prend cependant soin d'ajouter que « le rapport entre ce que nous voyons et ce que nous savons n'est jamais fixé une fois pour toutes »¹. Ce sont précisément ces effets territoriaux et techniques relatifs à la vision qui façonnent *Tremblement du temps : 83 40 N 30 41 O / 47 12 N 70 16 O*, l'installation amarrée chez VU par le sculpteur Pierre Bourgault, fin 2014. Cette quête sculpturale du temps juste, l'artiste l'ébranle par nombre de déphasages contextuel, cartographique et photographique.

Replacée dans son contexte de temporalités sociales, l'œuvre s'exposait aux regards à la fin d'une saison pendant laquelle les bélugas du Saint-Laurent ont trouvé des alliés reliant Cacouna à Montréal contre la transformation des eaux du fleuve en marées noires. Elle était visible à Québec 100 ans après le naufrage du grand paquebot *Empress of Ireland* (1914). Parti le 29 mai 1914 du port de la capitale, sa carcasse coulée dans la brume emportait par le fond 1012 passagers en face de Pointe-au-Père, municipalité en aval de Saint-Jean-Port-Joli où vit l'artiste marin. *Tremblement du temps* a pris forme dans le même quartier Saint-Roch qu'un des plus dynamiques « centre[s] de production et de diffusion de la photographie », au moment où Photo Presto, petit commerce de photographie fréquenté depuis 30 ans par les artistes, fermait ses portes. Nous le verrons, des reflets de ce contexte se trouvent incrustés métaphoriquement – la mémoire et l'obsolescence – dans les rapports cartographique et photographique mais sous forme de matériaux opposés.

L'installation entraîne spatialement les regards dans un processus inachevé de déterritorialisation et de reterritorialisation propre à la sculpture, certes, mais aussi à la conscience déchirée. À cet égard, la cartographie marine chiffrée du titre l'emporte sur la poétique écrite, au demeurant, d'une très belle œuvre.

Mimant la pétrification, par l'enrobage de vase des fonds du fleuve Saint-Laurent, de près d'une centaine d'appareils photographiques analogiques – d'abord regroupés au centre du plancher pour le vernissage, puis dispersés –, la mise en place les noie littéralement dans l'espace



des murs devenus d'immenses agrandissements numérisés montrant les silhouettes noires sur fond bleu de contours d'îles du Groenland, dont certaines prennent ici les allures de la partie visible de grands glaciers en dérive dans les mers du Nord.

Navigateur du fleuve, Bourgault sait que la mer prend autant qu'elle donne. Des épaves gisent dans ses fonds marins, mais d'autres objets aussi comme des GPS et... des appareils-photo. Tel un plongeur cherchant des trésors, l'artiste en aurait ramené près d'une centaine pour les disposer au centre, offrant à

voir une vague – ou une lèvre – sur le plancher. À preuve, elles étaient toutes couvertes de la glaise verdâtre typique de ce milieu du fleuve où l'eau douce et l'eau salée se mélangent. Les mécanismes érodés, presque tous sauf un, des modèles d'appareils-photo analogiques, après la pellicule, s'éclipsent face aux avancées technologiques numériques. Voilà le constat cristallisé du résidu d'un temps fissuré, fracturé. Paradoxalement, cette armada, cet agrégat, n'est aucunement centripète. Si elle attire les regards, elle ne les garde pas. Peu d'énergies attractives en émanent.

L'expansion se passe sur les murs. D'immenses impressions les couvrent. C'est là le tour de force : d'une matière recréant un continent englouti, on est projeté aux confins du pictural – comment ne pas songer aux magistraux collages découpés de Matisse ? –, de la gravure tant ces plaques tectoniques sont stylisées et, bien sûr, de la captation photographique, mais remodelée par les technologies numériques qui métamorphosent l'espace en territoires – les silhouettes noires apparaissent sur fond bleu. Les changements climatiques reconfigurent la géographie. Noires sur fond bleu froid, oui, la beauté de ces silhouettes rivalise avec les collages de Matisse en fin de vie. Géante minimalisation stylisée des images captées par satellite.

Chez VU, le sculpteur crée de l'espace dans l'espace et, par là, trouble au pluriel les moments d'observation et leurs significations : on peut voir au plancher les bas-fonds du fleuve ou observer les cimes en mer du pôle Nord ; se remémorer les technologies disparues que sont les appareils-photo analogiques ou investir à la limite les possibilités qu'offre la substitution de la nouvelle panoplie d'instruments numériques de repérage photographique, de cartographie en temps réel, avec leur représentation visuelle ; accepter la voie maritime comme un flux économique pour navires ou s'inquiéter d'un écosystème en voie de disparition (les bélugas, le pergélisol, les icebergs...) sous l'effet du réchauffement climatique.

Des appareils-photo ont, comme bien des navires, sombré. Des portions d'îles naviguent au présent d'un passé pas tout à fait fixé comme avenir. C'est peut-être pourquoi l'artiste est revenu à mi-temps de l'exposition pour multiplier les effets de vue en dispersant par glissement les appareils-photo au sol en îlots et en fragments solitaires. Ce faisant, le sculpteur marin y marquait métaphoriquement des fractures et des turbulences d'abord et avant tout pour rendre visibles les coordonnées de « la place de l'artiste dans le monde » sous couvert d'images photographiques limites, mais aussi pour exposer une inquiétude existentielle.

Une beauté inachevée flottait ici, appelant d'autres secousses et, dès lors, d'autres longitudes et magnitudes. Dans tous les cas, Pierre Bourgault a sculpté l'espace sculptural à la manière d'un brise-glace forçant son passage dans les glaces. Et pourtant, le temps a fait passer en un décalage constant les repères et repaires du travail entrepris. C'est le monde qui donne le sens aux œuvres. ◀

Photo : VU/Charles-Frédéric Ouellet

Note

- 1 John Berger, *Voir le voir*, B42, 2014, p. 7.

Wendat (Huron), **Guy Sioui Durand** est un complice intellectuel de l'univers des multiples formes d'art vivant, d'art en action, d'art performance et de manœuvres artistiques en contextes réels depuis 1976. Une suite d'événements, de publications et d'influences des années 1990-1994 est à la base des conceptions et mise en pratique de ce qu'il nomme aujourd'hui, au regard amérindien, « harangues performées » – alors appelées « conférences-performances ».



Photo : Emmanuel Galland

Emmanuel Galland et François Lalumière AVENIR AVENUE (PREQUEL)

► AURÉLIE VANDEWYNCKELE

C'est dans une ambiance immaculée qu'on assiste à une dispersion totale des œuvres qui sont disposées çà et là, faisant fi des conventions muséales. Laissées à leur propre existence, les diverses productions ne se sont pas accompagnées d'informations supplémentaires. Viennent s'ajouter des « gardes foules » qui indiquent au spectateur un chemin à prendre, la liberté de les déplacer ou de les contourner étant laissée à son libre arbitre. La proposition donne ainsi l'impression que la totalité de la galerie a été transposée en œuvre d'art ou que nous faisons face à une ironique rétrospective. L'ensemble désarçonne notre visite, questionnant par la même occasion les notions de production et de droit d'auteur dans la société actuelle.

On retrouve dans cet espace la pièce marquante de l'exposition : une série de photographies et de dessins autour de la transformation de la croix du mont Royal en une flèche. Dans l'esprit de contradiction des artistes, celle-ci nous indique un non-chemin, voire une direction vers le futur, vers l'inconnu.

La requalification de ce symbole donne lieu à des ricochets vers d'autres œuvres, nous laissant dans le doute face aux dérivations sensibles qui ne sont plus, dans l'absolu, constitutives d'entités indépendantes. Jouant sur les non-lieux et les chevauchements, Galland et Lalumière poussent nos limites d'imagination et de souvenirs. C'est sur ce point que le duo frappe, en explorant les conditions de superposition et de déconstruction du principe narratif.

Avec *AVENIR AVENUE (PREQUEL)*, nous pensons aussi formellement à de l'exploration, à d'autres virtuoses du bricolage comme Fischli et Weiss. Mais, sous ses faux airs de DIY, elle offre une formule plus politique qu'elle n'y paraît. Les contraintes de mouvement et le rappel incessant de la norme font prendre une tout autre tournure à la proposition dans laquelle nous sommes, quelque part, pris au piège. C'est ainsi, tant dans les propositions plastiques qui se veulent une requalification des normes que par l'affichage répété de celles-ci dans l'espace de la galerie, que cette exposition devient le prisme contradictoire des conventions.

En définitive, il était fort tentant pour des artistes aimant travailler d'après l'existant – qui se matérialise bien souvent par un contexte architectural – de jouer avec les potentiels de narrativité déjà présents dans la galerie. On ne regrette alors qu'une chose : que l'expérience d'*Avenir avenue (prequel)* n'ait pas dépassé les limites de l'espace institutionnel afin de complexifier la notion de réversibilité au cœur de cet abondant corpus. ◀

Auréli Vandewynckele, née à Paris (1989), est commissaire d'exposition et critique d'art installée à New York. Elle est diplômée de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Bordeaux (2011) et a une maîtrise en muséologie de l'Université du Québec à Montréal (2014). Collaborant avec des revues comme *Exhibit* et *Esse*, elle a aussi organisé plusieurs événements culturels en France, au Québec, aux États-Unis et au Mexique.





Photos : François Lalumière

Photo : Paul Litherland



SIMULTANÉITÉS VIBRATOIRES DANS LES DISPERSIFS SONORES ET GESTUELS ÉCOUTER ENSEMBLE ET VIVRE L'INSONDABILITÉ DE L'AUTRE

Réflexion à partir du travail d'Anne-Marie Ouellet (L'eau du bain, théâtre, performance et arts numériques) et de Jean-Paul Quéinnec (CRC en dramaturgie sonore au théâtre)

► MICHAËL LA CHANCE

Certaines œuvres récentes du collectif L'eau du bain et le travail actuel de la Chaire en dramaturgie sonore au théâtre proposent des situations d'écoute constituées de sons furtifs et d'interventions légères d'une durée indéterminée. Il s'agit chaque fois d'interroger sa façon d'être là, de s'immerger dans un lieu, d'entrer en résonance, de ralentir l'écoute, de se côtoyer et de prendre acte de la présence d'autrui. Cet article se veut une réflexion sur ce qui nous apparaît une tension entre l'expérience de l'œuvre et l'expérience des autres. D'un côté, notre attention immersive nous achemine vers la totalisation du moment esthétique. D'un autre côté, nous faisons le constat d'une diversité dans la réception de l'œuvre : mon écoute n'est pas celle de mon voisin, l'éclatement de l'expérience mettant en relief le caractère inaccessible de l'autre.

Le moment esthétique serait en premier lieu une unité sensori-temporelle qui remplit le monde du spectateur – qui submerge complètement l'*Umwelt* du sujet vivant. Or, cette unité de l'expérience est contestée par une insuffisance épistémologique : nous sommes plusieurs à partager ce moment d'écoute – et d'hospitalité – avec divers intervenants qui s'affairent sur leurs instruments et micros, leurs ordinateurs et projecteurs, sans pouvoir nommer – concert ou performance ? spectacle ou improvisation ? – ce moment ; nous sommes nombreux en ce lieu à nous répartir dans l'espace disponible, à nous côtoyer les uns les autres, sans pourtant savoir ce que sont les autres, ce qu'ils ressentent et ce qu'ils attendent ; je ne sais pas davantage quand l'œuvre commence, quand et comment elle finit. Il s'agit donc d'une tension, selon Adorno, entre *abandon* et *participation* : « L'œuvre d'art demande plus que le simple abandon en elle-même. [...] [Elle demande de] participer, dans le rapport qu'on a avec elle, aux réactions de tous ceux qui l'ont vue auparavant¹. »

Une promiscuité dans l'écoute met en relief les gouffres qui nous séparent. Le *nous* éphémère de l'hospitalité, ou de la liaison, nous renvoie finalement à notre solitude, à nos résonances scellées. En effet, je suis assailli par une foule de perceptions et de pensées, appelons cela un essaim ouvert d'impressions microsensibles. Ma tête est bourdonnante, mon esprit encombré, je m'*abandonne* aux fluctuations de l'océan hertzien. Je présuppose qu'il en va de même pour les autres, quoiqu'ils m'apparaissent comme des essaims fermés.

Afin de surmonter le cloisonnement des esprits et de nos sens, nous élaborons un fantôme de connexions de même qu'un fétichisme d'appareils. On constate en effet, dans nombre d'œuvres contemporaines, une omniprésence d'appareils et de câblages. Les technologies du visuel et du sonore s'invitent sur scène, avec une quadruple fonction d'appareils : générer des effets et enregistrer ceux-ci, les diffuser (radio, *webcast*) et interrelier les auditeurs. Ces appareils seraient là, semble-t-il, pour pallier l'obstacle épistémologique qui grève l'unité du moment : qui sommes nous ? qu'avons-nous à nous dire ? quel prétexte nous permet de nous dérober à l'urgence du monde ? Il semble que l'art reprend la parade de l'industrie des télécommunications : une mise en scène de la panconnectivité où ce que nous entendons et ce que nous voyons n'a plus d'importance. Plutôt, l'art chercherait-il à dénoncer les connectivités superficielles pour explorer des homophonies de pensées, des homologies d'états, des homogénéités sensorielles ?

La présence des appareils sur scène me paraît symbolique : les acteurs émettent des sons autant qu'ils en reçoivent, branchés sur l'ici autant que sur l'ailleurs ; ce qui est donné à voir, c'est la communication elle-même, non pas le contenu de la communication. Dans *Liaisons sonores*², le chaman autochtone, qui doit symboliser l'altérité culturelle, est coiffé d'un tel casque d'écoute, superposant ainsi sa connexion avec le monde chthonien et sa connexion avec une prestation numérique. Alors, le spectateur s'avance tête nue dans le *sonarium*, il fait l'expérience d'une subjectivité qui excède l'intériorité réverbérante dans laquelle il a l'habitude de se ressaisir comme sujet. La subjectivité excède l'intériorité, et pourtant son débordement est arrêté par le caractère insondable des autres.

Le dispositif classique exige l'obscurité de la salle pour occulter la présence des autres, tandis que la scène de liaison, ou d'hospitalité, fait de nous des coécouteurs incontournables. Ces œuvres contemporaines s'apparentent à une chambre de résonance, à une *camera phonurgia* – inspirée par Athanasius Kircher – grâce à laquelle nous pouvons entendre la totalisation de nos impressions et pensées. Cependant, nous demeurons les uns pour les autres des essaims d'impressions dont personne ne saurait se donner l'idée.

Certains voudraient qualifier de tels lieux d'écoute et de performance d'« espaces de médiation », car ils permettraient la rencontre

de l'autre, ils s'ouvriraient aux publics les plus divers. Cet intitulé me semble incorrect : que ce soit dans le sous-sol d'une galerie, une réserve autochtone, une chambre d'hôtel ou sur la glace d'un lac gelé, nous transportons avec nous le champ artistique, avec ses valeurs et ses critères, ne faisant que changer de décor. Nombre d'entreprises artistiques se disent médiations, car elles prennent place dans la rue, interpellent les passants, prennent à témoin des étrangers. En fait, nous faisons jouer à ces « étrangers » des rôles bien définis d'avance : ils sont des faire-valoir pour incarner les « autres », devant lesquels nous tentons de nous parler à nous-mêmes.

Souligner ce fait n'est pas disqualifier de tels projets ; c'est rappeler que, fondamentalement, on n'a de cesse de parler à soi-même, dans la différence d'avec soi-même. Il y a, au cœur de la rencontre, un solipsisme qu'il faut s'efforcer d'entendre effectivement. Une rencontre qui fait dire par l'autre sa propre différence.

Je voudrais invoquer brièvement l'émergence du langage chez l'enfant, à son plus jeune âge, avant la formation d'une sphère mentale et de la centralité du sujet. Il y aurait plutôt des (pré) systèmes de traces présémiotiques et prés spatiales. La pensée n'est pas résonance dans une intériorité, elle est essaim d'impressions dispersées, dans lequel se produit un rabattement du système de traces acoustiques sur le système de traces kinesthésiques et visuelles. Il s'agit d'une superposition de deux systèmes de traces, qui conduira à l'émergence des signes et de leur double codage, selon les thèses du phonéticien Iván Fónagy⁵.

Ainsi, le dispersif sonore peut s'arrimer à un dispersif gestuel. Nous retrouvons l'expérience d'une antériorité des signes : celle de la première inscription des traces et de leur organisation présymbolique. C'est une régression qui n'est pas sans malaise, qui nous reconduit en deçà des métaphores endopsychiques, dans

encore s'il surgit (verticalement) d'une profondeur abyssale ; s'il gronde telle une résurgence tellurique ou plutôt s'il est issu des profondeurs du corps. Le dispersif fait état d'une dimension paléologique de l'expérience, qui précède l'établissement des chaînes causales, dans laquelle le brouillage, ou encore le raté et l'accident, révèle une connectivité profonde – avec le lac, avec l'hiver, avec la Terre. Ce que j'entends dans le monde est la perturbation d'un rapport à soi, tel le boum entendu par Mrs. Moore, le personnage de E. M. Forster, dans les cavernes résonantes de Marabar. Alors, les dispersifs sont aussi des plages d'échecs, des dépôts de gestes échoués, des possibilités de dérapage. Des sorties de page.

La régression présémiotique

Le travail artistique provoque un effritement du signe en tant que signe, une déliaison des bases pulsionnelles, une séparation des systèmes sous-jacents, et ce, afin de nous



> Anne-Marie Ouellet et Thomas Sinou, *Le son de l'air est froid*, Lac-Saint-Jean, février 2014. Photos : Thomas Sinou.

Le son en deçà de l'espace

Selon Hartmut Rosa, nous n'avons plus besoin (d'une métaphore) d'une unité spatiale pour ressaisir les événements de la conscience³. Le sonore déploie un spectre antérieur à l'opposition classique de l'intérieur et de l'extérieur, qui se situe donc en deçà de l'espace-contenant dans lequel nous croyons organiser nos événements psychiques et nos relations interpersonnelles. Alors, nous ne parlerons plus d'un espace sonore, mais plutôt d'un *dispersif sonore*, dans lequel nous sommes invités à redécouvrir la polyvocalité de la conscience, à éprouver celle-ci comme multitude extérieure⁴. Il s'agit d'une écoute où nous faisons l'expérience d'un rapport entre la multiplicité et l'altérité, entre l'extériorité et la convivialité.

l'exploration d'une *esthétique ondulatoire et dispersive*. Inversement, l'écoute fait remonter les résidus inconscients, des traces pulsionnelles qui vont s'inscrire dans le réel. Retours hallucinatoires où le « dedans » fait irruption dans le « dehors », et vice versa. Puisqu'il nous faut recourir à une métaphore spatiale pour penser ces réserves de traces et leur déploiement, nous parlerons plutôt de l'acouspatial et, si besoin, du kinospatial.

Je donnerai comme exemple de cette perte des repères spatiaux le craquement des glaces dans *Le son de l'air est froid*, que le collectif L'eau du bain (Anne-Marie Ouellet et Thomas Sinou) nous fait entendre sur le lac Saint-Jean gelé. On ne sait plus si le son se propage à la surface, s'il court (horizontalement) sur les glaces ou

permettre d'envisager de nouvelles stratégies de sens, d'inaugurer de nouvelles sémioses. *Liaison sonore* s'annonçait comme une occasion de « se délocaliser pour écouter ensemble ». La notion de non-localité, empruntée à la mécanique quantique, désigne la simultanéité d'un même événement en plusieurs lieux. Abolition des distances, proximité nouvelle. Les problématiques de l'abandon et de la participation, évoquées par Adorno, se déplacent dans une figure du rapprochement qui met en relief une nouvelle distance : le caractère insondable de l'autre.

Traditionnellement, depuis Descartes pour le moins, le sujet est centré dans l'espace de ses jeux spéculaires. Paradoxalement, ce sujet est excentré, émotionnellement détaché de

son entourage, de la Terre et de lui-même. Ce sujet, hors de lui-même, recherche son unité à l'extérieur de lui, qu'elle soit une vue de l'esprit, une œuvre ou un discours totalisant – politique, économique, religieux, etc. Il accepte de se laisser captiver par un dispersif de sensations pour autant qu'il soit assuré que celui-ci l'achemine vers la plénitude d'un moment esthétique. Voilà le problème : il est confronté à la nécessité de côtoyer en ce même moment des sujets irréductibles et insondables. En ces moments d'écoute, nous pouvons tenter une interrogation sur l'altérité des consciences, étant soumis à ce que Wittgenstein appelait « *the problem of others* »⁶ : chacun des autres semble conscient comme je le suis, pourtant je ne sais rien de leurs expériences et de ce que c'est d'être ce qu'ils sont.

Dans le bourdonnement des sons et des images, les intervenants sont absorbés par leurs

instruments et appareils, occupés par leurs tâches spécifiques et, tout à la fois, ils semblent en phase dans une unité de composition qu'ils seraient les seuls à percevoir. Il y a un décalage (« *mismatch* », dit Cavell) entre ce que les gens sont et ce qu'ils font, entre ce qu'ils peuvent et ce qu'ils accomplissent. C'est le décalage entre nos intentions et le résultat de nos actions dans le monde, entre nos désirs et nos choix. En cette expérience hétérophonique, chacun entend quelque chose de différent, et pourtant tous partagent le même moment. Nous explorons l'*enchevêtrement de nos écoutes* dans une nouvelle extériorité affolée.

Trouver sa cohérence hors de soi

Dans un passage du roman *The Waves* de Virginia Woolf, celle-ci décrit une liaison sonore : chacun trouve sa cohérence de sujet en

se donnant un moment d'écoute, en éprouvant cette cohérence hors de lui-même. L'auteure disait de *The Waves* que ce n'était pas un roman, mais un *playpoem*, un « poème-jeu ». Elle préfigure les œuvres de recherche-crédation d'aujourd'hui qui seraient aussi des poèmes-jeux.

Ainsi, en 1931, Virginia Woolf fait dire à Louis – qui serait T. S. Eliot – dans *Les vagues* : « Tâchons de fixer la minute présente [*the moment*] par un suprême effort de volonté. [...] Il faut que ce moment laisse une trace. [...] [M]on esprit mis en pièce se sent reconstruit par une perception soudaine. Je prends les arbres, les nuages à témoin de ma complète intégration. [...] En cet endroit, nous sommes assis en cercle sur l'herbe l'un près de l'autre, unis par on ne sait quelle immense force intérieure [*some inner compulsion*]. Les arbres s'agitent, les nuages passent. Le moment approche où tous ces soliloques se



> *Liaisons sonores Brest/Mashteuiatsh* (performance radiophonique) est un projet de la Chaire de recherche du Canada « Dramaturgie sonore au théâtre » dirigé par Jean-Paul Quéinnec, avec Edouard Germain, Andrée-Anne Giguère, Éric Létourneau, Alain Mahé, Sonia Robertson, Guillaume Thibert, et en partenariat avec la communauté innue de Mashteuiatsh (le Musée amérindien, la fondation Robertson, la radio communautaire CHUK107,3 et l'école primaire Amishk), les galeries d'art Langage Plus (Alma) et le Centre Bang (Chicoutimi), le GRMS (Groupe de recherche en médiatisation du son), HEXAGRAM-Université de Québec à Montréal et le Consulat général de France. En janvier 2015, elle a été jouée au festival *Longueur d'ondes* (Brest) et au Théâtre de l'échangeur (Paris). Photo : Marianne Tremblay/Langage Plus.

transformeront en dialogues [*shall be shared*]? » Passage admirable où, de s'abandonner dans un moment dispersif, « [son] esprit mis en pièces », Louis fait l'expérience d'une unité d'être : il « se sent reconstruit par une perception soudaine », non pas dans une intériorité, mais dans un murmure du monde. Certains commentateurs de Woolf voudraient voir dans ce moment la formation d'une conscience centrale et silencieuse. Pour ma part, j'éprouve un scepticisme devant une telle prétention à connaître l'expérience de l'autre, à lui prêter une telle cohérence. Ces poèmes-jeux investissent des lieux de résonance avec une expérience de la multiplicité. Il en va de même pour *Liaisons sonores* de Jean-Paul Quéinnec qui se veut un euphémisme du délié et pour *Théâtre et hospitalité*⁸ d'Anne-Marie Ouellet qui nous invite au non-familier (*unheimlich*).

Ce sont, pour moi, des exercices de régression pour tester nos limites : celles de l'audibilité, de l'intelligibilité, de la distance qui nous sépare des autres. Ce sont des occasions de ralentir, de nous interroger sur les formes de l'attention, d'interroger les motifs et les désirs avec lesquels nous abordons les autres, de réfléchir finalement au caractère insondable de l'expérience d'autrui. Il y a du son, du visuel, des appareils, une diversité culturelle, certes, mais il y a surtout les autres dans ce qui, incidemment, passerait pour un consensus : nous prenons le temps, nous partageons ce moment, tous recueillis malgré la cacophonie, encore soumis à une convention instaurée à l'époque de l'œuvre concertante. Nous n'avons affaire ni à une entropie sonore ni au naufrage dans les ondes, mais nous sommes néanmoins déconcertés par ces exercices de régression qui s'emploient à relier – autrement – des gestes sonores à des gestes performatifs, à provoquer un brouillage des fonctions, à perturber la présence dans notre culture de la *phonè* et du *logos* : le discours est ce qui amène à la vue lorsque l'être est déjà « saisissable en un *λέγειν* (faire-voir) privilégié »⁹. Nous faisons un retour à la nuit d'avant les signes, dans un dispersif de traces¹⁰.

Woolf met en scène ce moment présémiotique où les sons retrouvent une dispersivité acouspatiale et une fragmentation organique : l'acouspatial est une membrane vivante où chaque son est une production corporelle et, finalement, un état de la membrane tout entière. Je fais partie de celle-ci dans une simultanéité vibrante de toutes les parties : « Le domaine de nos sens s'est élargi. Des membranes et des fibres nerveuses [*webs of nerve*], jadis pâles et sans force, se sont gonflées et s'étendent, flottent autour de nous comme des racines [*filaments*] ; c'est elle qui nous permet de toucher du doigt l'espace et de capter des sons lointains et jadis inouïs¹¹. » Telle est l'unité de l'expérience : un moment qui serait véritablement complet si ce n'était de la présence des autres, ceux qui sont déjà là, assis et debout, mais aussi ceux qui entrent et qui sortent. J'éprouve un décalage de l'écoute : d'un côté, c'est une expérience totalement immersive et, de l'autre, c'est une expé-

rience interpersonnelle où les autres demeurent inaccessibles et insondables. C'est cela, écouter ensemble. L'écoute est immersive, l'ensemble est dispersif. Les autres ont l'air de savoir ce qu'ils font, ils ont le regard fixe, le visage inexpressif, les gestes discrets. Ils semblent au fait de la situation, ce qui me renvoie quant à moi à ma propre perplexité.

Perplexité et temporalités

C'est ainsi que je me suis délocalisé : hors champ, abandonné, immergé. Par un décentrement, je provoque un suspens de sens. Par ma *dislocation*, je suis à l'écoute d'une simultanéité vibratoire. Alors, le bruit gouverne mon écoute, le bruit est l'écoute qui se gouverne. Tel est le dispersif : pas d'événement central, rien n'est ce qu'il semble. J'attends l'immédiateté que me livrent les regards, je sonde le regard des autres. Nous avons en commun de prendre le temps, d'accorder nos temporalités. En conséquence, la décélération de mon attention contrarie le caractère précipité des impressions, éparées et jubilatoires. J'ai l'impatience de tout relier et de tout rassembler. Le ralentissement du monde me procure un apaisement, mais aussi une forme de béatitude, comme le dit Novalis : « Le paradis est dispersé sur toute la terre, c'est pourquoi on ne le reconnaît plus. Il faut réunir ses traits éparés, rendre de la chair à son squelette. Régénération du paradis¹². »

Par l'effet d'une stratégie de la perplexité, d'une ingénierie des temporalités, je suis affecté par une délocalisation : je sors du champ artistique, je ne suis pas devant une œuvre, mais tout simplement devant le monde, tel qu'il est, jour après jour, insensé comme toujours. Hors champ, décentré et fragmenté. On peut se demander ce qui se passe ici, quel en est le détail, quel en est l'essentiel. Pourtant, je vais de l'avant dans un vivre-ensemble qui n'est pas fondé sur une intelligibilité réciproque, une compréhension mutuelle. Nous avons en commun un tumulte d'impressions qui laisse une texture de conscience différente en chacun. Qu'est-ce qu'un autre esprit ? La dispersion esthétique me rappelle que je suis multitude. Elle me rapproche des autres et tout à la fois exacerbe ma perplexité devant ceux-ci. ◀

Notes

- 1 Theodor Adorno, *Minima Moralia* : réflexions sur la vie mutilée, E. Kaufholz et J. R. Ladmiral (trad.), Payot, 1991, p. 208.
- 2 *Liaisons sonores*, performance radiophonique avec Alain Mahé, Sonia Robertson, Éric Létourneau, l'équipe de la CRC et la communauté autochtone de Mashteuiatsh, diffusée dans les galeries d'art du Centre Bang, Langage Plus et le Pavillon des arts du site Uashassihstsh, en collaboration avec le Musée amérindien, sur la wikiradio du Groupe de recherche en médiatisation du son et la radio communautaire CHUK à Mashteuiatsh en mai 2014. Cf. Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre, *Liaisons sonores* [en ligne], Université du Québec à Chicoutimi, www.dramaturgiesonore.com/component/k2/item/165-liaisons-sonores/165-liaisons-sonores.
- 3 Cf. Hartmut Rosa, *Alienation and Acceleration : Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*, NSU Press, 2010, p. 44.
- 4 Cf. Julian Jaynes, *La naissance de la conscience dans l'effondrement de l'esprit*, G. de Montjou (trad.), Presses universitaires de France, coll. « Questions », juin 1994, 524 p.
- 5 Cf. Iván Fónagy, *La vive voix : essai de psychophonétique*, R. Jakobson (préf.), Payot, coll. « Langue et société », 1991, 346 p.
- 6 Cf. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, 4^e éd., John Wiley & Sons, 2010, 592 p. ; Stanley Cavell, *The Claim of Reason : Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy* (1979), Oxford University Press, 1999, p. 329 sqq. (trad. fr. : *Les voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, S. Laugier et N. Balso [trad.], Seuil, 1996, 720 p.).
- 7 Virginia Woolf, *Les vagues*, M. Yourcenar (trad.), Plon, 1957, p. 51-52. « Now let me try [...] to fix the moment in one effort of supreme endeavour. [...] This will endure [...] my shattered mind is pieced together by some sudden perception. I take the trees, the clouds, to be witnesses of my complete integration. [...] Here on this ring of grass we have sat together, bound by the tremendous power of some inner compulsion. The trees wave, the clouds pass. The time approaches when these soliloquies shall be shared. » (*The Waves* [1931], Hogarth Press, 1972, p. 28.)
- 8 Anne-Marie Ouellet, *Théâtre et hospitalité*, UQAC, 14 mars 2014. Il s'agit « de puiser en soi sa propre compréhension de l'hospitalité dont surgira alors l'événement théâtral. » (Paul Kawczak, « Narr/a/c/tions », *Zone occupée : arts, culture, réflexions*, 2014, p. 77.)
- 9 Martin Heidegger, *Être et temps*, E. Martineau (trad.), Authentica, 1985, p. 55.
- 10 Ce moment présémiotique a intéressé de nombreux théoriciens : la *chora* de Derrida (*Timée* de Platon), le bain acoustique de Tomatis, la communication préverbale de Fónagy (et Kristeva), le partage des voix de Nancy, l'écoute intra-utérine de Dolto, etc.
- 11 V. Woolf, *Les vagues*, op. cit., p. 150. « [O]ur senses have widened. Membranes, webs of nerve that lay white and limp, have filled and spread themselves and float round as filaments, making the air tangible and catching in them far away sounds unheard before. » (*The Waves*, op. cit., p. 97.)
- 12 « Das Paradies ist gleichsam über die ganze Erde verstreut – und daher so unkenntlich geworden – Seine zertretenen Züge sollen vereinigt – sein Skelett soll ausgefüllt werden. *Regeneration des Paradieses*. » (Novalis, *Schriften*, R. Samuel et al. [dir.], Kohlhammer, III, 1983, p. 446. Trad. française : Gustave Roud, *Aujourd'hui*, n° 34, 1930.)

Michaël La Chance est philosophe (Ph.D., Paris VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique, chercheur au CELAT et directeur du Département des arts et des lettres à l'Université du Québec à Chicoutimi. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel* à Québec, il a publié nombre d'essais sur le rôle des intellectuels à l'époque des géants corporatifs et du paradigme technoeconomique, la mondialisation de l'art et le sentiment d'échec de civilisation, la censure dans les arts, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et le cinéma, la répression antiterroriste dans les arts. Il a publié six recueils de poésie. En 2003, il recevait le prix international Saint-Denys-Garneau.



26
div

27
dis

SYMPOSIUM SUR L'ART ACTION

► LAURA YUSTAS, RAUL ORTEGA ET NELO VILAR

Les 26 et 27 septembre 2014, plusieurs artistes, organisateurs et théoriciens parmi les plus reconnus en Espagne se sont réunis à l'occasion du premier Symposium sur l'art action¹ qui a eu lieu au Octubre CCC (Centre de Cultura Contemporània), à València. La thématique du Symposium s'est construite autour de la question formulée dans le catalogue du festival Chámalle X, coordonné par le professeur Carlos Trejo : « Pourquoi, ou pourquoi ne pas se questionner sur la pertinence d'observer-réfléchir-pratiquer l'art action ? » Ce catalogue propose 18 textes originaux préalablement mis à la disposition du public inscrit au Symposium, ce qui a permis d'avoir une base théorique pour le débat.

Cet événement a été organisé par le groupe local d'artistes et de chercheurs El Col·lectivo. Ce projet entièrement autogéré, sans aucune aide institutionnelle, a permis de se faire une idée du contexte de démantèlement néolibéral dont nous sommes victimes. Dans le même ordre d'idées, le Symposium se voulait un exercice d'autocritique en tant que manifestation de résistance autonome permettant de générer des outils de réflexion.

Chacun des invités a présenté un court exposé à partir de cette question, dans l'intention de mener un débat ultérieur auquel tous les participants ont pu se joindre. Dans ce texte, nous présentons un résumé des propos des chercheurs, pour ensuite conclure brièvement avec les idées exposées lors du débat.

Vendredi matin

Laura Yustas a commencé son exposé par la projection d'une vidéo². Pour elle, l'expérience esthétique comporte une capacité transformatrice que l'art action est en train de gaspiller. Elle a remis en question un certain « confort » qui s'est construit autour de la performance : de plus en plus, on sous-entend que la proximité entre l'artiste et le public assure le rapprochement de ce dernier avec l'art action ; que l'art action se rapproche de la vie par le seul fait de partager le même « temps réel ». Yustas a insisté sur le caractère actuel d'une certaine performance qui se présente comme la seule performance honnête et puriste. Elle a aussi fait une mise en garde sur cette tendance qui amène à la construction d'une discipline homogène et docile, s'éloignant des principes d'horizontalité et de démocratisation propres à la performance. Par ailleurs, elle a manifesté la pertinence de l'art action à partir de formes autoexigeantes, généreuses, capables de formuler une problématique ludique de la réalité, de complexifier autant sa subjectivité personnelle que celle du public.

Pour sa part, Nelo Vilar a affirmé que la question posée par le Symposium ne pouvait concerner tout l'art action, mais celui qui se trouve soumis au domaine artistique et organisé dans les réseaux informels. La pertinence ou non de l'art action est une question qui doit être formulée à la communauté artistique qui partage une identité et qui, jusqu'à un certain point, forme une sorte de projet collectif. Avec cette distinction fondamentalement sociologique et non pas formelle, le trait principal de démarcation du groupe est son propre communautarisme. C'est à partir de ce communautarisme qu'il est possible de contester le modèle hégémonique déterminé par l'« atomisation » des artistes. Ce communautarisme se trouve tranché par les forces qui mènent au retrait vers l'espace privé. Vilar a présenté une recherche menée à partir de l'analyse du discours de 29 performeurs en entrevue³, dans laquelle il est possible de

percevoir un déplacement vers l'individualisme qui met l'accent sur l'expérience personnelle plutôt que sur l'expérience comme processus de recherche provoquant un phénomène dans l'intention de l'étudier. Dans ces discours, autant la pratique que la théorie partent d'exercices de « perception consciente », comme dans le cas de la culture thérapeutique.

En considérant le contexte du Symposium ainsi que l'intérêt qu'il a suscité, Fernando Baena a quant à lui affirmé que la pertinence de l'art action était évidente. L'action est pertinente, car elle est vivante. Pour Baena, il serait plutôt pertinent de se demander si l'art action est capable de se former une identité suffisante grâce aux occasions et aux ressources qu'elle possède. Dans ce dessein, il serait essentiel pour l'art action de reconnaître certaines limites et de connaître ses propres richesses dans l'analyse de travaux concrets. Même s'il reconnaissait la flexibilité de l'art action comme l'une de ses valeurs propres, Baena a recommandé que cette pratique devait assumer ses propres règles et sa propre responsabilité en ce qui concerne la création de performances. Le concept même de l'action est lié à l'imprévisibilité, à la liberté, à la politique et au public ; de même, il a besoin du discours et doit s'autodéterminer en tant que tel pour pouvoir parler de sa pertinence. Baena a reconnu la vitalité de l'art action, mais aussi qu'une grande partie de sa production s'avérait de très mauvaise qualité. Il a rendu responsable de cette situation l'ensemble des artistes, des chercheurs et du public.

Vendredi soir

Raul Ortega Moral a, de son côté, entrepris sa conférence avec une performance. Habillé d'une cagoule, de vêtements foncés, d'un béret informel et d'une caméra vidéo sportive attachée à la poitrine, il a utilisé des affiches en carton ainsi que plusieurs balles semi-rigides de diverses couleurs et de la grandeur d'un poing pour tracer des *smileys*. Dans sa proposition de type participatif, l'artiste a présenté le *Front de libération de la quotidienneté*. Il a employé les balles pour créer un contexte de complicité et de jeu entre l'auditoire et lui, donnant ainsi plusieurs interprétations à sa performance, dont l'idée de la surveillance provenant de l'acte de filmer et celle de l'anonymat produite par le déguisement. Après la performance, il a invité le public à se joindre au *Front de libération* en abordant l'un des grands thèmes du Symposium : le conflit d'intérêts entre l'art et la vie, et l'excès de quotidienneté de l'art action.

Joan Casellas a également commencé sa présentation avec une performance. Dans un premier temps, l'artiste a demandé de l'argent au public. Ensuite, il a échangé les 15 € amassés en monnaie par des billets. Il a demandé aux personnes qui n'avaient pas donné d'argent de quitter la salle, pour enfin brûler les billets et s'enduire le visage avec les cendres. Il a ensuite fait entrer ceux qui n'avaient pas donné d'argent et, toujours avec le visage cendré, il a parlé de la transition de l'art objet vers l'art action et de la manière qu'il a transformé son identité sociale en celle de l'être-artiste. Il s'est concentré sur le

caractère direct de l'art action, ses particularités, sa capacité d'adaptation ainsi que l'importance de l'élaboration qui suit l'expérience de l'œuvre d'art.

Álvaro Terrones a mené pour sa part une réflexion sur l'importance de la planification et des répétitions dans la performance, sur l'usage adéquat de certains mécanismes comme les diagrammes et sur l'intérêt qu'il donne à tous ces processus à l'intérieur de sa démarche. Il a précisé que l'improvisation n'était qu'un outil parmi d'autres et a affirmé sa place dans la performance, l'expérimentation, les méthodologies et les pratiques de recherche. Il a manifesté l'importance de l'archivage en tant que source fondamentale de savoir et condition nécessaire à l'adaptation et à l'évolution du domaine performatif. Il a rappelé l'ampleur des archives comme celles du groupe Artea⁴ (Madrid) ou celles de la plateforme Ruinet⁵ de l'Université polytechnique de Valencia, laquelle possède aujourd'hui des thèses comme la sienne sur l'art action. Finalement, il a lancé un appel à la mobilisation des artistes pour les inciter, en reprenant les mots d'Esther Ferrer, à commencer à inventer la performance de 2014 et à en finir avec celle des années soixante-dix.

En tant que chercheuse dans le domaine éducatif, Maria Fuset Llin s'est principalement questionnée sur la pertinence de la performance dans l'éducation au niveau secondaire. Partant de l'idée de l'esthétique en tant que structure de contrôle, Fuset Llin a suggéré le besoin de formuler de nouvelles formes de production d'images. Ainsi, à partir de son expérience dans la salle de classe, elle a appliqué certains processus créatifs de l'action – tel le jeu qui, normalement, n'a pas sa place dans l'éducation au secondaire – et a remis en question, entre autres choses, la façon d'être dans l'espace ainsi que les rapports de pouvoir qu'elle implique. L'emploi de moyens comme la prise de conscience du corps ou le happening lui a permis de travailler les notions du corps et du rapport à l'autre tout en mettant sur la table l'ensemble des connaissances des élèves et des professeurs par l'expérience créative.

Samedi matin

Pour ce qui est de Carlos Trejo, il a entamé son discours en faisant allusion à son festival, Chámalle X, comme façon de rendre visible l'art action dans la région de Galice. Par la suite, il a approfondi un type d'art action marqué par la sobriété ainsi que des éléments comme la présence, le corps, le temps et le contexte. Il a manifesté son désir de faire sortir l'art action et sa théorie des espaces « académiques » et institutionnels fermés, par exemple par des conférences dans les bars ou des actions dans la rue, comme dans le cadre de son festival. Il a souligné l'importance des publications et a remis en question le concept de « festival de performance » et leur utilité pour la visualisation et la consolidation de la pratique performative. Un des points forts de son intervention a été l'immobilisme de l'art action, surtout en ce qui concerne les endroits communs, bien que ce soit dans ces endroits que se produise la pratique performa-

tive. Pour terminer, il a justifié le besoin de faire entrer définitivement l'art action dans l'enseignement universitaire.

Marta Pol i Rigau a abordé les enjeux de la théorie, de la critique indépendante et de l'esthétique. Elle a mis en valeur la présence, le présent et la participation (PPP) comme aspects déterminants de l'art action qu'elle a qualifié d'« art de la personne ». Dans son intervention, elle a contesté certains préceptes mentionnés dans les exposés précédents. Elle a rappelé que, dans l'art action, *régularité* n'est pas synonyme de *répétition*, surtout si l'on prend en considération le rapport de ces notions avec l'existence et le contexte de l'action. En effet, la répétition est toujours différente puisqu'elle est redéfinie en fonction de ces deux facteurs. De la même façon, elle a précisé que ce n'est pas parce qu'il y a des ressemblances que les œuvres doivent être comprises comme identiques et qu'on ne peut pas valoriser ce qui est neuf seulement pour son caractère innovateur, au détriment de la perte de contenu. Ainsi, la répétition et la représentation portent également des sens très précis qui ne doivent pas être confondus. La représentation implique quelque chose qui a déjà été construit, alors que ce qui se répète change toujours. Elle a aussi signalé qu'il est commun de rester à l'étape de l'observation sans se rendre à celle de l'analyse, car le fait de se consacrer au résultat plutôt qu'au processus est devenu une erreur fréquente dans l'art. Cependant, ce serait cette analyse qui permettrait de déterminer le domaine de la recherche sur l'art action, ce qui élargirait la perception de la réalité et qui assurerait une poétique toujours politisée. Finalement, elle a exprimé l'importance du rôle de l'éducation et de l'archivage en ce qui concerne le besoin de former un public critique.

De la même façon que Casellas, Bartolomé Ferrando a commencé son intervention en faisant référence à sa rencontre avec l'art action afin de souligner l'importance de l'expérience pour comprendre cette façon de faire. Il a surtout exprimé la force du travail interne de l'individu en ce qui concerne l'énergie, sa transmission et sa perception, dans l'art action. Il a parlé de la pertinence de l'art action par rapport à la « transformation de l'individu ». Un des points clés de son discours a eu pour objet le temps de même que l'importance du travail du rythme et celle de la conscience du corps, étant donné que tout cela se transmet au-delà de l'action et porte plutôt sur l'expérience du sujet. En citant John Cage, il s'est porté en faveur de la décentralisation du sujet et de sa capacité à donner une autre importance aux objets. Pour illustrer cette idée, il a donné l'exemple du « sujet performé ». Bref, il a cherché à présenter l'art dans ses aspects créatif, généralisé et démocratique, capables de transformer l'ensemble social.

Débats et conclusions

Il est évident que la discussion ne cherchait pas de vérités absolues, mais souhaitait rendre visible la pluralité des positions qui ne sont pas toujours évidentes dans les espaces prévus pour l'art action (les festivals, rencontres, etc.). La plupart des enjeux, les plus polémiques,

concernaient l'opposition public/privé ou bien interactivité/narcissisme, une question qui, il y a 25 ans, a donné naissance aux manœuvres du collectif Inter/Le Lieu.

Quelques interventions ont porté sur les standards hérités de Cage et de Fluxus : l'aspect aléatoire, la non-intentionnalité, l'absence de discours et de représentation, le « sujet poreux » renfermé dans le processus de « perception consciente » du corps, de l'espace, du temps. Cette vision anthropologique de la fonction de l'art action comporte également un aspect social, par exemple lorsqu'elle est appliquée à l'enseignement.

D'autres points de vue ont été formulés : l'art action a besoin d'un *sujet centralisé* qui ne se détermine pas nécessairement par rapport au public ou à la collectivité, sans conflits de genre, de race, de classe sociale... On a attiré l'attention sur le fait qu'une expérience centripète du sujet dans l'art action, au sens de la « perception consciente » – un procédé de la culture thérapeutique –, n'a besoin d'aucun aspect artistique et qu'en conséquence, les aspects expérimentaux de l'art ne sont plus nécessaires pour les autres formes d'expressivité. Dans la communauté de l'art action, cette tendance, très fréquente dans d'autres domaines actuels de création culturelle, produit une ambiguïté limitant son potentiel transformateur et retarde les discours novateurs.

Sur cette façon de voir les choses, quelques personnes ont affirmé qu'elle était très idéaliste et qu'il fallait plutôt insister sur une pratique ne nécessitant pas de redéfinition permanente de la performance, afin de stabiliser le domaine de l'art action. Il y en a même qui ont manifesté le besoin d'une normalisation institutionnelle pour que les artistes ainsi que les événements collectifs puissent s'initier au système public d'aide financière.

Le Symposium a aussi permis de générer des outils de communication, de critique et d'analyse du milieu de l'art action. Nous avons commencé dès la fermeture du Symposium à mettre par écrit les commentaires sur les performances faites. Plus tard sera créée une revue numérique qui cherchera à centraliser l'information et la recherche sur notre domaine, un outil indispensable pour réunir l'information, créer et nous rassembler en tant que collectif en marge de l'institution de l'art.

Avec un peu de chance, nous pourrons bientôt continuer à parler de ces initiatives. ◀

Traduit de l'espagnol par Karla Cynthia Garcia Martinez.

Notes

- 1 www.elcolectivo.wordpress.com.
- 2 Marta de Gonzalo et Publio Pérez Prieto, *Baila la contrarreforma* [en ligne], www.vimeo.com/40203415.
- 3 Le texte de ces entretiens est disponible au www.artrdaccio.wordpress.com.
- 4 www.arte-a.org.
- 5 www.ruinet.upv.es.



La poésie action de **Bernard Heidsieck** Texte, voix, geste et technologie en convergence poétique

► GIOVANNI FONTANA

AU

début du XX^e siècle, Henri-Martin Barzun, Fernand Divoire et Sébastien Voirol composent des poèmes selon les principes du simultanésisme, où la séquence des vers, disposés en parallèle, exige une lecture simultanée, selon les dispositions et les rythmes proposés par la structure du texte. Ensuite, les futuristes publient leurs partitions optophonétiques et proposent leurs déclamations dynamiques et synoptiques. Le tourbillon phonétique dadaïste fait immédiatement après son entrée en scène, mais on ne parle pas de « poésie sonore » avant les années cinquante, lorsque la diffusion du magnétophone commercial et du microsillon offrira d'extraordinaires indications d'itinéraires créatifs. Le rapport avec ces technologies ouvre une nouvelle période pour la recherche poétique qui fait naître tout de suite des personnalités très importantes. Parmi elles se distingue par l'originalité de son travail artistique Bernard Heidsieck, maître incontesté de la « Poésie Action ».

Heidsieck, comme Henri Chopin, achète son premier magnétophone en 1959 sur les conseils d'un ami de François Dufrêne qui, depuis quelque temps, enregistre ses *Crhythmes* sur bande. Avec

ses mélanges informels de cris, de soupirs et sa cascade de glossolalies, Dufrêne marque la transition entre le phonétisme et ce qui sera appelé plus tard la « Poésie Sonore » – selon la typographie d'origine –, se servant du magnétophone comme outil pour « écrire », même si l'appareil est utilisé comme un simple enregistreur audio et non un outil de traitement de la voix. Après tout, ce ne sont que les premières expériences. Mais peu de temps après, avec la diffusion de l'enregistreur à bande, le montage devient possible. Cette technique est révolutionnaire : après la guerre, Pierre Schaeffer n'avait pas réussi à en faire avec l'enregistreur à fil.

Les nouvelles technologies offrent donc des possibilités inespérées pour Henri Chopin, qui utilise les échos, les réverbérations et les changements de vitesse afin de traiter la matière sonore, et pour Brion Gysin, qui perfectionne la technique du *cut-up*.

Un large éventail d'expériences est immédiatement testé par un petit groupe de nouveaux poètes, des artistes de la voix et de la parole, du son et du geste. Au premier rang, Bernard Heidsieck, après une phase de rodage, commence

à canaliser ses *Poèmes-partitions* en multipiste, superposant plusieurs voix à d'autres matériaux sonores.

Tout cela se produit très spontanément, sans contact entre les artistes, au-delà de tout projet hypothétique de mouvement. Heidsieck nous le rappelle : « Dufrêne, Chopin, Gysin et moi-même vivions en effet tous les quatre à Paris sans nous connaître. Chacun travaillait isolément. Il n'était donc nullement question d'avant-garde. Chacun, de façon parallèle, chacun au magnétophone, faisait un travail de recherche, mais qui, passion incluse, se savait foncièrement voué à dépasser le stade expérimental du laboratoire. Ô combien ! Nous nous sentions forts de cette certitude ! »

Pour Heidsieck, le magnétophone est un véritable outil de composition poétique « total » qui, d'une part, permet d'organiser et de structurer la voix dans les mots et, d'autre part, soutient l'action. Pour lui, il n'y a pas de poésie sans mots mais, en même temps, il n'y a pas de poésie sans voix. Or, la contribution de nouveaux moyens techniques se révèle bientôt d'une importance nettement supérieure à celle mesurée dans les débuts.

En fait, l'enregistrement immédiat et la diffusion « en action », qui semblent obliger la poésie à quitter la page, sont enrichis par les ressources que la bande magnétique donne au poème en postproduction, où le mot peut être manipulé de plusieurs façons, déformé, exalté, condensé, coupé, étendu, sublimé, syncopé... bref démonté et remonté, amené à bout de souffle et réoxygéné à volonté. Toutefois, pour Heidsieck, il faut absolument retrouver la dimension de l'oralité perdue, qui révèle des territoires inexplorés et redonne la voix au poète, à certains égards oubliée et même, dans de nombreux cas, inconnue². En conséquence, une nouvelle relation au texte, par sa conception et sa construction, est établie³. En fait, Bernard Heidsieck a toujours donné un statut égal au texte, à la voix et à la technologie, démontrant ainsi que, sur le plan pratique, ces derniers ne devaient pas être considérés comme de simples éléments instrumentaux – la voix comme un véhicule du texte, l'enregistrement comme son support technique... –, mais bien comme des composantes importantes de la création, d'extraordinaires sources créatives, des éléments de composition fonctionnels pour sa conception particulière de vocalité. Le sens du poème écrit est révélé par le son.

Heidsieck, ainsi, transcende la poésie phonétique, typique du dadaïsme et liée à la qualité immédiate – directe et ordinaire – de la « matière linguistique », mais elle dépasse en même temps la poésie phonatoire – de Dufrêne ou de Chopin – où la texture sonore se situe au-dessus et en dessous des niveaux linguistiques. Les cris de Dufrêne et les magmatiques superpositions de Chopin sont, en effet, au-delà et en deçà de la langue. Dans les deux cas, la priorité est accordée à la dimension corporelle de la voix, sans intermédiation technologique pour Dufrêne et avec une médiation assez complexe pour Chopin.

Heidsieck travaille plutôt sur la fragmentation et le réassemblage de la langue : il utilise, sur le plan textuel, des sutures qui appellent des syncopes et des apocopes, des élisions et des apophonies, des paronymies et des paronomases, des assonances et des allitérations, des calembours et des jeux de mots, des aphèreses et des diaphories, des euphonies, des itérations, des onomatopées... La structure du vers se fonde en particulier sur les fragmentations et les recompositions qui nécessitent, dans leur séquentialité mécanique, un aboutissement structurel au niveau acoustique. C'est donc le rôle fondamental de la voix, d'une part, et celui de la technologie, de l'autre. Grâce à l'utilisation de l'enregistrement multipiste, les plans de l'écriture et les horizons sonores se superposent. Sous le signe de la simultanéité, non seulement obtient-on des fugues ou des contrepoints polyphoniques, mais aussi des combinaisons verbales qui multiplient les perspectives de sens.

Un autre rôle notable dans les poèmes de Heidsieck est joué par les bruits dont l'auteur indique, souvent dans le texte, l'emplacement et la durée. Ils ne sont pas de simples ornements sonores ou des paysages acoustiques sur

lesquels on peut mettre en scène des mots ; ils s'inscrivent *dans* le texte, ne prenant pas uniquement une fonction formelle, mais entrant dans la structure textuelle avec une valeur sémantique précise. Les bruits de la ville, de la foule, les cris, les respirations, sont le souffle de la vie quotidienne. Ils ne sont pas utilisés pour un assemblage informel, mais sont organisés dans une partition ponctuelle et ont une valeur linguistique. Il s'agit, par conséquent, de faire une sélection minutieuse, de connecter syntaxiquement les bruits choisis au contexte verbal pour en contrôler, enfin, le développement organique dans la texture : la coupe, le collage, le montage, la découverte de l'importance de l'objet sonore. Le but n'est pas de soutenir de simples valences bruitistes ou de produire les atmosphères de la musique concrète, mais de contribuer à l'émergence de zones inexplorées et d'aider le mot à ressortir pour le transformer en action.

Adriano Spatola souligne que le concept de la voix en tant que matière est révélateur de la relation que les lettristes ont avec la composition poétique dont l'orchestration chorale, chaotique et désordonnée atteint des résultats de complexité tonale si exceptionnels que l'on peut parler d'une véritable musique informelle. Si le texte lettriste peut être considéré comme une sorte de partition pour Spatola, il est également vrai que ce même texte peut exister indépendamment de la mise en œuvre sonore « qui est, alors, considérée comme une hypothèse ou est confiée, comme traditionnellement, à la volonté du lecteur »⁴. Mais ce n'est pas le cas du « poème-partition » de Heidsieck qui, avec une rigueur presque géométrique, indique les temps et les espaces, augurant cependant un autre effort créatif : la nécessité du changement dimensionnel – le passage de l'écriture à l'espace sonore – assurant la valeur de la performance.

Bernard Heidsieck adopte le terme *poème-partition* en 1954-1955, avant même sa découverte technologique, dans le poème *Sitôt dit* : « Cette appellation voulait concrétiser leur vocation sonore et le fait que leur nouvelle disposition sur le papier, à l'image simpliste d'une partition musicale, me fournissait certaines indications de lecture, à savoir le rythme, les durées, la vitesse, les hauteurs de ton⁵. » Le texte-partition – sauf dans certains cas rares – se perfectionne à un niveau supérieur de l'écriture, c'est-à-dire lors de la réécriture polydimensionnelle où l'espace-temps devient le médiateur de relations interactives entre l'élément verbal, la transposition vocale, les inserts bruitistes et les manipulations technologiques. Dans *Pour un poème donc, debout dressé les pieds sur la page*⁶, Heidsieck considère la rédaction du texte comme une sorte de « tremplin » : un véritable tremplin pour faire le saut décisif. Nous avons vu, en effet, que son projet poétique exige toujours un dernier geste, une action tranchante. Par ailleurs, il ne renonce jamais à souligner dans ses écrits théoriques que le processus de composition se divise en trois niveaux, texte, bande et performance, tant et si bien qu'il préfère parler de *poésie action* plutôt que de *poésie sonore*.

Quoi qu'il en soit, si la présence de la voix et du corps – qui la produit et la soutient – a une valeur fondamentale dans la poésie de Heidsieck, la langue joue indéniablement un rôle très important en tant que coprotagoniste, non seulement sur la base des valeurs du texte – inscrit sur la page –, mais également en regard du mode d'interconnexion entre les éléments et de la qualité de la performance. C'est une sorte de « théâtre de la langue » qui n'a rien à voir avec le théâtre tout court. L'action est en fait significative parce qu'elle est loin de la technique et des formules adoptées en art dramatique. D'ailleurs, si la voix est un « corps en mouvement », il est légitime pour la poésie sonore de se référer à l'action ou de faire allusion à une « théâtralité de la langue »⁷, comme le prétend Bobillot. Il est nécessaire de préciser ici que, si l'on peut parler de théâtralité, on ne doit toutefois pas confondre les moyens et les techniques de l'acteur avec ceux d'un poète de la langue, d'un créateur de poésie dynamique, d'un artiste qui transforme son corps en texte et son texte en corps. Pour un grand groupe de poètes sonores, en effet, de François Dufrêne à Henri Chopin, de Julien Blaine à Ilse et Pierre Garnier, l'énergie de la voix est la vie en elle-même.

À ce propos, Heidsieck précise que le poète sonore a nécessairement une relation conflictuelle avec son travail et que, en conséquence, il doit se soucier de garder ses distances avec une théâtralité inappropriée : « Son propos est de lutter, physiquement, avec son œuvre, avec son texte, seul, face à un public. De la revivre, de la réinvestir, chaque fois, lui-même, hors de toute théâtralité, hors de tout esthétisme. De se l'incarner jusqu'au bout des ongles... mais jusqu'au coin des lèvres, aussi⁸. » La nécessité de Heidsieck de pousser son texte à l'extrême limite, l'obligeant à passer par les poumons, par la gorge, par tous les pores de la peau, l'amène à devenir « un » avec ce même texte qui vit dans sa chair pour pouvoir vivre pleinement en public. Ici, le mot est réinventé, reconstruit aussitôt en ses composantes (matérielles, corporelles, sonores) et mis en place lorsque lancé dans l'espace.

En traitant de la poésie sonore, Paul Zumthor parle de « poésie de l'espace ». Celle-ci se réfère à d'autres coordonnées – autres que celles de la poésie traditionnelle –, comme un espace-temps vital, précieux, crucial, plein de perspectives inattendues⁹. Ici, il serait également approprié d'utiliser le concept d'« écriture à haute voix » exprimé par Barthes dans son *Plaisir du texte*¹⁰. Se référant à l'*actio* de la rhétorique ancienne mais gardant une certaine distance avec chaque concession dramatique, le sémiologue parle du « grain » de la voix comme d'un mélange érotique de timbre (tonalité, inflexion, intonation) et de langage, un élément caractéristique de l'art de conduire son propre corps. Pour Heidsieck, ce grain est un élément plastiquement et spatialement structurant. Sa voix « multiligne » exprime une forte énergie métamorphique, mais sans excès, sans solutions éclatantes.

Contrairement à ce qui se passe dans la poésie de certains auteurs comme Dufrêne où

l'automatisme lettriste, direct et paroxystique, devient parfois « brut », comme le dit Chopin, et parfois irritant ; ou comme Gil J. Wolman qui bâtit ses *Mégapneumes* avec un mélange de « flatus » et de bruits produit par les lèvres, la langue, la gorge, sans prononcer de mots ; ou comme Henri Chopin qui court souvent le risque de se laisser emporter par les technologies, ramenant le texte au degré zéro et faisant se confondre la poésie sonore avec la musique concrète, électronique ; ou encore comme Julien Blaine qui jette ses cris de stentor en maltraitant les textes et en faisant jaillir des impulsions rares sur un ton de plainte, de défi, d'affirmation de soi ou d'exaltation du corps comme signe de démesure et de transgression ; contrairement à tous ces artistes, donc, Heidsieck parsème sa langue de poète, finement inquiète, de signaux discrets d'exclamation et d'interjection. Il agit avec légèreté sur ses textures, toujours intelligibles. Il y recherche, avec insistance, de nouvelles réflexions, en particulier lorsque le jeu des références sonores est amplifié par l'utilisation habile de l'enregistrement multipiste. Son phrasé est court, usant de suspensions vocales et de sages hésitations, oscillant entre des fragments de soupir et de respiration. Il s'accroche à des traces de bruits habituels, à des fragments de sons qui reflètent l'obsession des rituels quotidiens. Il est un poète de l'équilibre : les valeurs du texte, la voix, la présence scénique, les composantes technologiques, sont harmonieusement fondues, mais s'y ajoute une valeur fondamentale, la polyrythmie, lorsque les perspectives générées par les techniques multipistes renforcent les effets en contrepoint de la lecture simultanée, jouée sur différents niveaux acoustiques. Son écriture est dynamique, car la phase de mise en œuvre – qui évolue à partir de la dimension statique du projet, soigneusement étudiée sur la page –, tout en se gardant de l'espace pour l'improvisation, ne néglige jamais les détails. Les deux lieux de son écriture (sur la page et dans l'espace) s'enrichissent mutuellement, au fil du temps, dans l'action. Le lieu du projet (la page) et le lieu de l'évènement (l'espace) finissent en miroir l'un face à l'autre, avec un bénéfice mutuel.

À cet égard, j'ai souvent parlé de la « poésie pré-textuel », qui déplace progressivement vers l'avant le seuil de la textualité, définitive seulement pour un moment et immédiatement réorganisée et réécrite, réapparaissant sans cesse dans un nouvel *habitus* pré-textuel. On passe d'un mot-projet à un projet poétique *in tabula* – cohérent et bien conclu, mais déjà en mesure de déclencher de façon spectaculaire un auto-défoncement de la page –, qui apparaît comme un « poème interrompu », comme une partition spéciale pour la mise en œuvre de traductions, de trahisons, d'expansions, de modifications successives et ainsi de suite, par les actes d'une écriture dynamique, en progression, qui apparaissent uniques, volatils, éphémères puisque performatifs. Mais, au-delà de la gamme infinie de relations entre l'écriture et les autres univers linguistiques, au-delà de la charge dynamique

de l'écriture même, la poésie de l'espace et du temps roule sur l'énergie vitale de la voix, ses caractéristiques poétiques : elle détermine des formes sonores constructives, des formes sonores poétiques qui sont capables de catalyser le tourbillonnement magique des autres éléments dans un tissu multidimensionnel d'interconnexions.

Avec le son, donc, l'image, la couleur, l'architecture et le mouvement sont également impliqués : « Ne s'agit-il pas, pour le poète "sonore", dans la dynamique obligée de son engagement, et sa soif de contacts, tangibles et immédiats, non seulement de naviguer dans le "son", bien sûr [...], mais de se rendre, soi et son texte, intimement associés, visuels. Pour que l'écoute, enfin, histoire oblige, s'opère par l'œil¹¹ ! » On entre ici, de toute évidence, dans une dimension synesthésique. Et pendant l'action, la forme peut appartenir à des zones de désordre sémantique. Elle peut accrocher et raccorder deux ou plusieurs codes, deux ou plusieurs classes d'objets, deux ou plusieurs mondes. Des processus métamorphiques se produisent, comme dans le domaine de la magie, l'ancienne magie à laquelle Artaud compare l'évènement théâtral¹². Le lecteur-spectateur a la tâche de reconstruire, ou plutôt d'inventer le sens¹³.

Ainsi, la performance serait la somme de divers dispositifs techniques, un artifice suprême, une construction complexe apte à s'entourer de sens en raison de l'énergie impliquée. L'artifice, comme la puissance engagée, assure un ordre aux molécules *entropisées*. C'est un peu comme le paradoxe de Prigogine, où il est faux de dire que les systèmes loin de l'équilibre continuent en direction de l'entropie maximale : c'est possible, pour ces systèmes, de trouver un ordre différent de l'original ; la dissipation d'énergie les pousse vers de nouveaux ordres, loin de la dimension de l'entropie¹⁴.

En fait, toutes les situations extérieures, tous les événements aléatoires et tous les environnements qui sont également influencés par la performance l'influencent. À son tour, elle les reflète et les modifie aussitôt. Il s'agit d'« une poésie physique tête chercheuse, active et centrifuge, publique et tendue vers autrui, ayant humblement ou agressivement choisi pour supports le corps, l'espace, le temps et le risque en prime, dans un débordant souci de recommunication »¹⁵. C'est un jeu de miroirs commandé simultanément par le poète et le public. L'auditoire, en effet, offre une présence très engageante, s'exprimant par des signes aléatoires : gestes de réactions soudaines, traits expressifs, murmures, silences glaciaux, soupirs, respirations, quintes de toux, applaudissements, huées, micro- et macromouvements.

D'ailleurs, Heidsieck travaille beaucoup sur ce jeu de miroirs. Il cherche un contact psychophysique immédiat, mais fin, léger. Pas de gestes exagérés, pas de railleries, mais une attitude bien composée, qui se dégage et se cache, activant toutefois des passages pleins de tension. Si Dada a exploité un fort écart entre le poète et le public – lui criant après et l'insultant –, Heidsieck consi-

dère plutôt l'auditoire comme une extension de l'espace d'action pour recueillir des sollicitations avec clarté, le public lui montrant des signes de coopération sincères : « Nous sommes tous dans le même bain, quant à moi, voici ma thérapie, puisse-t-elle vous être de quelque usage¹⁶ ! » Le poète « en situation » déploie sa parole et engage le public, qui répond dans un jeu d'échos. On peut lire dans ce dispositif de réflexion – en plus de tous les dispositifs techniques largement acceptés dans le performatif, que les artistes expérimentés connaissent très bien – une attitude de type essentiellement humaniste, comme le souligne Bobillot dans les dernières pages de sa vaste étude sur Heidsieck¹⁷.

Or, en référence à la « thérapeutique » qui vient d'être mentionnée, j'ai lu, dans l'action du poète, la fonction chamanique qu'Adriano Spatola identifie si efficacement : « Le poète se sent le devoir de prendre sur lui à tout prix (clown, pseudo-chaman, idiot du village, fou de Dieu, etc.) le rôle de manipulateur du fantôme. » Ce fantôme – que je voudrais identifier avec l'essence de la liberté de la poésie – « apparemment si inoffensif, si fragile, si idiot, est le seul épouvantail qui peut ridiculiser le dégoût (bourgeois) pour toute négation substantielle de valeurs. [...] Il faut aussi avoir le sens de comprendre que le poète est devenu un animal asocial, pour le pur amour de la société¹⁸. »

Et dans ce jeu chamanique, la présence du corps et celle de la voix jouent un rôle clé, comme les fluctuations constantes des signifiés, à cheval sur différents signifiants, entre le geste et le son, le mot et le rythme. J'associerais ces fluctuations à celles que Lévi-Strauss appelle « signifiants flottants » et qui sont pleines de formes inaltérées, de symboles à l'état pur, susceptibles de prendre n'importe quel contenu symbolique. La fonction principale du signifiant flottant serait d'agir, en tant que médiateur, entre les codes : fonction d'échange qui mène à la notion de *mana*. Le corps – machine du langage – n'est pas seulement un lieu d'échange soutenant des correspondances symboliques entre des codes différents ; le corps – qui a une capacité de reproduction – transforme les signifiants en énergie pure. D'un point de vue anthropologique, ces signifiants flottants ne désignent pas quelque chose de précis ; ils n'ont qu'une « valeur symbolique zéro », mais sont munis d'une fonction fondamentale, car ils permettent la pratique de la pensée symbolique. Le chaman est celui qui s'occupe de faire passer l'individu et le groupe d'un code à un autre, d'un état à un autre, en utilisant le mythe : il traduit un système symbolique dans un autre¹⁹. L'interprète est plutôt celui qui indique au « lecteur » les chemins dynamiques du signifiant ; il est celui qui réalise le cadre des oscillations possibles entre les codes ; il est celui qui transforme les symboles en énergie, dans un jeu de signes, dans l'hyperspace de la synesthésie, de l'interdisciplinarité, de l'intermédialité, poursuivant la construction instable d'une « singulière œuvre pluriel ».

Dans ce contexte, l'improvisation joue également un rôle important : « La poésie sonore

peut [...] faire appel à l'improvisation, à la spontanéité pure, n'ayant crainte de se soumettre aux aléas du hasard²⁰. » Et tout cela est parfaitement compatible avec le concept de la page-tremplin « d'où doit s'extraire et jaillir le poème, sons, verbes, phonèmes, lettres, bruitages étant utilisés à l'abri de tout systématisme », contrairement à « une poésie-rébus, passive et d'attente », une poésie qui « comme une taupe cherche à se terrer dans les ultimes replis du papier, rêvant dans sa coquetterie de le laisser blanc »²¹ ! Mais, de tous les éléments impliqués dans la performance – c'est bien de le souligner encore –, c'est certainement la voix qui représente l'énergie interne nécessaire à alimenter le réseau de relations avec le monde.

Entre le jeu et l'ironie, le rituel et le psychodrame, la moquerie et l'engagement civil, la voix trace, pas à pas, l'existence et le rôle du poète sonore. Artaud est considéré comme le principal modèle pour ce qui est de l'idée du langage unique entre le geste et la pensée, de l'importance accordée aux qualités vibratoires de la parole, de sa notion de cruauté lucide : la respiration marque le temps théâtral et prend part au temps cosmique, selon l'alternance des éléments masculin et féminin, dans un jeu qui retrace l'unicité du sens androgyne²². En même temps, il déclare la parole comme la seule, l'authentique, la vivante. La « maison des mots » construite à coups de préceptes n'est pas seulement la prison du sens, l'espace étroit où l'écriture est cristallisée dans des formules qui n'ont pas le pouvoir d'expansion²³. Mais la dimension artaudienne est également parcourue par l'action désagrégeante du cri, comme l'écrit Heidsieck : « Manifestation asphyxiée de la fin d'un cycle, ce cri a fait exploser le livre, a déchiré l'air, comme ne le pouvaient plus, parvenus à ce stade ultime, final, à cette époque précise, la parole inflationniste, les mots, rongés et pourris, brûlés²⁴. » Mais le cri a aussi un pouvoir centripète. C'est un centre de condensation, un feu de concentration extrême, devenant parfois impénétrable : « Le cri d'Artaud est apparu comme le point culminant du développement centripète de la poésie depuis Baudelaire²⁵. » On doit donc faire un renversement pour se retrouver dans une autre participation positive : « [C]ri écartelé mais déchirure-charnière puisque, avec l'un et l'autre, un nouveau cycle, centrifuge, cette fois, s'est ouvert à la poésie. Le poème se retourne de 180 degrés et s'ouvre au monde. Il est à réinventer. La force des mots avec lui. Leur sens. Celle, en somme, ou celui de la communication. Simple²⁶. »

C'est ce besoin de charge centrifuge qui porte Heidsieck à reconsidérer la dimension artaudienne du cri en faveur de celle – plus ouverte, plus accessible, plus étendue – de Dufrené :

« Si le cri d'Artaud était encore essentiellement noué sur lui-même, sur sa propre contradiction [...], les "crirythmes" de François Dufrené sont eux, par contre, désormais, résolument tournés vers le monde, en contact direct avec lui. Spontanés, ils frappent l'auditoire ou la bande magnétique et cherchent à

les sensibiliser d'une matière ou d'une émotion poétique à l'état pur. Le cap a été franchi. Leur réceptivité est à la mesure de leur voltage. Leur point d'impact idéal est le cri, étouffé ou formulé, potentiel en chacun. C'est à ce niveau, enfin, que s'établit le dialogue. Délibérément recherché²⁷. »

Cette tension centrifuge qui imprègne toute l'œuvre de Heidsieck, de *Canal Street à Derviche/Le Robert*, des *Poèmes-partitions aux Biopsies*, de *Passe-partout à Respirations et brèves rencontres*, caractérise le trait saillant de sa personnalité. Mais, symboliquement et plus efficacement qu'ailleurs, cette tension est représentée dans *Vaduz*, poème de 1974 écrit pour l'ouverture d'un centre d'art au Liechtenstein, « ce maxivillage, capitale de ce mini-territoire situé au centre de l'Europe [...], l'un, sans doute, des plus petits pays au monde »²⁸, qui devient le centre de la Terre, le centre des orbites concentriques sur lesquelles tous les groupes ethniques possibles sont disposés « dans leur spécificité de langue, culture, coutumes, aspirations et singularités »²⁹. Le texte se déroule en spirale tout autour du corps du poète et suggère, par les sons, l'image d'un espace parsemé d'une humanité multicolore : une scène variée de races et de cultures. La géographie suggérée par les sons en spirale apparaît dans une vue aérienne qui ne célèbre pas, cependant, les moteurs descendant en piqué ni les explorations menaçantes, comme dans les aéro-poèmes futuristes : le poète plane dans une sorte de litanie énumérative pour rassembler dans les yeux de l'esprit les gens qu'il voudrait embrasser dans la réalité sans aucune réserve. Les mots en action sont lancés dans l'espace acoustique, avec des effets de grande émotion pour les auditeurs. La voix du poète, dans un élan d'empathie, diffuse ses mots avec l'intention d'arriver en sols fertiles. Jean-Pierre Bobillot souligne à juste titre que personne, face à la lecture-action de *Vaduz*, ne pourrait, même pour un instant, nier « le haut emportement lyrique, imperturbablement internationaliste, en un mot : engagé, dans l'acception la plus large, la plus largement humaine, planétaire, de ce terme si souvent, et tellement, galvaudé – ainsi rendu à sa dignité »³⁰.

J'ai commencé à aimer l'œuvre de Bernard Heidsieck dans les années soixante-dix. Je l'ai rencontré la première fois en 1979. Cette année-là, Adriano Spatola et moi l'avions invité au festival de poésie visuelle et phonétique Oggi poesia domani, que nous avons organisé à Fiuggi, à quelques kilomètres de ma maison. Bernard y a proposé son *Vaduz*. Ce fut un grand frisson. Nous avons organisé un déjeuner mémorable à ma maison, avec Adriano et Tiziano Spatola, Corrado Costa, Paul Vangelisti, Arrigo Lora-Totino, Giulia Niccolai et John McBride. Bernard était l'invité d'honneur. À cette occasion, une grande amitié est née, dans le respect mutuel de notre travail en cours. Sa voix a continué à résonner dans ma tête pendant des années. Bernard nous a quittés le 22 novembre 2014. Il était né à Paris en 1928. Il ne sera pas oublié. ◀

Notes

- 1 Bernard Heidsieck, « Nous étions bien peu en... », *Notes convergentes*, Al Dante, 2001, p. 198.
- 2 Jean-Pierre Bobillot reprend une phrase de Jean-Luc Godard, mais en l'adaptant à la poésie action, avec des mesures appropriées pour sa transition du champ cinématographique. Comme le dirait Malraux : « [Il] s'agit d'entendre avec les oreilles le son de notre propre voix que nous avons l'habitude d'entendre avec notre gorge. Il suffirait alors d'un Nagra ou d'un Telefunken. Mais c'est parce que ce n'est pas tout. Cette voix qui sort du haut-parleur, nous finissons certes par l'accepter pour la nôtre, mais il n'empêche qu'à travers l'oreille elle est autre chose, très exactement, elle est : les autres, et il nous reste alors une chose bien difficile à faire qui est d'écouter les autres avec sa gorge. Ce double mouvement qui nous projette vers autrui en même temps qu'il nous ramène au fond de nous-même définit physiquement la poésie action [le cinéma]. » (Jean-Luc Godard, « Pierrot mon ami », *Cahiers du cinéma*, n° 171, octobre 1965, p. 18 ; cité dans Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck : poésie action*, Jean-Michel Place, 1996, p. 356.)
- 3 Cf. B. Heidsieck, *op. cit.*
- 4 Adriano Spatola, *Verso la poesia totale*, Paravia, 1978 (trad. fr. : *Vers la poésie totale*, P. Castellin [trad.], Via Valeriano, 1993).
- 5 J.-P. Bobillot, *op. cit.*, p. 37.
- 6 B. Heidsieck, *Pour un poème donc, debout dressé les pieds sur la page*, texte-manifeste, exposition de Jean Degottex, Galerie internationale d'art contemporain, 1961, cité dans J.-P. Bobillot, *op. cit.*
- 7 J.-P. Bobillot, *op. cit.*, p. 17 et 155.
- 8 B. Heidsieck, « Poésie sonore et musique », *Notes convergentes*, *op. cit.*, p. 172.
- 9 Cf. Paul Zumthor, « La taverna di Auerbach », *Poesia dello spazio*, n° 9-10, 1990, p. 3-15.
- 10 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973, 105 p.
- 11 B. Heidsieck, « Poésie sonore et musique », *op. cit.*, p. 174. Il ne faut pas oublier ici la sensibilité plastique de l'artiste qui a également cultivé la poésie visuelle.
- 12 Cf. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1938, 160 p.
- 13 Cf. A. Spatola, « Scrittura come collaborazione », in Ferdinando Albertazzi (dir.), *André Breton, un uomo attento*, Longo, 1971, 213 p.
- 14 Cf. Ilya Prigogine, *La nuova alleanza*, Bompiani, 1981, 288 p. ; Rudolf Arnheim, *Entropia e arte*, Einaudi, 1974, 92 p. ; Omar Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, 1987, 213 p.
- 15 B. Heidsieck, « Poésie sonore et musique », *op. cit.*
- 16 *Id.*, « Nous étions bien peu en... », *op. cit.*
- 17 J.-P. Bobillot, *op. cit.*, p. 360.
- 18 Notre traduction. A. Spatola, « Poesia, apoesia e poesia totale », *Quindici*, n° 16, 1969.
- 19 Cf. José Gil, « Corpo », *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, 1979, p. 1096-1160.
- 20 B. Heidsieck, « Nous étions bien peu en... », *op. cit.*, p. 210.
- 21 *Ibid.*, p. 193.
- 22 Cf. A. Artaud, *op. cit.*
- 23 Cf. Monique Borie, *Antonin Artaud : le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Gallimard, 1989, 1334 p.
- 24 B. Heidsieck, « Notes convergentes (poésie-action et magnétophone) », *Notes convergentes*, *op. cit.*
- 25 *Ibid.*, p. 102.
- 26 *Ibid.*, p. 103.
- 27 *Ibid.*, p. 103-104.
- 28 B. Heidsieck, cité dans J.-P. Bobillot, *op. cit.*, p. 218.
- 29 *Ibid.*, p. 219.
- 30 J.-P. Bobillot, *op. cit.*

Giovanni Fontana est un théoricien de la poésie épigénétique. Il s'intéresse depuis 40 ans aux langages à codes multiples, aux techniques intermédiaires et aux synesthésies. Il étudie les rapports entre les arts, parcourt des chemins poétiques qui se trouvent aux frontières des langages, produit des contaminations à partir de sources poétiques phonovisuelles. Grâce à cette méthode, il propose de nouveaux concepts de texte : *texte intégré*, *polytexte*, *hypertexte multipoétique*, *ultratexte transversal*, annonçant la texture dynamique qui s'accomplit au-delà de la page, dans une dimension spatiotemporelle. Ses ouvrages verbovisuels sont de vraies partitions, des prétextes, des avant-textes, par lesquels il aboutit à la performance de ses poèmes sonores, très appréciés par les milieux de la recherche artistique internationale. Architecte et professeur d'architecture, il a fait des études en arts, en sciences et en musique. Auteur de théâtre et, de temps en temps, metteur en scène, il s'intéresse aux arts électroniques et audiovisuels, s'adressant surtout aux formes et aux moyens de transmission de la culture, notamment vis-à-vis des problèmes technologiques.



Poésie action : variations sur Bernard Heidsieck

Il s'agit d'une « édition » à propos de ce géant de la poésie action. Ce coffret contient une petite publication en livre qu'accompagne un DVD sur BH. Le DVD, une rare documentation, offre des points de vue critiques, analytiques et informationnels importants. En fait, c'est là une mine de renseignements au sujet de la « poésie sonore » à partir de Bernard Heidsieck.

On y trouve de précieuses informations de BH sur ses productions et quelques extraits de ses actes poétiques, ce qu'il nomme lui-même « poésie action ». Des critiques comme Jean-Pierre Bobillot, des artistes-historiens-organiseurs – toujours difficiles, ces catégories – comme Arnaud Labelle-Rojoux, Jean-Jacques Lebel et John Giorno, complètent cette documentation essentielle.

Le « livret » contient des témoignages livrés par Bernard Blistène, Jean-Pierre Bobillot, Anne-Laure Chamboissier, Anne-James Chaton, Philippe Frank, John Giorno, Jean-Marie Gleize, Bernard Heidsieck, Arnaud Labelle-Rojoux, Richard Martel et Michèle Métail. Le « film », d'une durée de 56 minutes, est d'Anne-Laure Chamboissier et Philippe Frank, en collaboration avec Gilles Coudert.

Richard Martel

Centre national des arts plastiques
www.cnap.fr
www.apres-production.com

Interviewer la performance
Regards sur la scène française depuis les années 1960

Mehdi Brit et Sandrine Meats

Cette histoire par Mehdi Brit et Sandrine Meats nous est racontée grâce à des entretiens avec les principaux protagonistes en France : Julien Blaine, Marie Cool Fabio Balducci, Olivier Dollinger, Charles Dreyfus, Esther Ferrer, Joël Hubaut, Arnaud Labelle-Rojoux, Éric Madeleine, ORLAN, Tsuneko Taniuchi, UNTEL et Jean-Luc Verna.

Cette publication est donc importante ! Les entretiens ont été réalisés entre juillet 2011 et septembre 2012. Toutefois, Julien Blaine et Joël Hubaut ont répondu aux questions par écrit. C'est vraiment très intéressant et plein d'informations.

D'abord, en introduction, on tente de circonscrire la « performance » par des définitions, une terminologie plus ou moins appropriée, son discipline, sa discipline, la petite histoire de ses lieux et les douze regards portés par les interviews.

Puis, de la page 35 à 85, le chapitre « Repères historiques en France depuis les années 1960 » offre une bonne synthèse des principaux « moments » de l'art en action : « [A]nnées 1960, sortit du cadre, années 1970, l'art à l'épreuve du réel, des années 1970 au milieu des années 1980, quelques lieux, toujours plus de manifestations, des années 1980 aux années 1990, d'une marginalisation de médium au renouvellement des approches, des années 2000 à aujourd'hui, vers un champ élargi, ou un paysage aux couleurs explosives. »

De bonnes informations historiques au sujet des lieux, des principales manifestations et expositions : une mine de renseignements ! S'y ajoutent une centaine de notes en complément, la biographie des auteurs, une bibliographie et des index : des noms, des lieux, des festivals et expositions, des titres

d'ouvrages et de magazines, finalement des disciplines, des mouvements et des termes artistiques.

Toutefois, pour ce qui est de la sélection, pourquoi ne pas avoir inclus Jean-Jacques Lebel, Jean Dupuy ou Michel Giroud, qui furent fort actifs, et ce, sur une grande période ? Pourquoi ne pas avoir donné la parole à une autre génération, comme Serge Pey, Michel Collet ou, plus récemment encore, les gens de Boxon ?

Et que penser de ce passage énoncé par Marie Cool Fabio Balducci : « De plus, nous trouvons que le terme de "performance" déplace notre travail dans un territoire qui n'est pas approprié » ? Ce discours est un peu paradoxal dans une publication sur la performance... Que penser aussi des propos de Jean-Luc Verna : « La relation à l'histoire du médium et l'historicisme de la performance ne me concerne qu'à travers des actions que l'on me demande de réaliser. Je suis avant tout dessinateur. Mon corps découle de mes dessins et mes dessins découlent de mon corps... » ?

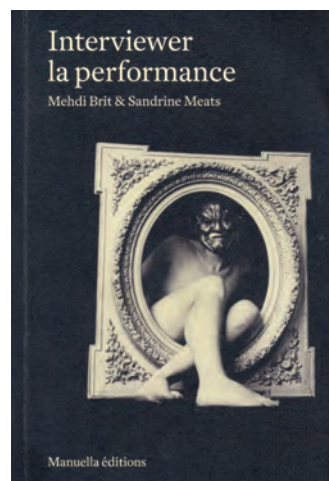
RM

Manuella éditions
34, rue de Lancry
75010 Paris
France
contact@manuella-editions.fr
www.manuella-editions.fr
ISBN 978-2-917217-61-0

Julien Blaine 2013

En 240 pages, cette publication est un mélange de textes, d'images, de photos, de diverses sortes d'écriture, comme c'est souvent le cas avec JB. Elle rejoint les préoccupations en postpoésie métaphysique qu'a toujours préconisées JB dans ses diverses productions où le livre est particulièrement investigué.

Pour expliquer ce livre, il écrit en « Arrière-Propos » : « Fin 2012, j'ai choisi de faire un seul livre tous les deux ans, une "Biennale-Bouquin" (BB), un seul qui pourrait aussi bien



dire de la conjonction de coordination, des poésies lyriques et épiques, des traductions de gravures préhistoriques, des témoignages sur mes performances et déclarations, des carnets de mes voyages, etc. Ainsi, je suis en train de travailler au livre intitulé 2013, mais c'est le premier de la série à poursuivre : 2015, 2017, 2019... Les autres ne tricheront pas. Mais ce premier volume est allé chercher quelques chemises, sous-chemises et chemises cartonnées de mon ancien temps. Il n'est inédit qu'à 93 %. Que le lecteur me pardonne ! Les prochains seront sans tache : limités à la période bisannuelle. »

Éditions impaires
julien.blaine@free.fr



Femmes, attitudes performatives, aux lisières de la performance et de la danse

Comme titré, cette publication analyse « la place et le rôle des femmes dans l'art et dans le spectacle vivant, entre 1912 et 2012, aux lisières de la performance et de la danse ». Dirigé par Carole Boulbès, publié à la suite du colloque sur la question à l'École nationale supérieure d'art de Nancy en novembre 2012, cet ouvrage inclut des textes écrits par Inge Baxmann, Anne Creissels, Sophie Delpeux, Fabienne Dumont, Géraldine Gourbe, Roland Huesca, Doïna Lemny, Marcella Lista, Valentine Verhaeghe, La Ribot, Latifa Laâbissi et Isabelle Launay.

En quatrième de couverture, nous pouvons lire : « À l'heure des "re-enactements" et autres remakes des performances historiques, il semblait important de s'interroger sur la place des femmes dans les avant-gardes des années 1910-1970. Quel regard portons-nous sur les pionnières qui ont profondément modifié la danse et la performance, en Europe et aux États-Unis ? Réunis pour la première fois, des historiens,

des philosophes, des danseurs et deux chorégraphes ont accepté de faire le point sur leurs recherches. Par-delà les catégories artistiques (danse, performance, action, pantomime, théâtre, music-hall...) et les clivages (théorie/pratique ; fond/forme), ce livre est une invitation à partager leurs approches du spectacle vivant "au féminin", ses archives et ses références. »

Les grandes orientations portent ces titres de chapitre : « Nouvelles approches de la danse moderne », « Réflexion sur deux figures majeures de la *postmodern dance* (Anna Halprin et Simone Forti) », « Pionnières de la performance », « Féminisme », « Re-enactment », « La parole "performée" ».

Également s'y trouvent les infos sur les auteurs et une notice sur les artistes. Bref, une intéressante publication sur un sujet qu'il était temps de rendre public.

Les presses du réel
35, rue Colson
21000 Dijon
France
www.lespressesdureel.com
ISBN 978-2-84066-651-6

Enseñando performance : programas de cursos y talleres / How We Teach Performance Art : University Courses and Workshop Syllabus

Valentin Torrens

On doit souligner la parution de ces deux livres écrits et édités par Valentin Torrens sur la pédagogie de la performance. Ils sont divisés en deux sections, à savoir les cours universitaires et les *workshops*, dans lesquelles 39 artistes-enseignants commentent leur pédagogie.

Aussi, ce sont deux publications autonomes, une en anglais, l'autre en espagnol. Je relate ici seulement la version anglaise.

En introduction, Valentin Torrens relate le contexte et le corpus à partir des axes suivants : « Action, Performance, Live Art », « Roots, Mycelia and Rhizome of Performance », « Creativity in Action », « Performance



as Play », « Communicative Nature of Action », « The Pedagogy of Action », « Studies about the Pedagogy of Action », « The Teaching of Performance at University and Workshop ».

C'est une compilation importante qui inclut des artistes de nombreuses zones géographiques : un travail « monastique » qui peut aussi servir de comparatif, en plus d'offrir des informations « techniques » sur les diverses manières de livrer l'enseignement des pratiques performatives. C'est de plus important parce que l'art action et la performance sont enseignés aujourd'hui dans les écoles et universités. Cette publication arrive donc à point. S'y trouvent une biographie des auteurs et une bibliographie sur le sujet : vraiment « complet » !

Voici la liste des participants : Alastair McLennan, Alexander del Re, Alvaro Moreno, Andre Stitt, Artur Tajber, Bartolomé Ferrando, Boris Nieslony, Bruce Barber, Chumpon Apisuk, Carlos Tejo, Coco Fusco, Elvira Santamaría, Esther Ferrer, Fernando Martínez, Guadalupe Neves, Gustavo Alvarez, Helge Meyer, Jacqueline Jimenez, Jamie McMurry, Javier Sobrino, Johanna Householder, Laura Levin, Lorena Orozco, Lorena Wolffer, Maja Horn, Marilyn Arsem, Martin Molinaro, Natalie Loveless, Nieves Correa, Pekka Luhta, Richard Martel, Rocío Boliver, Roi Vaara, Seiji Shimoda, Tanya Mars, Trisha Lamie, Valentin Torrens, Wen Lee, Willem Wilhelmus.

On ne peut que conseiller d'acquiescer cette publication, surtout pour les enseignants-artistes !

Outskirtspress.com
ISBN 978-1-4787-3194-8 (anglais)
ISBN 978-1-4787-3693-6 (espagnol)

La Grue Péristyle Nomade

Parution qui cadre bien avec le dossier « Micro-interventions », *La Grue* découle d'un projet de médiation culturelle de Péristyle Nomade. Conçue par Catherine Lalonde Masseur, Patrice St-Amour et Karine Galarneau, cette intervention interactive constitue la deuxième mouture de la *Grue de cadrage à traction poétique*, qui avait également donné lieu à une publication, intitulée *Cadrer le réel*1. (Nicolas Rivard, « Poésie interstitielle. Poésie durable : une exposition de trottoir de Péristyle Nomade », *Inter, art actuel*, dossier « Poésie autre », n° 144, p. 38-40.) Décrite comme une « œuvre mobile destinée à l'arpentage de zones urbaines et à la récolte de données humaines



sensibles », *La Grue* sillonne les alentours des Habitations Jeanne-Mance, à Montréal, en mai 2014. Inspiré des grues de construction, mais aussi du grand oiseau qui porte ce nom, le dispositif invitait les passants à s'asseoir devant un cadre afin de choisir un point de vue. Isolant un détail du paysage qu'ils affectionnaient ou découvraient, le cadrage a permis aux participants d'exprimer ou de réinventer leur relation aux lieux, de les regarder de manière active.

La Grue complète habilement ce projet performatif et participatif. De facture artisanale (couverture cartonnée percée et reliure faite à la main), la publication emprunte au roman graphique et relève de ce qu'on pourrait appeler un catalogue d'intervention. Ce livre d'artistes collectif s'ouvre sur un texte poétique qui développe une réflexion sensible sur cette aventure interactive, accompagné d'autres fragments décrivant pour leur part le lieu et le déroulement de l'intervention, tout en instaurant un dialogue entre le microquartier montréalais et le passage des oiseaux migrateurs. Écrits par Catherine Lalonde Masseur et ponctués de dessins de Carole Boileau, ces textes se font l'écho de « ces pas au sol qui ne constituent pas une route officielle ». Ils illustrent le dynamisme du projet qui élabore une fabrique de trajectoires : « les histoires défilent », et ce, de manière à la fois concrète et imagée.

Après cette première partie intitulée « Fiction », l'ouvrage, qui compte environ 30 pages (non paginées), en contient deux autres. Titrée « Les trajectoires », la deuxième partie juxtapose une carte de la coopérative d'habitation et une de la migration des grues parcourant les Amériques, suivies de ce que les gens ont vu (ou projeté) à travers le cadre : un sentiment d'appartenance, des mininjas, un endroit avec du sable et des balançoires, des séquoias, etc. Enfin, la dernière partie renferme des informations plus descriptives quant à la réalisation du projet ainsi que des photographies qui en témoignent. On y apprend qu'« une soixantaine de gens ont pris place sur [la] plateforme » et qu'on leur proposait deux bandes sonores diffusées par un casque d'écoute lors de l'intervention. On y voit des personnes de

différents âges et on y remarque les piquets sur lesquels on a inscrit : « Ici se trouve... » Suivent les propos des participants, fichés à l'endroit où a été évoqué cette fontaine, ce bateau ou ce carrefour.

Ainsi, la publication trouve une façon créative et elle-même performative de matérialiser cette expérience, débutant par une rétroaction sensible pour se terminer avec des données plus factuelles. En ne nous disant pas tout de suite de quoi il en retourne, mais en nous offrant d'abord des poèmes et des dessins, *La Grue* fait en quelque sorte le chemin inverse du déroulement, pour mieux inventer son propre parcours sur le papier.

Jonathan Lamy

Péristyle Nomade
1321, rue de Champlain
Montréal (Qc) Canada
H2L 2R9
www.peristylenomade.org

PROMPTUS

Intercâmbio Brasil
México de performance

Retombée collatérale de la Rencontre internationale d'art performance de 2010 à Québec, voilà une sorte de suite entre artistes brésiliens et mexicains. S'est tenue au SESC Santo Amaro de São Paulo, du 15 janvier au 23 février 2014, cette rencontre avec les artistes venus à Québec en 2010, sous la coordination de Rogério Nagaoka et Lucio Agra : Diana Olalde, Katnira Bello, Martín Rentería, Omar González, Víctor Martínez et Víctor Sulser (Mexique) ; Amor Experimental, Joanna Barros, Rogério Nagaoka, Samira Br, Sara Panamby et Victor de La Roque (Brésil). Se sont ajoutées à cette rencontre conférences et discussions. Dans cette publication, chaque artiste a deux pages pour se présenter et décrire le niveau d'intervention exécuté.

RM

Sesc Santo Amaro
Rua Amador Bueno, 505
04752-005 São Paulo, Brésil
email@santoamaro-sescsp.org.br
sescsp.org.br/santoamaro



International Performance Art Week 2012

Comme titré, cette petite publication (20 x 13 cm), tirée à 300 exemplaires, témoigne de cette semaine performative qui s'est tenue en 2012. Une trentaine d'artistes de toutes catégories et générations ont participé à cet événement, sous la thématique « Hybrid Body-Poetic Body » : Yoko Ono, Valie Export, Herman Nitsch, Jan Fabre, Boris Nieslony, Jill Orr, Lee Wen, Jason Lim, BBB Johannes Deimling et une vingtaine d'autres performeurs de diverses provenances. Cet événement s'est tenu du 8 au 15 décembre 2012, au Palazzo Bembo, à Venise.

Andrea Pagnes a agi comme *curator* en préface de cette publication qui inclut une documentation photographique sur les artistes en trois sections, soit « Artists & Works », « Art Week Fringe » et « Accademia di Belle Arti di Venezia ». Mais c'est surtout pour les textes que cette publication est intéressante, dont voici le contenu : Bojana Kunst et « Impossible Becomes Possible », Dana Altman et « Body Landscape », Andrea Pagnes et « Considering the Nature of the Image and its Performativity », Francesco Kiais et « Unstable Harmonies or On Hybridization of God », Gabriela Alonso et « The Bodies as Living Archives », Richard Martel et « Art, Performativity, Plasticity, Language : Access Codes » ainsi que Daniela Beltrani et « Uncovering Poiesis in Performance Art ».

RM

VestAndPage press
press@veniceperformanceart.org

RIPA 2014

Je me permets ici de reproduire le texte de présentation qui est assez clair au sujet de cet événement : « La RIPA (Rencontre interuniversitaire de performance actuelle) est une initiative étudiante visant à promouvoir – à travers l'art de la performance – la pratique d'artistes émergent.e.s appartenant au réseau universitaire québécois et des provinces canadiennes avoisinantes. À la suite de sa troisième édition, qui s'est tenue au printemps 2014, l'équipe de la RIPA désire laisser des traces de l'événement, tout en proposant des pistes de réflexion en lien avec les enjeux actuels de ce type d'art. Cette publication consiste en un espace de discussion bilingue autour de l'art performance, où artistes, historien.ne.s de l'art et travailleur.e.s culturels nous livrent leurs impressions sous forme d'article, de compte rendu ou d'entrevue. Les écrits de Katherine-Josée Gervais, Marie-Ève Leclerc-Parker, Julie Richard, Kyle Alden Martens, Beck Gilmer-Osborne, Sarah G. LaForce, Catherine Lescarbeau, Arkadi Lavoie Lachapelle, Anne-Marie Santerre, Benjamin J. Allard, Noémie Croteau et Michelle Lacombe ponctuent ce recueil, qui se veut non pas l'aboutissement d'une chose, mais plutôt le début d'une autre.

Shannon Cochrane et François Morelli affirmaient lors de la table ronde, qui s'est tenue au lendemain de la soirée de performance de cette dernière édition de la RIPA, que nous devions écrire nous-mêmes sur la performance et, plus particulièrement, sur les œuvres que nous expérimentons. C'est ce que nous faisons ici. »

En genèse, en préface donc, on relate les rencontres tenues par ces artistes universitaires de la performance, nommées ACTIO, de 2003 à 2008, puis les trois RIPA de 2012 à 2014, objet de cet opuscule. Il s'y trouve une sélection de photos des actions en plus des textes et d'une biographie des artistes participants.

RM

Éditions de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM
C. P. 8888, succursale Centre-Ville
Montréal (Québec) Canada
H3C 3P8
eavm.uqam.ca
ISBN 978-2-922302-38-8



Mobile

Album / International
n° 3 « Performance, Body, Fiction »

Édité par Montagne Froide en France, dirigé par Valentine Verhaeghe, ce numéro 3, en partenariat avec l'Institut supérieur des beaux-arts de Besançon, s'intéresse à l'art action. Trente-neuf collaborateurs présentent divers écritures et documents, comme l'énonce Michel Collet : « Nous abordons la performance en dissipant le corpus en textes, paratextes, récits, cartes, images, notes d'expériences. En proposant une circulation entre ces registres, nous nous écartons sensiblement de l'identification ou d'une systématique, reconnaissant que la performance n'est pas un objet détaché des pratiques et des histoires individuelles des artistes ; reconnaissant l'impureté constitutionnelle de la performance, dès son origine comme dans ses états à venir... Nous avons choisi de présenter les traces d'une expérience de la temporalité, d'un art en action, celui d'artistes contemporains et, comme autant d'attentions, les réflexions des artistes et des critiques portant sur cette zone expérimentale et expérientielle de l'art. »

C'est donc fort varié et en plusieurs langues, d'abord en anglais, mais aussi en français, en allemand ou en espagnol ! S'y trouvent iconographies, photos, textes de poésie et autres types de traces avec, çà et là, des documents historiques d'actions. Les membres du comité de rédaction internationale sont Patrice Lerochereuil, Pierre Joris, Christian Xatrec, Anselm Jappe, Bartolomé Ferrando et Joan Casellas. Avec 39 collaborateurs, le nombre de pages par collaborateur étant varié, on doit effectivement conclure qu'il y a de tout.

RM

mobilealbum@montagnefroide.org
www.mobile-album-international.com

La performance

Les Sabines

Ce cinquième ouvrage d'une série de fanzines écrits, dessinés, produits et édités par Les Sabines est paru en décembre dernier. Intitulé *La performance*, la publication marque la mi-temps d'un projet d'édition amorcé en 2009 par l'octroi de dix numéros ISBN. Il est encore temps de mettre la main sur un des 105 exemplaires mis en circulation. Pour ceux qui ont manqué le bateau, la parution fait suite aux titres *L'hyper-réalisme au temps de Napoléon*, *De l'air féministe moderne à Tina*, *L'art oriental* et *L'existentialisme est un humanisme II*, imprimés respectivement en 48, en 78, en 91 et en 100 exemplaires. Comme les opus précédents, le dernier-né de la série est un zine broché de taille classique où chaque page présente une sorte de même Internet photocopié en noir et blanc, présentant un dessin à la mine de plomb ou au crayon-feutre, comprenant parfois des éléments de collage et portant souvent une attention particulière aux inventions typographiques. Aussi, comme chaque fois, le tout s'emballage d'une couverture cartonnée et sérigraphiée en couleur.

Les Sabines, c'est un duo d'« enfants sauvages de La Havane », mais qui est aussi basé à l'UQAM et dans Hochelaga-Maisonneuve. S'ils s'intéressent en filigrane à l'image de l'artiste, aux contextes de l'art et à l'autopromotion, dans cette série de publications, ils semblent se jouer, par leurs titres, des différents registres du milieu en invoquant des ouvrages fictifs de la littérature sur l'art. Pensons au catalogue d'une exposition fourre-tout qui trace les contours d'une collection privée, aux manuels d'enseignement ou aux livres de table à café Taschen. Le dernier titre semble pointer vers l'interminable et populaire série *Documents of Contemporary Art* de la Whitechapel Gallery avec son

LES SABINES

LA PERFORMANCE



premier dessin : « Le performatif ». En feuilletant, on passe ensuite d'une performance d'Ulay et de Marina Abramović à une bouteille d'Ibuprofen de marque Personnelle et à des diagrammes qui différencient « happening » de « DPJ », « perf » de « eww » et « ark ». Puis viennent « Arrête de mettre des affaires dans ta bouche », une Lamborghini Aventador dont les phares pourraient être des yeux et « Plus ». Découvrez la suite de ces images, icônes et graphies aussi acides qu'absurdes par vous-même.

Si les numéros antérieurs restent disponibles au bas prix de 3 \$ – attention, plus que quelques copies de *De l'air féministe moderne à Tina* –, celui de *La performance* a été indexé au coût de la vie et se détaille à 5 \$. Deal.

Étienne Tremblay-Tardif

lessabines@gmail.com
lessabines.com
ISBN 978-2-9811819-4-7



Permanent Revolution : Istvan Kantor

Enfin une publication valable pour saisir le développement des actes de « Monty Cantsin » dont le vrai non est Istvan Kantor. C'est un hongrois de naissance qui est venu en Amérique et a produit sans arrêts depuis le début des années quatre-vingt surtout. On attendait donc cette publication comme une sorte de bilan de ses activités souvent iconoclastes ! Bien documenté avec une sélection iconographique bien appropriée, c'est une information importante ; il s'y trouve l'essentiel pour comprendre le cheminement de cet artiste,

Au début, I.K. situe son enfance « Introduction to My childhood », puis I.K./M.C. commente « The book of Neoism ?! Introduction », « Third Brain War Manifesto 1980 » et « Eldorado Manifesto ». Par la suite Michael Hoolboom invoque la paternité avec « Questions of Dad ».

Lewis Kaye poursuit avec « Hymn to the Loopmachine : Accumulation

in the work of I.K. ». « I. K. Machinery Execution » est présentée par Shannon Bell. Ensuite I.K. revient avec « Spectacle of Noise. Et « 010100-The Great Robotic Machinery Rebellion ». Ici la terminologie est bien appropriée !

Les derniers textes : Eszter Jagica « Machinic Heterogenesis-I.K. Obscene Tactics of Subversion », Mireille Bourgeois « The Monument and Myth », Kristine Stiles « The Ideal Gifts of I.K. » et finalement David Liss « I.K. interview »

Voilà pour l'appareil textuel. S'ajoute en « Appendices » une bibliographie, « mediaworks », « musicworks » et une info sur les participants à cette publication.

Il y a de tout et c'est utile pour saisir l'application des dispositifs artistiques de I.K. ; et en même temps on vérifie de la cohérence et de la rigueur de cet artiste « puissant » dans une démarche quand-même assez difficile à soutenir : et qu'on aime ou non, il y a une intégrité dans son processus que cette sympathique publication, dans un graphisme clair et bien construit, commente et explique !

C'est publié par Kantor Collective in partnership with Co.&Co. Design

RM

www.istvankantor.com
ISBN 978-0-9936249-0-2

Mémoires en réparation

Réparation de poésie,
30^e anniversaire

Jean-Claude Gagnon, l'Abominable Homme des Lettres, est performeur, musicien, artiste visuel et poète. Il s'est produit au Québec et ailleurs, notamment en France, en Pologne et au Mexique. Il a fondé le collectif Réparation de poésie en 1985. Gagnon est originaire du Saguenay, mais réside à Québec depuis longtemps. Bien qu'il soit affecté par la maladie, lui faisant délaisser certaines de ses activités, il réussit encore aujourd'hui à nous surprendre : en 2014, il a participé au FIMU, à Trois-Rivières, et organise depuis quelques années des soirées de poésie tous les troisièmes vendredis du mois à la Librairie Saint-Jean-Baptiste, à Québec.

Cette année marque le 30^e anniversaire de Réparation de poésie qui est toujours fidèle à sa mission. Déjà, en 1987, bien avant la révolution numérique et le cyberspace, Jean-Claude Gagnon la définissait ainsi : « Il s'agit d'étendre la poésie à toutes les activités artistiques, de la sortir du ghetto des "plaquettes", des "récitals", des "soirées" et des "nuits" de plus en plus espacées. » Pour atteindre cet objectif, il a reçu l'aide de personnes empruntant des avenues diversifiées telles que l'art

postal, les collages poétiques, le Copy Art, la poésie visuelle, la photographie, etc.

Anticipant cette poésie éclatée qui nous enveloppe de plus en plus, il se faisait visionnaire : « La poésie ainsi écartelée, sortie de ses sentiers battus, se dirige allégrement vers des directions multiples et diversifiées et s'y sent chez elle. » L'évolution de la poésie, dont il est l'un des pionniers au Québec et à Québec, lui a bien donné raison.

Trente années après ses premiers pas, le collectif maintient le cap et poursuit sa mission. Il publie cette année son 26^e livre d'artistes : *Mémoires en réparation*. Soixante boîtiers illustrés par six artistes différents regroupent les œuvres poétiques fournies par une quarantaine de collaborateurs et collaboratrices de partout dans le monde. Fidèle au Mail Art qui remonte aux dadaïstes et aux futuristes, cet assemblage unique contient des poèmes visuels et textuels, des artefacts, bref une véritable boîte à surprise, de parution en parution.

Il y aura également, pour fêter cet anniversaire, une exposition au Lieu du 6 au 23 août 2015, dont le vernissage se fera le jeudi 6 août en formule 5 à 7. Outre une installation vidéo, elle regroupera, entre autres, sous le même thème, « Mémoires en réparation », des éléments des 26 parutions du collectif.

De nombreux artistes de toutes tendances ainsi que des musiciens, des poètes et des performeurs ont participé au fil des ans aux multiples activités. Une soirée de performance et de poésie, les regroupant, sera aussi présentée. Cela permettra certainement de renouer avec tout un chacun et de mesurer l'évolution de la poétique au cœur de la dynamique du collectif.

Jean Coulombe

Membership : 15 \$
Livre d'artistes : 60 \$
édition limitée
reparationpoesie@bloguespot.com
reparationpoesie@gmail.com



Nouveaux médias : méthodes et pratiques

Publication électronique
Sous la direction de
Caroline Gagné

Lorsqu'on cible les « nouveaux médias » et qu'on met l'accent sur les dispositifs et les processus de création-production, il paraît d'emblée adéquat que la publication qui en rend compte sorte de la publication usuelle pour l'acte d'un colloque. C'est exactement ce que nous a offert Avatar, sis à Méduse, Québec, pour sa rentrée hivernale de janvier 2015.

C'est dans son studio perché au cinquième étage de la coopérative, autour de la projection du documentaire *Avatar #20, le Grand Happening* du cinéaste John Blouin, que les exemplaires d'un petit imprimé sont disponibles. Recueil de pages blanches parsemées de quelques citations, l'ouvrage semble un pauvre compte rendu du colloque « Nouveaux médias : méthodes et pratiques » tenu à Québec les 25 et 26 mars 2014. En fait, il s'agit d'un dispositif déqualifiant l'imprimé pour nous rediriger vers un tout autre espace : une publication électronique sur Internet !

Ce faisant, en continuité avec la précédente, *40 000 ans*, qui avait célébré le 20^e anniversaire de l'organisme, cette seconde publication en ligne utilise judicieusement la plateforme de diffusion multimédia. Sous la direction de Caroline Gagné, directrice artistique d'Avatar, l'ouvrage *Nouveaux médias : méthodes et pratiques* développe ce qu'elle a appelé une « problématique floue ».

« Faisceaux lumineux et ondes sonores » par Julie Faubert, « Réflexion post-colloque » de Nathalie Bachand, « De l'importance du délai » sous la mine d'Émile Morin et « Le bruit des poètes » de Jocelyn Robert nous offrent divers questionnements fort pertinents.

Clairement présentée comme « écosystème » par Caroline Gagné en complicité avec Julien Ottavi, l'interprétation de *Rainforest IV* (David Tudor, 1968-1973), revisitée sur le mode « installation sonore », devient un montage audiovisuel qui se substitue allègrement à la vaine conclusion d'un processus d'art évolutif.

« De voir l'art à l'œuvre, de le regarder cheminer, se chercher, trouver un sens, en essayant – même si nous savons tous que c'est souvent peine perdue – de faire taire nos présomptions et nos idées pré-ficelées. » (p. 5.) Dans cet extrait tiré de « Faisceaux lumineux et ondes sonores : quelques lectures transversales », Julie Faubert place résolument son regard d'observatrice de tout le colloque comme autant de « postures transdisciplinaires ». Faubert met en évidence les nombreux « entre-deux » exprimés : entre l'environnement des images lumineuses et celui des objets suspendus se démarquant du dispositif classique du colloque pédagogique ; entre des points de vue comme « pensées mobiles » qui iraient de la musique aux médias sonores « dans l'ignorance de leur dénomination » ; entre écoute de proximité personnelle et écoute d'ensemble.

« Ce faisant, on a effectivement créé un flou autour de la notion de "nouveaux médias" : on en a fait un terme imprécis et polysémique, qui excède son propre périmètre de signification et qui, d'une certaine façon, le sort de lui-même, l'amène au-delà de lui-même » (p. 11.), écrit Nathalie Bachand. « L'oreille tendue », dans sa « Réflexion post-colloque », elle retient deux attitudes, elles aussi marquées par l'écart entre deux postures, évoquées à la clôture du colloque : autodétermination et indétermination. Prenant comme repère l'importance du concert performatif *Rainforest IV*, qu'elle qualifie de « catalyseur réflexif », l'observatrice semble d'abord vouloir ébranler, en convoquant les réflexions de plusieurs critiques (Negroponte, par exemple), cet usage imprécis et flou que l'on fait du label « nouveaux médias » pour l'art sonore, numérique ou électronique. De fait, elle réhabilite ce non-enfermement conceptuel au profit de « l'élément médiatique entre des mains humaines » en soulignant plutôt que « l'indétermination et, par le fait même, l'autodétermination deviennent alors des conditions essentielles pour stimuler l'émergence des idées et pour réserver un espace de réflexion qui permettrait de repenser les enjeux actuels du post-numérique/ médiatique ». (p. 12.)

Émile Morin, pour sa part, déclare : « Je suis de ceux pour qui les procédés et procédures, les méthodes et pratiques en création, ont souvent plus d'importance que l'œuvre finale. » (p. 14.) Malgré les partis pris affichés par les artistes pour l'indéfini, le méconnu, le hors-norme, les entre-deux et le flou, jamais la référence exacte, rigoureuse et claire au concept de « dispositif » – originant de Michel Foucault et adapté aux arts par Giorgio Agamben – n'aura autant « enveloppé » les réflexions de ce colloque. L'essai titré « De l'importance du délai » sous la plume d'Émile Morin nous éclaire à ce sujet : « [N]ous sommes pris dans le dispositif [...] au centre de l'œuvre, et pas seulement sa mécanique de fonctionnement et de présentation, mais bien l'ensemble des composantes de celle-ci. » (p. 15.) Morin décortique ses axes. Il y a le déclencheur qui est toujours, selon lui, d'ordre conceptuel. Il donne en exemple l'« autothéâtre » Étiquette de Rotozaza et le « cinématage » *The Clock* de Christian Marclay. Il prend aussi en compte les distances variables de réception qui impliquent l'auditoire, ravivant l'importance d'accorder un délai dans toute œuvre médiatique. Morin, se référant à Manuel Lima (*Visual Complexity: Mapping Patterns of Information*, 2011), opte pour une nouvelle compréhension médiatique de l'actuelle complexité de toute visualisation, y compris l'art.

« Or, voilà que le diaporama en question portait sur un diaporama, qui incluait des vidéos sur la manière dont on fait des vidéos avec des fenêtres informatiques à l'écran comprenant des fichiers qui étaient, en fait, des images de fenêtres comprenant des fichiers et qui étaient incluses dans des vidéos de diaporamas... » (p. 23.) À lire cet extrait du texte « Le bruit des poètes » par Jocelyn Robert dans l'opuscule imprimé, il est aisé de croire que celui-ci a dû apprécier l'œuvre vidéo *Grosse fatigue* de Camille Henrot, Lion d'argent de la 55^e Biennale de Venise en 2013. En fait, Robert commente plutôt un travail de Frédérique Laliberté, alors étudiante en art mais devenue depuis artiste professionnelle et créatrice invitée au colloque pour présenter ses *Alenveritutes*. Il faut être à l'affût de tels « travaux inouis » et, surtout, sortir de tout « paradigme disciplinaire », de l'imprimé des catégories à la sclérose disciplinaire et routinière des programmations du réseau des centres d'artistes au Québec. Sorte d'écho à la thématique du précédent numéro de la revue *Inter* sur les organisations d'artistes (*Inter, art actuel*, n° 119), il écrit : « Le

réseau des centres d'artistes – bruit, à l'origine – a lentement pris forme de système, avec ses codes, ses possibles et ses exclusions. Alors qu'on aurait pu espérer (souhaiter ?) que le réseau demeure un assemblage de cellules autonomes et parasites, il s'est au contraire érigé en système, avec sa grammaire propre, excluant du même coup les organisations parasites de son propre signal principal. Combien de fois un regroupement a-t-il refusé, dédaigné ou ignoré une opportunité sous prétexte que, d'un point de vue disciplinaire, l'activité n'était pas "dans son mandat" ? » (p. 24-25.)

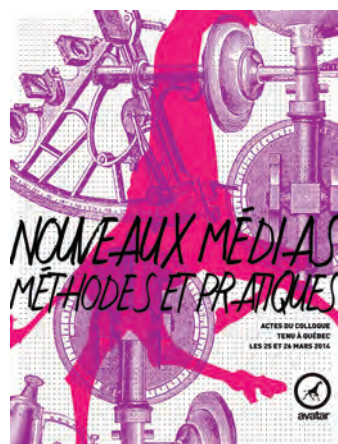
Adeptes de la flexibilité du phénomène « wiki » grâce auquel les textes électroniques se font vivants vu les possibles mises à jour en temps réel de lecteurs en mode interactif, Jocelyn Robert se demande : « [P]ourquoi nos centres d'artistes ne pourraient-ils pas être photographiques un matin et performatifs le soir même ? Qu'est-ce qui nous force à maintenir le même cap jusqu'à plus soif ? Pourquoi exclure ? Et quelles sont les pratiques d'artistes qui sont actuelles en ce sens et sur lesquelles nous pourrions refonder les bases de travail de nos regroupements ? » (p. 26.)

La publication électronique se termine par le visionnement d'un montage de huit minutes de la récréation *Rainforest IV*, œuvre revisitée comme création collective d'objets sonores absorbant l'auditoire sous la férule de Julien Ottavi, directeur d'Appo33 à Nantes où il avait précédemment recréé cette œuvre.

Cet « écosystème », pour reprendre le titre du texte de présentation par Caroline Gagné, incarne bien l'attitude et le « pari » du colloque : « que l'expérience concrète de création collective nous aurait menés non seulement à pénétrer au cœur d'un processus de travail coopératif, mais à aborder d'emblée les questions de "libre", d'auteur et de création en réseau, à discuter autour des idées de dispositif et de discipline artistique [...]. En somme, *Rainforest IV* était, pour nous, une œuvre synthèse : elle allait recouper plusieurs questions soulevées lors des discussions ayant servi à la préparation du colloque. » (p. 29.) Pari tenu.

Guy Sioui Durand

www.avatarquebec.org/methodes_pratiques



ELEKTRA E16

Post-Audio

**USINE C —
MONTRÉAL**

PREMIÈRE NORD-AMÉRICAINNE
DIAMOND VERSION
ALVA NOTO & BYETONE
SAMEDI 16 MAI

ELEKTRAFESTIVAL.CA

**Elektra 16
13 — 17 mai 2015**



ÉDITIONS INTERVENTION

inter

LE LIEU
centre en art actuel

RiAP
RENCONTRE INTERNATIONALE
D'ART PERFORMANCE

INTER-LELIEU.ORG



RiAP 2014

RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE

Cette publication portant sur l'édition 2014 de la Rencontre internationale d'art performance (RIAP) de Québec relate l'essentiel des six soirées d'art action et de performances de ce festival. Différents auteurs y commentent et analysent les prestations des artistes provenant du Canada, de Cuba, de Norvège, des Philippines et de Pologne. De plus, cette publication propose une information sur le passage de certains artistes dans d'autres villes québécoises et canadiennes dont Alma, Carleton, Chicoutimi, Regina, Rouyn-Noranda, Montréal, Sherbrooke, Trois-Rivières et Victoriaville. Enfin, cet ouvrage comporte les actes du colloque qui s'est déroulé à Québec les 14 et 21 septembre 2014 dans le cadre du festival, suscitant la réflexion, le dialogue et la communication sur l'état de la situation de l'art action de ces régions du globe ainsi que le DVD des performances.

LISTE DES ARTISTES PARTICIPANTS

CANADA John G. Boehme, Robin Poitras, Judith Price, Emily Promise Allison, The New Abzurbs, Gary Varro, Yules Wai
CUBA Mayim-B, Elizabet Cerviño, Adonis Flores, Mariana Orozco
NORVÈGE Kurt Johannessen, Elisabeth Færøy Lund, Pavana Reid, Sigmund Skard
PHILIPPINES Mideo M. Cruz, Roy Lu, Jose Tence Ruiz
POLOGNE Justyna Gorowska, Marta Ostajewska, Aleksandra Ska, Ewa Świdzińska

DISPONIBLE EN SEPTEMBRE 2015

LE LIEU

centre en art actuel

PROGRAMMATION PRINTEMPS - ÉTÉ 2015

MARC-ANTOINE K. PHANEUF

10 AVRIL AU 3 MAI

LORRAINE BEAULIEU

15 AU 31 MAI

JULIE BERNIER

1^{ER} AU 7 JUIN

GUILLAUME D. CYR

12 AU 28 JUIN

PRIX INTER-LELIEU

10 JUILLET AU 2 AOÛT

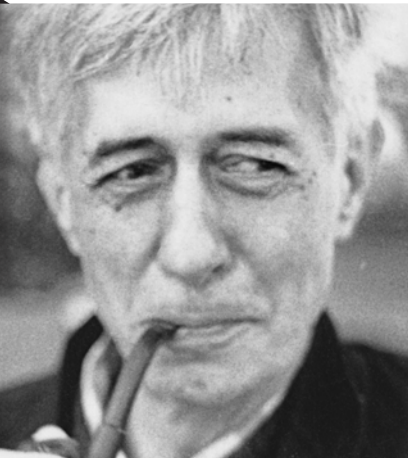
COLLECTIF RÉPARATION DE POÉSIE

6 AU 23 AOÛT



Photo : Philippert.com

NOUVEAUTÉ
PARUTION
JUN
2015



JAN ŚWIDZIŃSKI

EN CONTEXTE

W KONTEKŚCIE

IN CONTEXT

Jan Świdziński, artiste polonais majeur, instigateur de l'art contextuel, théoricien, performeur et grand complice du Lieu, centre en art actuel, est décédé le 9 février 2014. Les Éditions Intervention ont souhaité souligner sa contribution essentielle à l'art action et à l'art contextuel en rassemblant dans un ouvrage trilingue (français, polonais, anglais) des textes inédits de ses collègues et confrères du milieu de l'art actuel. Bruce Barber, Lukasz Guzek, Richard Martel, Paul Ardenne, Brian Dyson et Artur Tajber retracent sa pensée, son parcours et son influence. Des photos, des reproductions de textes originaux et un DVD viennent enrichir cette publication.

Photo : Antoinette de Robien

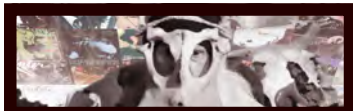
IL Y A MEUX
à FAIRE QUE TEXTER
à FAIRE VOYANT



IL Y A

94,3

CHYZ.ca



ÉDITIONS INTERVENTION
 LE LIEU centre en art actuel RiAP INTER-LELIEU.ORG



RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE

Cette publication portant sur l'édition 2014 de la Rencontre internationale d'art performance (RIAP) de Québec relate l'essentiel des six soirées d'art action et de performances de ce festival. Différents auteurs y commentent et analysent les prestations des artistes provenant du Canada, de Cuba, de Norvège, des Philippines et de Pologne. De plus, cette publication propose une information sur le passage de certains artistes dans d'autres villes québécoises et canadiennes dont Alma, Carleton, Chicoutimi, Régina, Rouyn-Noranda, Montréal, Sherbrooke, Trois-Rivières et Victoriaville. Enfin, cet ouvrage comporte les actes du colloque qui s'est déroulé à Québec les 14 et 21 septembre 2014 dans le cadre du festival, suscitant la réflexion, le dialogue et la communication sur l'état de la situation de l'art action de ces régions du globe ainsi que le DVD des performances.

LISTE DES ARTISTES PARTICIPANTS

CANADA John G. Boehme, Robin Poitras, Judith Price, Emily Promise Allison, The New Abzurbs, Gary Varro, Yules Wai
CUBA Mayim-B, Elizabet Corvino, Adonis Flores, Marianela Orozco
NORVÈGE Kurt Johannesson, Elisabeth Forøy Lund, Pavana Reid, Sigmund Skard
PHILIPPINES Mideo M. Cruz, Roy Lu, Jose Tence Ruiz
POLOGNE Justyna Gorowska, Marta Ostajewska, Aleksandra Ska, Ewa Świdzińska

DISPONIBLE EN SEPTEMBRE 2015

LE LIEU
 centre en art actuel
 PROGRAMMATION
 PRINTEMPS - ÉTÉ 2015

MARC-ANTOINE K. PHANEUF
 10 AVRIL AU 3 MAI

LORRAINE BEAULIEU
 15 AU 31 MAI

JULIE BERNIER
 1^{er} AU 7 JUIN

GUILAUME D. CYR
 12 AU 28 JUIN

PRIX INTER-LELIEU
 10 JUILLET AU 2 AOÛT

COLLECTIF RÉPARATION DE POÉSIE
 6 AU 23 AOÛT



Photo: Philippe G. Gauthier



NOUVEAUTÉ
 PARUTION
 JUIN
 2015

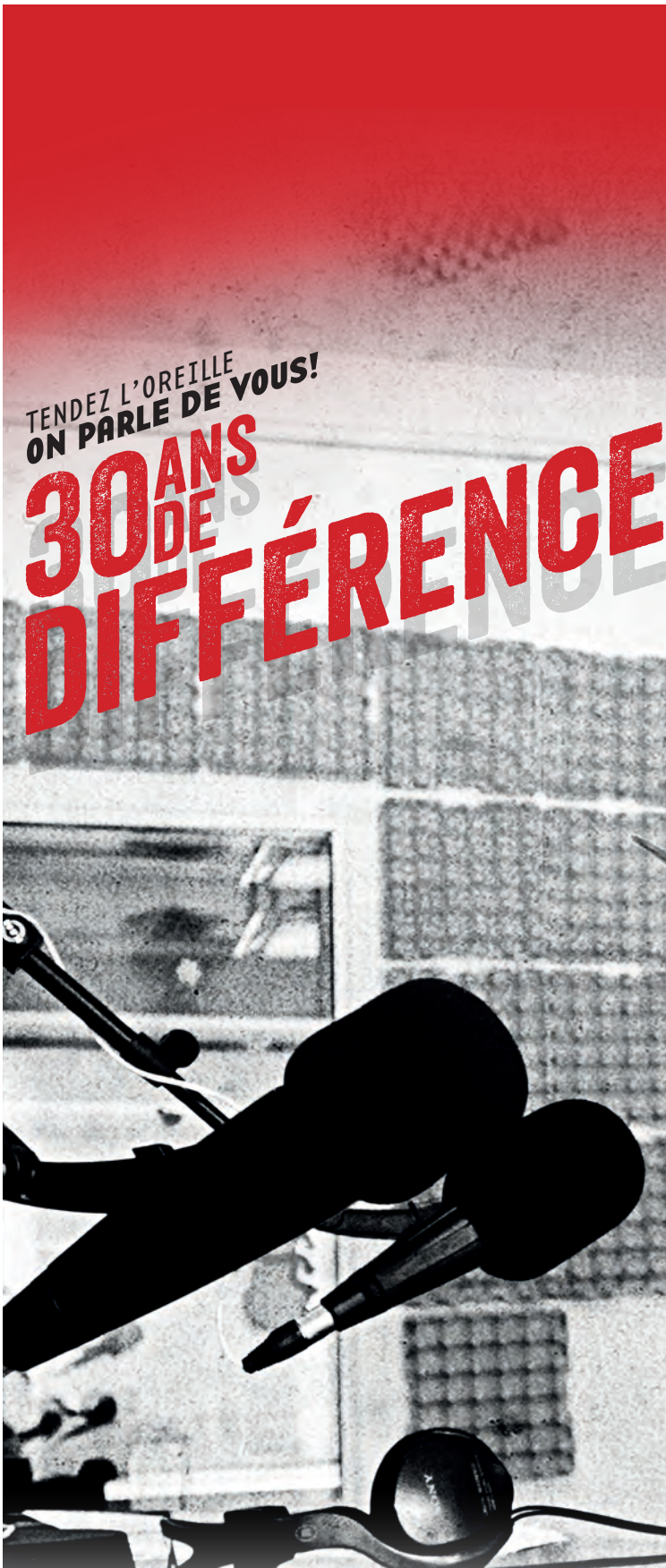
JAN ŚWIDZIŃSKI
 EN CONTEXTE V. KONTRASTICIE IN CONTESTO

Jan Świdziński, artiste polonais majeur, instigateur de l'art contextuel, théoricien, performeur et grand complice du Lieu, centre en art actuel, est décédé le 9 février 2014. Les Éditions Intervention ont souhaité souligner sa contribution essentielle à l'art action et à l'art contextuel en rassemblant dans un ouvrage trilingue (français, polonais, anglais) des textes inédits de ses collègues et confrères du milieu de l'art actuel. Bruce Barber, Lukasz Guzek, Richard Martel, Paul Ardenne, Brian Dyson et Artur Tajber retracent sa pensée, son parcours et son influence. Des photos, des reproductions de textes originaux et un DVD viennent enrichir cette publication.

Photo: Arno Mehta de Richman

TENDEZ L'OREILLE
 ON PARLE DE VOUS!

30 ANS DE DIFFÉRENCE



ckia 88,3 FM

www.ckiafm.org
 418 529-9026



33^e SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE BAIE-SAINT-PAUL

Murmures du quotidien

31 juillet au 30 août 2015
 symposium-baiesaintpaul.com

Conseil des arts et des lettres Québec

Patrimoine canadien Canadian Heritage

Centre de la Baie-Saint-Paul

Desjardins



Place à l'Art

Conception & impression



L'Orange bleue
Place à l'Imagination



LITHOCHIC
Place à l'Impression

www.lorangebleue.ca | www.lithochic.com
 T 418 842 0869 | F 418 842 5550 | 866 842 4866
 2700 Jean-Perrin, bur. 104, Québec Qc G2C 1S9



**MORIN
DESROCHERS
BEAULIEU**

Comptables professionnels agréés SENC

575, rue Saint-Joseph Est
Bureau 300
Québec (Québec) G1K 3B7
Tél. (418) 692-1077
Télééc. (418) 692-2953
www.mdbcpa.ca

rats de ville®

le webzine de la diversité en arts visuels
the visual arts' diversity webzine

ratsdeville.typepad.com

« JE SUIS DE CEUX POUR QUI LES PROCÉDÉS ET PROCÉDURES, LES MÉTHODES ET PRATIQUES EN CRÉATION, ONT SOUVENT PLUS D'IMPORTANCE QUE L'ŒUVRE FINALE. »

Extrait du texte *De l'importance du délai* d'Émile Morin

NOUVEAUX MÉDIAS : MÉTHODES ET PRATIQUES

Publication électronique éditée par Avatar
Avec les textes de Nathalie Bachand, Julie Faubert,
Caroline Gagné, Émile Morin et Jocelyn Robert

Disponible sur iTunes et avatarquebec.org
À lire aussi le compte-rendu de Guy Sioui Durand dans la rubrique « REÇU AU LIEU » de ce numéro.

Avatar, centre en art audio et électronique
Ouvert du lundi au vendredi 9h-17h

Avatar tient à remercier ses partenaires financiers majeurs :









avatarquebec

avatar@avatarquebec.org ·  avatar.centre ·  avatarquebec

APPEL AUX TEXTES / CALL FOR SUBMISSIONS

Inter, art actuel / 122

AFFIRMATION AUTOCHTONE

De plus en plus fréquemment et puissamment, les Premières Nations s'affirment. Depuis quelques années, cette affirmation prend de l'ampleur, et ce, tant sur le plan politique qu'artistique, deux mondes souvent indissociables dans l'univers autochtone. Initié à la fin de 2012, le mouvement Idle No More/Finie l'inertie, bien plus qu'un effet de mode ou une contestation passagère, est toujours actif. Dans le monde des arts, plusieurs expositions d'envergure ont eu lieu récemment, dont *Sakahàn : art indigène international* (Musée des beaux-arts du Canada, été 2013) et *Beat Nation : art, hip-hop et culture autochtone* (Musée d'art contemporain de Montréal, automne 2013), ainsi que *Storytelling : la biennale d'art contemporain autochtone*, à Art Mûr, dont la 2^e édition se tenait au printemps 2014.

L'expansion des pratiques autochtones touche différents domaines : les films, tous deux troublants, *Mesnak* (2011) d'Yves Sioui Durand et *Rhymes for Young Ghouls* (2013) de Jeff Barnaby ; le reggae en langue innue de Shauit ; les D.J. d'A Tribe Called Red, mélangeant le dubstep et les chants traditionnels ; les textes de slam de Natasha Kanapé Fontaine et de *spoken word* de Moe Clark... Il y a un véritable bouillonnement culturel qui s'accompagne d'une reconnaissance débordant les cercles autochtones, allant elle aussi en s'amplifiant : en 2014, la chanteuse Tanya Tagaq remportait le prix Polaris alors que l'artiste Nadia Myre s'est vu décerner le prix Sobey.

Ainsi, faisant suite à son numéro 104 (hiver 2009-2010), intitulé « Indiens/Indians/Indios », piloté par Guy Sioui Durand et dont la version papier est épuisée, la revue *Inter, art actuel* croit nécessaire de récidiver avec un dossier consacré aux questions autochtones. Des créateurs de plus en plus nombreux interrogent en effet le fait d'être autochtone au XXI^e siècle et en élargissent la signification. Après Edward Poitras, Rebecca Belmore, Brian Jungen et Kent Monkman, on pourrait mentionner KC Adams, Sonny Assu, Eruoma Awashish, Jordan Bennett, Dana Claxton, Nicholas Galanin, Terrance Houle, Maria Hupfield, Caroline Monnet, Michael Patten, Arthur Renwick et Sonia Robertson, pour ne nommer que ceux-là. Les enjeux autochtones occupent – enfin, diront plusieurs – une place importante dans les discours sociaux d'aujourd'hui. Nous voulons les traiter sous un angle positif, en souhaitant transmettre la charge – décolonisatrice, humoristique et sensible – de ces pratiques.

Responsable de dossier : Jonathan Lamy
Date de tombée : 1^{er} septembre 2015
Date de parution : janvier 2016

ABORIGINAL AFFIRMATION

First Nations are affirming themselves more frequently and more powerfully than ever. For several years now, this affirmation has been growing in both the political and artistic spheres, which are often inseparable in the Aboriginal world. The Idle No More movement, which took off in 2012, was much more than a short-lived fad or passing protest movement and is still active to this day. In the art world, several significant exhibitions surrounding this theme have recently been held, including *Sakahàn: International Indigenous Art* (National Gallery of Canada, Autumn 2013), as well as *Storytelling* during the second edition of La Biennale d'art contemporain autochtone (The Contemporary Aboriginal Art Biennial) at Art Mûr.

The array of Aboriginal artistic practices spans across various fields: take the rather troublesome films *Mesnak* (2011) by Yves Sioui Durand and *Rhymes for Young Ghouls* (2013) by Jeff Barnaby; Shauit's Innu reggae; the DJs of A Tribe Called Red, who mix dubstep and traditional singing; Natasha Kanapé Fontaine's slam poetry and Moe Clark's spoken word. There is a real cultural vibrancy that is gaining recognition on a scale that exceeds Aboriginal circles and that is gaining momentum: in 2014, the singer Tanya Tagaq won the Polaris Music Prize while Nadia Myre won the Sobey Art Award.

As a follow-up to the sold-out no. 104 (Winter 2009-2010) entitled "Indiens/Indians/Indios", which was directed by Guy Sioui Durand, *Inter, art actuel* believes it necessary to take another look at the issue by dedicating this edition to questions surrounding First Nations. A growing number of creators are indeed questioning what it means to be Aboriginal in the 21st century and are thus expanding the definition. To the names of Edward Poitras, Rebecca Belmore, Brian Jungen et Kent Monkman, we can add those of KC Adams, Sonny Assu, Eruoma Awashish, Jordan Bennett, Dana Claxton, Nicholas Galanin, Terrance Houle, Maria Hupfield, Caroline Monnet, Michael Patten, Arthur Renwick and Sonia Robertson, to name but a few. Many would agree that Aboriginal issues occupy an important place in today's social discourse. We would like to look at them from a positive perspective, in hopes of transmitting the humour, sensitivity and spirit of decolonization that they bare.

File manager : Jonathan Lamy
Deadline : 1st September 2015
Publication date : January 2016



Format des textes/Article format : 2500 mots au maximum/2500 words maximum
Format des images/Image format : 300 dpi, format JPEG ou TIFF minimum 46 x 30 cm

Consultez la section « Proposer un article » sur notre site Web afin de connaître tous les détails concernant l'envoi de vos soumissions/ Consult the "Call for Proposals" section of our Web site for details on submitting an article.

www.inter-lelieu.org • redaction@inter-lelieu.org

F

T



A

FESTIVAL TRANSAMÉRIQUES

21 MAI - 04 JUIN 2015

DANSE

+ THÉÂTRE

9^e ÉDITION

MONTRÉAL

EUN-ME AHN, Séoul + NINI BÉLANGER, Montréal + SOPHIE CADIEUX, Montréal + JENNIFER CASTLE, Toronto + OLIVIER CHOINIÈRE, Montréal + GUILLAUME CORBEIL, Montréal + ÈVE-CHEMS DE BROUWER, Montréal + DANIEL FISH, New York + STÉPHANE GLADYSZEWSKI, Montréal + MIGUEL GÚTIERREZ, New York + AME HENDERSON, Toronto + ANGELA KONRAD, Montréal + BENOÎT LACHAMBRE, Montréal + EVELYNE DE LA CHENELIÈRE, Montréal + CHRISTIAN LAPOINTE, Québec + DANIEL LÉVEILLÉ, Montréal + JEAN-SÉBASTIEN LOURDAIS, Montréal + RICHARD MAXWELL, New York + MARLENE MONTEIRO FREITAS, Lisbonne + ALAIN PLATEL, Gand + FABRICE RAMALINGOM, Montpellier + TIAGO RODRIGUES, Lisbonne + MANUEL ROQUE, Montréal + NADIA ROSS, Wakefield + Ottawa + FRANÇOIS TANGUY, Le Mans + MICHAEL THALHEIMER, Berlin + DRIES VERHOEVEN, Utrecht + ARKADI ZAIDES, Tel Aviv + DIRECTION ARTISTIQUE MARTIN FAUCHER

PAUL ARDENNE
DAVID BEAUCHAMP
ALEXANDRE BOULIANNE
ANDREA BRANZI
SILVIO DE GRACIA
CHARLES DREYFUS
GIOVANNI FONTANA
IZABEL GALLIERA
MICHAËL LA CHANCE
JONATHAN LAMY
SOPHIE LAPALU
ANDRÉ ÉRIC LÉTOURNEAU
CAROLE LÉVESQUE
LUC LÉVESQUE
CAROLINE LONCOL DAIGNEAULT
PATRICE LOUBIER
PAUL MAHEKE NGAMAHA
LAURENT MARISSAL
GUILHEM MOLINIER
PASCAL NICOLAS-LE STRAT
RAUL ORTEGA
SUZANNE PAQUET
ÉRIK RIVARD
NICOLAS RIVARD
BERNARD SCHUTZE
GUY SIOUI DURAND
ALAIN SNYERS
PIERRE THIBAUT
EZENNWA UKWUOMA (ALIAS ETMCA)
GENEVIÈVE VACHON
AURÉLIE VANDEWYNCKELE
NELO VILAR
LAURA YUSTAS

*Ainsi toute une catalyse de la reprise de confiance
de l'humanité en elle-même est-elle à forger, pas à pas,
et quelquefois à partir des moyens les plus minuscules.*

Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.



978-2-924298-13-8 (imprimé)
978-2-924298-14-5 (PDF)

