

EN TEMPS ET LIEU. LE PROGRAMME D'ART PUBLIC DE LA VANCOUVER  
ART GALLERY ET LES DYNAMIQUES URBAINES

Laurent Piché-Vernet

Mémoire

présenté

au

Département d'histoire de l'art

comme exigence partielle au grade de  
maîtrise ès Arts (Histoire de l'art)  
Université Concordia  
Montréal, Québec, Canada

septembre, 2006

© Laurent Piché-Vernet, 2006



Library and  
Archives Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Published Heritage  
Branch

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*  
*ISBN: 978-0-494-20795-6*  
*Our file* *Notre référence*  
*ISBN: 978-0-494-20795-6*

**NOTICE:**

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

**AVIS:**

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

  
**Canada**

## RÉSUMÉ

En temps et lieu. Le programme d'art public de la Vancouver Art Gallery et les dynamiques urbaines

Laurent Piché-Vernet.

Qu'implique l'insertion d'une œuvre dans l'espace urbain? Par ailleurs, pourquoi qualifie-t-on ce type d'œuvre d'*art public*? S'appuyant sur les récentes recherches sur cette problématique, ce mémoire décrit l'écart critique et actif, marqué par l'espace et le temps du tumulte du centre-ville métropolitain, qui conditionne l'insertion et la réception des œuvres du programme d'art public de la Vancouver Art Gallery. Durant la période de temps où furent créées quatre œuvres (de Lawrence Weiner, Kim Adams, Ken Lum et Janet Cardiff), Vancouver subit une métamorphose saisissante : trois ans avant la tenue de l'Exposition universelle de 1986, l'institution muséale a déménagé dans le nouveau centre-ville qui se dessine rapidement, complétant l'important complexe de Robson Square autour duquel de nombreux projets immobiliers seront construits. Si l'on s'efforce de donner une nouvelle image à Vancouver depuis plus de deux décennies, par d'importantes et innombrables entreprises architecturales, ces œuvres traduisent une recherche identitaire parallèle, directement sur le terrain de la vie quotidienne où les citoyens évoluent. Incarnant une tension entre cet environnement physique qui nous est imposé — fruit d'une recherche d'un monde amélioré — et les dynamiques sociales qui en sont en partie tributaires, ces œuvres d'art public s'imposent comme un questionnement, une façon de voir et de s'approprier la ville autrement. En s'appuyant sur l'expérience de la localité, les œuvres de Weiner, Adams, Lum et Cardiff démontrent que l'on peut intervenir, subjectivement et singulièrement, dans l'ensemble de ces processus évolutifs, afin que cette ville en mouvance ne nous échappe pas.

## **REMERCIEMENTS.**

Je tiens à remercier Madame Johanne Sloan, pour ses commentaires perspicaces, son intelligence et son appui continu, ainsi que Mesdames Lise Lamarche et Martha Langford pour leurs précieuses suggestions.

Je salue ma famille et mes amis qui me sont si proches; je me dois de souligner leur soutien tout au long de mes recherches et de mon écriture.

Je dédie ce texte à la mémoire de ma grand-mère paternelle, Paule Vernet (1920-2005), qui m'a fait découvrir l'œuvre des grands maîtres de l'histoire de l'art durant ma jeunesse, ainsi qu'à ma mère qui m'a donné le meilleur exemple de courage et de ténacité à travers la maladie.

<b>TABLES DES MATIÈRES.</b>	
<b>LISTE DES FIGURES.</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUCTION.</b>	
<b>L'UN AVEC L'AUTRE. L'ŒUVRE D'ART PUBLIC ET LES DYNAMIQUES URBAINES</b>	<b>5</b>
NOTES POUR L'INTRODUCTION	12
<b>CHAPITRE 1.</b>	
<b>DE FRONT, EN PERSPECTIVE ET À DISTANCE. VANCOUVER COMME IMAGE ET SITE</b>	<b>14</b>
<b>Vancouver de front : un propre décor</b>	<b>15</b>
<b>Vancouver en perspective : la ville et la vie</b>	<b>26</b>
<b>Vancouver à distance : le discours comme site</b>	<b>34</b>
NOTES POUR LE CHAPITRE 1	43
<b>CHAPITRE 2.</b>	
<b>SPHÈRE PUBLIQUE, INSTITUTION PUBLIQUE ET OPINIONS PUBLIQUES.</b>	
<b>PARAMÈTRES RÉCENTS EN ART PUBLIC</b>	<b>47</b>
<b>Art public et sphère publique à Robson Square</b>	<b>47</b>
<i>L'union fait la force : la British Columbia Centennial Fountain</i>	49
<i>De tout pour faire un monde : les œuvres du programme d'art public de la VAG</i>	54
<b>Art public et institution publique : les paramètres de la VAG</b>	<b>59</b>
<i>Robson Square comme microcosme de la culture urbaine</i>	61
<b>Art public et opinions publiques : être ensemble à Robson Square</b>	<b>64</b>
NOTES POUR LE CHAPITRE 2	81
<b>CHAPITRE 3.</b>	
<b>ENTRE ICI ET MAINTENANT. L'EXPÉRIENCE QUOTIDIENNE DE ROBSON SQUARE</b>	<b>85</b>
<b>Entre ici et maintenant: habiter Robson Square</b>	<b>85</b>
<b>Légendes urbaines : récits de Lum et Cardiff</b>	<b>92</b>
<b>Mutations citadines : gestes d'Adams et Weiner</b>	<b>107</b>
NOTES POUR LE CHAPITRE 3	115
<b>CONCLUSION.</b>	
<b>EN TEMPS ET LIEU. VANCOUVER ET L'EXPÉRIENCE DE LA LOCALITÉ</b>	<b>118</b>
<b>Post-scriptum. L'expérience dynamique de la localité</b>	<b>120</b>
NOTES POUR LA CONCLUSION	121
<b>BIBLIOGRAPHIE.</b>	<b>122</b>
<b>FIGURES.</b>	<b>131</b>

## LISTE DES FIGURES.

### Figure 1 a.

Lawrence Weiner. *PLACED UPON THE HORIZON (CASTING SHADOWS)* (vue générale de la façade) (1990)  
Cèdre jaune, 35.3 x 828 x 5 cm.  
Coll. Vancouver Art Gallery

Source : Melanie O'Brian. *Lawrence Weiner. PLACED UPON THE HORIZON (CASTING SHADOWS)*. Vancouver : Vancouver Art Gallery, 2001, non paginé.

### Figure 1 b.

Lawrence Weiner. *PLACED UPON THE HORIZON (CASTING SHADOWS)* (vue détaillée) (1990)  
Cèdre jaune, 35.3 x 828 x 5 cm.  
Coll. Vancouver Art Gallery

Source : Melanie O'Brian. *Lawrence Weiner. PLACED UPON THE HORIZON (CASTING SHADOWS)*. Vancouver : Vancouver Art Gallery, 2001, non paginé.

### Figure 2

Kim Adams. *Squid Head* (2001)  
Parties de véhicules automobiles trouvées, dimensions variables  
Coll. Vancouver Art Gallery

Source : Melanie O'Brian. *Kim Adams. Squid Head*. Vancouver : Vancouver Art Gallery, 2001, non paginé.

### Figure 3 a.

Ken Lum. *Four Boats Stranded : red and yellow black and white* (vue partielle de la rue Georgia) (2001)  
Fibre de verre, polystyrène expansé, peinture d'époxy, acier  
Embarcation traditionnelle des Premières Nations (rouge) : 380 x 47 cm.  
Bateau du Capitaine Vancouver (blanc) : 458 x 84 cm.  
Coll. Vancouver Art Gallery

Source : Melanie O'Brian, Ken Lum. *Four Boats Stranded : red and yellow, black and white*. Vancouver : Vancouver Art Gallery, 2001, non paginé.

### Figure 3 b.

Ken Lum. *Four Boats Stranded : red and yellow black and white* (vue partielle de la rue Robson) (2001)  
Fibre de verre, polystyrène expansé, peinture d'époxy, acier.  
Komagata Maru (noir) : 432 x 55 cm.  
Cargo provenant de Chine (jaune) : 430 x 68 cm.  
Coll. Vancouver Art Gallery

Source : Melanie O'Brian. Ken Lum. *Four Boats Stranded : red and yellow, black and white*. Vancouver : Vancouver Art Gallery, 2001, non paginé.

### Figure 4 a.

Janet Cardiff. *Eyes of Laura* (page d'accueil) (2004)  
Site Internet [www.eyesoflaura.org](http://www.eyesoflaura.org)  
Coll. Vancouver Art Gallery

Source : *Eyes of Laura*. Janet Cardiff (11 mai, 2006) . < [www.eyesoflaura.org](http://www.eyesoflaura.org) >

### Figure 4 b.

Janet Cardiff. *Eyes of Laura* (jour 253) (2004)  
Coll. Vancouver Art Gallery

Source : *Eyes of Laura*. Janet Cardiff (11 mai, 2006) . < [www.eyesoflaura.org](http://www.eyesoflaura.org) >

**Figure 5**

Hadani Dimtars (texte), Raef Grohne. (photographie). « Vancouver Movers »

Source : *Wallpaper\** 65 (January-February, 2004), 51.

**Figure 6**

Stan Douglas. *Every Building On 100 West Hastings* (détail) (2001)

Épreuve couleur. 66 x 426,9 cm.

Coll. Centre canadien d'architecture

Source : Reid Sheir, ed. *Stan Douglas. Every Building On 100 West Hastings.* Vancouver : Contemporary Art Gallery et Arsenal Pulp Press, 2002, affiche.

**Figure 7**

Nettie Wild (réalisation). *Fix. The Story of An Addicted City* (détail de Dean Wilson) (2002)

Canada Wild Productions, 92 min. couleurs

Source : « Fix. The Story of An Addicted City ». In *Canadian Wild Productions*. Canadian Wild Productions (9 mai 2006).  
< <http://www.canadawildproductions.com/fix/index.html> >

**Figure 8**

Roy Arden. *Citizen* (détail) (2002)

Projection vidéo en boucle sur DVD

Source : Marie Flemin et Shep Steiner, ed. *Roy Arden. Selected Works 1985-2000*. Oakville : Oakville Galleries, 2002, 19.

**Figures 9 a. et b.**

Irene Whittome. *Vancouver* (vue de l'installation au Musée des beaux-arts de Montréal) (1980)

Installation

Source : René Payant. *Vedute, Pièces détachées sur l'art 1976-1987*. (Laval : Montréal, 1987, 316.

**Figure 10**

Jeff Wall. *The Thinker* (1986)

Photographie transparente sur caisson lumineux

216 x 229 cm.

Source : Thierry de Duve et al. *Jeff Wall*. London Phaidon, 2002, 116.

**Figure 11**

Auguste Rodin. *Le penseur* (1881)

Bronze, 71,5 x 40 x 58 cm.

Source : « Autour de la porte de l'enfer ». In *Collections*. Musée Rodin (9 mai 2006).  
< <http://www.musee-rodin.fr/accueil.htm> >

**Figure 12**

Albrecht Dürer. *Peasant's Column* (1525)

Dessin, h. 22 cm

Source : Thierry de Duve et al. *Jeff Wall*. London Phaidon, 2002, 117.

**Figure 13 a.**

Le site Robson Square du sud au nord (vue générale)

Source : Arthur Erickson, *The Architecture of Arthur Erickson*. New York : Icon, 1988, 112.

**Figure 13 b.**

Le site de Robson Square du sud au nord : le quadrilatère de la VAG (le quadrilatère est formé des rues Robson au sud, de la rue Georgia au nord, de la rue Howe à l'ouest et de la rue Hornby à l'est).

Source : Arthur Erickson, *The Architecture of Arthur Erickson*. New York : Icon, 1988, 112.

**Figure 14 a.**

Alex Svonboda (sculpture), R. H. Savery (environnement). *British Columbia Centennial Fountain* (vue générale) (1966)

Bronze et tuiles de céramique, dimensions variables

Source : photographies de l'auteur.

**Figure 14 b.**

Alex Svonboda (sculpture), R. H. Savery (environnement). *British Columbia Centennial Fountain* (vue détaillée) (1966)

Bronze et tuiles de céramique, dimensions variables

Source : photographies de l'auteur.

**Figure 15**

L'entrée des visiteurs de la VAG à Robson Square

Source : « Visitor Information ». In *The Gallery*. Vancouver Art Gallery (10 mai 2006).

< [http://www.vanartgallery.bc.ca/about\\_visitor.cfm](http://www.vanartgallery.bc.ca/about_visitor.cfm) >

**Figure 16**

Vitrines utilisées lors du projet *On Location* (2000)

Source : Judith Mastai. « Art on the Street ». *Canadian Art*. Winter, 2000, 64.

**Figure 17 a.**

Carte d'information sur le projet *On Location* (2000)

**Figure 17 b.**

Carte-réponse pour le projet *On Location* (2000)

**Figure 18**

Exemple de commentaires répertoriés pour le projet *On Location* (2000)

Source : Vancouver. Vancouver Art Gallery Archives. Exhibition Files, *On Location*, 04.21

**Figure 19**

Ken Lum, maquette pour *Four Boats Stranded : red and yellow, black and white* (2000)

Source : Judith Mastai. « Art on the Street ». *Canadian Art*. Winter, 2000, 65.

**Figure 20**

Myfanwy MacLeod, proposition pour *On Location* (2000)

Source : Liz Hodson. *Vancouver Sun*. July 6-13 2000, C18.

**Figure 21**

Robert Davidson, maquette pour *Killer Whales* (2000)

Source : Vancouver. Vancouver Art Gallery Archives. Exhibition Files, *On Location*, 04.21



**Figure 22**

Persimmon Blackbridge, proposition pour *On Location* (2000)

Source : Vancouver. Vancouver Art Gallery Archives. Exhibition Files, On Location, 04.21

**Figure 23**

Kim Adams, maquettes pour *Squid Head* (2000)

Source : Vancouver. Vancouver Art Gallery Archives. Exhibition Files, On Location, 04.21

**Figure 23**

Henry Tsang, proposition pour *On Location* (2000)

Source : Vancouver. Vancouver Art Gallery Archives. Exhibition Files, On Location, 04.21

**Figure 25**

Judy Radul, photographies préparatoires pour *Robbie Williams Is Hotter Than Marcus* (2000)

Source : Vancouver. Vancouver Art Gallery Archives. Exhibition Files, On Location, 04.21

**Figure 26 a.**

Janet Cardiff, maquette pour *House Sitting* (coffret) (2000)

Source : Vancouver. Vancouver Art Gallery Archives. Exhibition Files, On Location, 04.21

**Figure 26 b.**

Janet Cardiff, maquette pour *House Sitting* (panneau explicatif) (2000)

Source : Vancouver. Vancouver Art Gallery Archives. Exhibition Files, On Location, 04.21

**Figure 27**

Irvin Kershner (réalisation). *Eyes of Laura Mars* (plan de Faye Dunaway) (1978)  
Columbia Pictures, 104 min. couleurs

Source : Irvin Kershner (réalisation). *Eyes of Laura Mars* (1978). Columbia Pictures, 104 min. couleurs.

## INTRODUCTION.

### L'UN AVEC L'AUTRE. L'ŒUVRE D'ART PUBLIC ET LES DYNAMIQUES URBAINES

« When viewed “from above”, these developmental geographies describe the overall condition and conditioning of urban reality in general or global terms. Viewed “from below”, they are more grounded in localized spatial practices and the particular experiences of everyday life. »

Edward W. SOJA, *Postmetropolis*<sup>1</sup>

« How do we account, for instance, for the sense of soaring exhilaration and the anxious dread engendered by the new fluidities and continuities of space and time, on the one hand, and their ruptures and disconnections on the other? And what could this doubleness of experience mean in our lives? in our work? Today’s site-oriented practices inherit the task of demarcating the *relational specificity* that can hold in dialectical tension the distant poles of spatial experience (...). This means addressing the uneven conditions of adjacencies and distances *between* one thing, one person, one place, one thought, one fragment *next* to another, rather than invoking equivalences via one thing *after* another. Only those cultural practices that have this relational sensibility can turn local encounters into long-term commitments and transform passing intimacies into indelible, unretractable social marks – so that the sequence of sites that we inhabit in our life’s traversal does not become genericized into an undifferentiated serialization, one place after another. »

Miwon KWON, *One Place After Another*<sup>2</sup>

Parmi les collections de la Vancouver Art Gallery (ci-après VAG), quatre œuvres sont regroupées sous l’appellation « art public », et partagent la caractéristique d’être exposées en permanence à Robson Square, sur le site extérieur de l’institution muséale qui est localisée dans un édifice néoclassique terminé en 1911. Se présentant autrement que ces jardins de sculpture qui accompagnent désormais les musées telle une condition *sine qua non*<sup>3</sup>, ces œuvres, qui investissent l’espace et la vie de manière sournoise et originale, ont été commandées en deux temps.

En 1990, alors que l’institution s’appête à acquérir son fonds d’archives l’année suivante, l’œuvre *PLACED UPON THE HORIZON (CASTING SHADOWS)* (1990) (figures 1 a. et b.) de l’artiste conceptualiste américain Lawrence Weiner devient la première œuvre réalisée pour l’environnement extérieur de la VAG<sup>4</sup>. Placée sur l’architrave au-dessus de

l'entrée sud sur la rue Robson – cette partie du fronton qui repose directement sur les colonnes —, l'œuvre consiste en une inscription faite de lettres peintes en jaune de 35 cm de haut, sculptées dans du cèdre de la côte ouest. Par sa position sur la façade d'une institution, comme c'est le cas sur les édifices d'inspiration classique, l'œuvre se présente comme un signe officiel de l'expérience urbaine, mais se fait subversive par la nature poétique du message. La signification même de l'inscription traite de sa condition *in situ*. La première partie de la phrase *PLACED UPON THE HORIZON* signifie *placé au-dessus de l'horizon*, et traite de l'expérience de l'environnement construit du centre-ville de Vancouver : l'édifice du musée et les gratte-ciel environnants empêchent de voir l'horizon, ce paysage qui fait la réputation de la métropole. Ensuite, la parenthèse (*CASTING SHADOWS*), qui se traduit par *projetant des ombres*, réfère aux ombres produites par les édifices du quartier, et par l'inscription elle-même. Parlant de ses propres caractéristiques physiques, cette parenthèse évoque que l'ombre est tributaire des cycles du soleil; elle réfère aussi à sa propre finalité, puisque la visibilité de l'œuvre dépend de l'éclairage naturel. Ainsi, chaque spectateur aura une expérience unique de l'œuvre, selon le moment de la journée où il la perçoit.

En 2000, à l'occasion du nouveau millénaire, la VAG invite huit artistes canadiens à concevoir des projets pour éventuellement commander trois œuvres d'art public. Organisé par le conservateur senior Bruce Grenville, et intitulé *On Location*, le processus de sélection s'est littéralement déroulé sur la place publique. L'opinion des citoyens sur ces différents projets fut sollicitée et recueillie, afin d'étayer les paramètres qui caractérisent l'insertion d'une œuvre dans les dynamiques sociales<sup>5</sup>. Le concept de « programme d'art public » fut dès lors mis de l'avant : des opuscules furent publiés en

2001 sur les œuvres d'Adams et Lum au moment de leur inauguration, mais aussi sur l'œuvre de Weiner pourtant réalisée une dizaine d'années auparavant.

*Squid Head* (« tête de calmar ») (2001) (figure 2) de l'artiste ontarien Kim Adams consiste en l'assemblage de parties de camionnettes qui ont été transformées et dont le résultat est non fonctionnel<sup>6</sup>. L'ensemble est formé de deux composantes. Faite à partir de deux parties arrière de véhicule, la plus grande partie est de couleur jaune-canari, vert menthe et orange citrouille et ne comporte aucune fenêtre; une bande orange au bas sert à unir les deux parties et faire croire ainsi à une seule composante. Si elle comporte des fenêtres sur chacune de ses faces, et que chacun de ses côtés est soutenu par une roue, la plus petite entité est faite de deux arrières de fourgonnettes GMC peintes en bleu, et laisse voir deux sièges étrangement placés dos à dos. Pouvant être déplacée et reconfigurée, *Squid Head* est à la fois un animal (par son titre), un bien de consommation (par ses matériaux) et un objet de divertissement (par ses couleurs, son apparence générale). Dans cette section du centre-ville de la métropole, où se déroulent quotidiennement des échanges commerciaux, ce détournement de formes communes de la production de masse nous incite à revoir notre point de vue sur les objets de consommation.

Reconnu pour ses positions contestataires en matière de discours postcoloniaux, Ken Lum a réalisé *Four Boats Stranded: red and yellow, black and white* (« Quatre bateaux échoués : rouge et jaune, noir et blanc ») (figures 3 a. et b.)<sup>7</sup>. Traitant de nomadisme et d'immigration, en relation avec les problèmes d'acculturation que ces phénomènes peuvent engendrer, Lum a réalisé quatre bateaux pour chacun des coins du toit du musée. D'abord, sur le toit de l'entrée historique de la rue Georgia, une première

tension opère. Alors que le bateau blanc du capitaine Vancouver évoque le fait que le commandant fut le premier occidental à explorer la côte de la Colombie-Britannique dans les années 1790, le rouge rappelle que la présence de peuples des Premières Nations remonte à cinq siècles avant J-C., soit bien avant les démarches de colonisation entreprises par les Britanniques. Ensuite, sur le toit de l'entrée de la rue Robson, deux embarcations abordent des souvenirs épineux en matière d'immigration. Le bateau jaune est un des quatre cargos qui transportaient 600 immigrants venant de la province de Fujian (au sud de la Chine) jusqu'à Vancouver, dans les années 1990, et qui cherchaient à obtenir un statut de réfugié. Le noir est le Komagata Maru qui est parti de l'Inde en 1914, avec 376 sujets britanniques à bord qui cherchaient à entrer au Canada. Mais puisque la loi canadienne en matière d'immigration exigeait que leur voyage se fasse sans escales, et que les compagnies maritimes n'offraient pas de traversée en ligne directe vers le Canada, ils ont dû attendre pendant deux mois un jugement de la cour qui ne s'avéra pas en leur faveur et, en vain, ils ont repris la route vers Calcutta où une vingtaine d'entre eux furent tués par la police qui les attendait<sup>8</sup>. L'œuvre est un pied de nez à l'hypocrisie coloniale au sujet des races et des nations qui ont peuplé le territoire; hypocrisie qui a eu lieu au cours de la domination britannique, mais qui se poursuit toujours dans le Canada actuel. Le sous-titre *red and yellow, black and white* est emprunté à un hymne américain pour les enfants datant du XIX<sup>e</sup> siècle dont le refrain est : « Red and Yellow, Black and White, All are precious in His sight »/« Rouge et jaune, noir et blanc, tous sont précieux à Sa vue » — faisant référence à Dieu. Lum a déclaré qu'il désirait répondre à une plaque sur la fontaine en face du musée, qui dit célébrer les nations fondatrices de la Colombie-britannique : anglaise, irlandaise, écossaise et galloise. L'artiste rétablit ainsi les faits sur

la composition de la communauté de Vancouver, qui a été influencée par la position géographique de cette ville côtière, véritablement en marge du reste du pays.

L'œuvre *Eyes of Laura* (figure 4 a. et b.) qu'a conçue l'artiste canadienne Janet Cardiff consiste en un site Internet ([eyesoflaura.org](http://eyesoflaura.org)), mis en ligne en 2003<sup>9</sup>. Agente de sécurité fictive employée par la VAG, Laura nous permet de voir le site extérieur du musée à travers ses propres yeux. À partir d'une caméra installée sur le toit de l'édifice, Laura, qui s'ennuie durant ses quarts de travail, filme des individus, des événements et autres détails mystérieux observables dans l'environnement urbain, puis les commente selon ses humeurs. Elle documente ensuite ses expériences personnelles en ordre chronologique par le biais de bandes vidéo, de textes, d'images et d'extraits sonores, qu'il est possible de découvrir dans sa totalité en parcourant un calendrier. Par ailleurs, le spectateur peut prendre la place de Laura pour contrôler à son tour la caméra de sécurité et explorer les environs à son gré. La fiction et la réalité sont entremêlées dans ce commentaire sur le monde de la surveillance et sur notre perception du microcosme urbain.

Qu'implique l'insertion d'une œuvre dans l'espace urbain? Par ailleurs, pourquoi qualifie-t-on ce type d'œuvre d'*art public*? S'appuyant sur les récentes recherches sur cette problématique, ce mémoire décrit l'écart critique et actif, marqué par l'espace et le temps du tumulte du centre-ville métropolitain, qui conditionne l'insertion et la réception des œuvres du programme d'art public de la VAG. Durant la période de temps où furent créées ces œuvres, Vancouver subit une métamorphose saisissante : trois ans avant la tenue de l'Exposition universelle de 1986, l'institution muséale a déménagé dans le

nouveau centre-ville qui se dessine rapidement, complétant l'important complexe de Robson Square autour duquel de nombreux projets immobiliers seront construits. Si l'on s'efforce de donner une nouvelle image à Vancouver depuis plus de deux décennies, par d'importantes et d'innombrables entreprises architecturales, ces œuvres traduisent une recherche identitaire parallèle, directement sur le terrain de la vie quotidienne où les citoyens évoluent. Incarnant une tension entre cet environnement physique qui nous est imposé — fruit d'une recherche d'un monde amélioré — et les dynamiques sociales qui en sont en partie tributaires, ces œuvres d'art public s'imposent comme un questionnement, une façon de voir et de s'appropriier la ville autrement. En s'appuyant sur l'expérience de la localité, les œuvres de Weiner, Adams, Lum et Cardiff démontrent que l'on peut intervenir, subjectivement et singulièrement, dans l'ensemble de ces processus évolutifs, afin que cette ville en mouvance ne nous échappe pas.

Comme l'évoquent les citations en exergue à cette introduction, différents mouvements et dynamiques, dont la coexistence est à la fois contradictoire et nécessairement complémentaire, alimentent la discussion qui suit, et sont utiles pour décrire la relation particulière que ces œuvres entretiennent avec leurs environnements social et construit. Débutant par une vue macrocosmique et presque omnisciente sur la ville, la discussion se ressert par la suite autour des œuvres du programme d'art public de la VAG, pour décrire Robson Square à travers sa vitalité la plus hétérogène, en tant que microcosme de la quotidienneté urbaine. Ce changement de point de vue est parallèlement accompagné d'un changement de sensibilité et d'approche théorique : le prosaïsme initial, qui sert à caractériser le système mis en place par les autorités d'un

point de vue social, fera place à une poétique s'attardant aux actions d'appropriation qu'initie chacun des citoyens, dans une perspective sémiotique.

Reprenant la théorie de la production de l'espace formulée par Henri Lefebvre, le premier chapitre décrit la redéfinition du plan de Vancouver, dictée par des impératifs économiques, ainsi que ses conséquences sur les inégalités sociales qui se développent entre les citoyens. Formulant une quête identitaire reposant sur l'image de la ville, cette vivification urbaine est immédiatement abordée par les artistes du milieu de Vancouver. Ceux-ci ont remis en question cette rhétorique spectaculaire valorisant l'apparence de la métropole, en faisant place à la marginalité et à l'hétérogénéité, ce qui a engendré un site de discours singulier sur l'expérience de cette ville.

Contrepoint dans la progression de ce mémoire, le second chapitre reprend les principaux cadres théoriques développés dans les deux dernières décennies, qui sont au centre de l'historiographie de l'art public. En recensant principalement les notions de « sphère publique » (Rosalyn Deutsche) et de « communauté » (Suzanne Lacy, Arlene Raven), tel que mises de l'avant tant par les paramètres conceptuels fixés par la VAG que par les œuvres elles-mêmes, l'étude pragmatique de ce programme permet de mettre à l'épreuve le caractère prétendument universel de ces thèses, et de démontrer l'hermétisme de ces catégories que leurs auteurs voudraient immuables. Mais il est surtout question, dans cet exercice d'inscription des discours nouveaux que constitue cette recherche, de rouvrir ces débats en mettant à jour le dynamisme, la tension créée par la relation de l'œuvre à son environnement, qui reste peut-être la seule caractéristique commune aux formes contemporaines d'art public (Miwon Kwon).



Dans cette perspective polysémique, basée sur la singularité de chaque œuvre d'art public et de chacun de ses spectateurs, le dernier chapitre reprend la prémisse de la poétique du quotidien de Michel de Certeau, qui dit que l'usage des produits de consommation est le moyen par lequel « l'homme ordinaire » s'approprie son quotidien. En décrivant des « modes d'opération » distincts pour chacune des œuvres, l'œuvre d'art public, dont les lectures sont aussi hétérogènes que ses lecteurs, devient alors un cadre d'expérimentation, de médiation pour apprendre à cette personne ordinaire à consommer, à habiter Robson Square et la culture urbaine qui la caractérise.

---

#### NOTES POUR L'INTRODUCTION

<sup>1</sup> Edward W. Soja. *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford et Malden : Blackwell Publishers, 2000, 10.

<sup>2</sup> Miwon Kwon. « By Way of a Conclusion : One Place After Another ». *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. London et Cambridge : The MIT Press, 2002, 166.

<sup>3</sup> Voir l'introduction du texte de Johanne Lamoureux sur les jardins et surtout les musées comme espaces d'exposition postmodernes, tant d'un point de vue pragmatique qu'idéologique. Voir : Johanne Lamoureux. « Exhibitionitis : A Contemporary Museological Ailment ». In *Theatergarten Bestiarum. The Garden as Theater as Museum*. Ed. Chris Dercon. Cambridge : The MIT Press, 1990. 114-127.

<sup>4</sup> La fortune critique sur cette œuvre de Weiner comprend : Melanie O'Brian. *Lawrence Weiner. PLACED UPON THE HORIZON (CASTING SHADOWS)*. Vancouver : Vancouver Art Gallery, 2001; Willard Holmes et Lawrence Weiner. « A Public Conversation Between Willard Holmes and Lawrence Weiner. December 6, 1990 ». In *Art in public places. A Vancouver Casebook*. Ed. Justih Mastai. VAG Document III. Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1993. 43-54. Pour la réception critique de l'œuvre, voir : David Lemon. « Old-fashioned posturing clouds art issues ». *The Vancouver Sun*. Saturday, February 27, 1993. C20; Peter Wilson, « Art Is Where You Read It ». *The Vancouver Sun*. Saturday, February 13, 1993. C3; Arni Harladsson. « Reviews. Lawrence Weiner. Vancouver Art Gallery ». *C*. Spring 1991. 46-47; Ann Rosenberg. « Getting the hang of it ». *The Vancouver Sun*. Saturday, January 19, 1991. D10-11; Robin Laurence. « Vancouver Visual Artists Win Respect in Unsettled World ». *The Georgia Straight*. December 28-January 4, 1990-1991. 24.

<sup>5</sup> Pour la réception critique du projet *On Location*, voir : Robin Laurence. « VAG Takes Art Outdoors ». *Georgia Straight*. November 15-22, 2001. 69; Robin Laurence. « Engage Minds, Excite Senses ». *Georgia Straight*. September 6-13, 2001. 34; Judith Mastai. « Art on the Street ». *Canadian Art*. Winter, 2000. 60-66; Liz Hodgson. Entrefilet sans titre. *Vancouver Sun*. July 6-13 2000. C18.

<sup>6</sup> La fortune critique de cette œuvre d'Adams comprend : Melanie O'Brian. *Kim Adams. Squid Head*. Vancouver : Vancouver Art Gallery, 2001. Sur la réception critique de l'œuvre d'Adams, voir : Paula Gustafson. « Sculpture Côte Ouest ». *Espace* 61. Automne 2002. 9.

---

<sup>7</sup> La fortune critique de cette œuvre de Lum comprend. Melanie O'Brian. *Ken Lum. Four Boats Stranded : red and yellow, black and white*. Vancouver : Vancouver Art Gallery, 2001. Pour la réception critique de l'œuvre de Lum, voir : Sarah Milroy. « The art of bricks and mortar ». *The Globe and Mail*. Saturday, November 5, 2001. V1;9.

<sup>8</sup> Voir : « Komagata Maru ». In *L'Encyclopédie canadienne* (2006). L'Encyclopédie Historica (3 avril 2006).  
< <http://www.canadianencyclopedia.ca/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0004366> >

<sup>9</sup> Sur la réception critique de cette œuvre de Cardiff, voir : Sarah Boxer. « When Seeing Is Not Always Believing ». *New York Times*. July 11 2005. Publié en ligne (3 avril 2006):  
<<http://www.nytimes.com/2005/07/11/arts/design/11laur.html?ex=1144209600&en=c7c73b6921e6fe&ei=5070>>

## CHAPITRE 1.

### DE FRONT, EN PERSPECTIVE ET À DISTANCE. VANCOUVER COMME IMAGE ET SITE

« - L'enfer des vivants n'est pas chose à venir; s'il y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons d'être ensemble. Il y a deux façons de ne pas en souffrir. La première réussit aisément à la plupart : accepter l'enfer, en devenir une part au point de ne plus le voir. La seconde est risquée et elle demande une attention, un apprentissage continuel : chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui faire de la place. »

Italo CALVINO, *Les villes invisibles*<sup>1</sup>

« And therefore it is not Vancouver which determines the character of the work, but the work which will give Vancouver its character. »

Scott WATSON, « Terminal City. Place, culture, and the regional inflection. »<sup>2</sup>

Vancouver, qui a connu une croissance importante tout au long du siècle dernier, fait l'objet d'une métamorphose urbaine de grande envergure entreprise au début des années 1980. Comme l'a décrit l'historien de l'art Scott Watson, les effets de cette revitalisation ont été concrets et visibles dès leurs balbutiements, et c'est à la fois l'apparence physique de la ville, son expérience et son imagerie qui ont été affectées :

In 1983, Vancouver is uncomfortably poised at the brink of another transformation. The dominant culture is still devoted to an idea of progress, building, and spectacle. New mega-developments promise to alter the aspect of the city. And with a change of aspect one can expect the city's demography to be modified not only by new networks of transportation but by changes in the city's 'psychogeography' – the effect the physical structure has on human feelings and reflexes<sup>3</sup>.

La restructuration du plan de la ville, tributaire de la modification de l'activité humaine qui s'était développée jusqu'alors, semble désormais contredire le passé vernaculaire de l'endroit, tant l'environnement construit laisse présager une ville neuve, complètement transfigurée. Alors que l'imagerie urbaine se trouve bouleversée par l'émergence de cette cité indûment immaculée et étincelante, les artistes issus du milieu artistique de la ville, tout comme ceux qui ont contribué au programme d'art public de la Vancouver Art

Gallery, se sont dès lors engagés dans ce qui constitue une véritable quête identitaire dont la prémisse est l'apparence de la ville. Les discours entourant cette reconfiguration métropolitaine ont dès lors déterminé la condition *in situ* de la production de ces artistes, ainsi que celle des œuvres d'art public qui nous concernent. Contribuant à réinsérer la vie dans les discours contemporains sur la ville par la subjectivité de leurs créateurs, ces œuvres font contrepoids à la nouvelle imagerie officielle de Vancouver; elles *ouvrent* la ville pour montrer à la fois son dynamisme, son pluralisme et la marginalité qui y vit.

### **Vancouver de front : un propre décor**

Critiquée par Watson il y a 20 ans, l'illusion évolutive et spectaculaire liée au réaménagement physique de la ville est synthétisée par l'exemple suivant, tiré de la culture de masse. Reconnu pour exposer les dernières tendances en matière de décoration, d'architecture, d'art, de mode, de divertissement et de voyage (comme l'affiche sa couverture), le magazine londonien *Wallpaper\** publiait, dans son édition de janvier-février 2004, l'article « Vancouver Movers »<sup>4</sup> de Hadani Ditmars (figure 5). Au-dessus du titre, une photo de Raef Grohne donne à voir des tours d'habitation construites aux abords d'une étendue d'eau qui reflète ces édifices, tout comme les couleurs du ciel. Prise de la rive faisant face à l'environnement construit, la photographie rend hommage au caractère majestueux d'une ville au développement récent; d'une métropole qui a su unir nature et constructions humaines. L'article vante la qualité de vie de ce milieu urbain et, plus particulièrement, les multiples changements et les processus d'urbanisation qui animent la ville. La phrase en exergue de l'article donne le ton: « With its multicultural mix and creative vibe, this once grimy Canadian railway town has transformed itself into

a chic metropolis – and without the smog and downtown traffic. »<sup>5</sup> L'auteur décrit Vancouver de façon élogieuse, comme « *a model of urbanism* » respectant le caractère cosmopolite de l'endroit, ainsi que comme un centre d'échanges culturels et financiers à la jonction de l'Amérique et de l'Asie. La majeure partie de cet article est consacrée à trois quartiers du centre-ville où les développements immobiliers résidentiels foisonnent : SOMA (South of Main), jadis une zone industrielle; Yaletown un terrain autrefois parsemé d'entrepôts qui appartenait à la Canadian Pacific Railway avant d'être acquis, dans les années 1980, par la municipalité de Vancouver qui les a revendus à des investisseurs privés; Kitsilano/Point Grey reconnu pour avoir été un voisinage hippy dans les années 1960 et 1970. Alors que ces quartiers constituent des traces matérielles de l'histoire de la ville, notamment parce que des édifices industriels qui abritent des condos et des lofts rappellent leur transformation, ce texte argumente qu'ils constituent des districts prometteurs pour les investisseurs étrangers à la recherche d'un pied-à-terre avec vue sur l'océan Pacifique.

Au lecteur informé, il n'est pas étonnant que ce genre de propos soit présenté dans les pages de *Wallpaper\** : le magazine s'adresse à un lectorat financièrement aisé et soucieux d'être à l'affût des dernières tendances. La description qui est faite d'une métropole chic et bourgeoise constitue une véritable apologie de la nouvelle image dont s'est dotée la ville; une image qui sait tirer profit de ses nouveaux traits architecturaux et urbanistiques, tout en revoyant pour l'occasion ses attraits déjà en place – pensons aux quartiers industriels revivifiés mentionnés par l'article. Tributaire de son architecture et de son paysage, évoquant son indice de qualité de vie et sa vitalité économique, l'image

d'une ville doit lui permettre de se distinguer de ses consoeurs sur le marché économique mondial. Cela, entre autres, afin d'attirer les investisseurs et de séduire les touristes.

L'historienne de l'art Rosalyn Deutsche a noté que l'image d'une ville doit dorénavant être le reflet de son désir d'être dans le monde. Cette image obtient sa spécificité en relation avec les autres cités : « Individual cities cannot be defined in isolation from their relationships with other places, relationships that take place within and across various geographic levels : global, regional, urban. »<sup>6</sup> Une réelle hiérarchie existe entre les villes qui doivent s'illustrer, de façon individuelle, comme des centres de décision importants, ou encore comme centres administratifs. Le courant de re-développement urbain que l'on peut observer à l'échelle mondiale, à l'instar de celui qui anime Vancouver, s'inscrit dans ce large exercice de définition qui vise la valorisation de la particularité des villes. Parce qu'elle permet de redéfinir l'apparence de celles-ci, la revitalisation urbaine est l'enjeu de cette recherche identitaire visuelle. Deutsche explique le processus de revitalisation, actif depuis les trois dernières décennies, de la façon suivante : « Redevelopment is the consequence of both the uneven development and of urban land in particular. »<sup>7</sup> Revivifier l'espace vise donc l'effacement des problèmes socio-économiques antérieurs (nous y viendrons) et l'enrichissement matériel du territoire; cela afin de mettre en évidence les avantages de la ville, tout en mettant de côté ses aspects négatifs. Localement, les processus postmodernes d'urbanisation déployés à Vancouver sont conditionnés par cette double prémisse : dans un premier temps, la municipalité et les dirigeants des corporations qui y sont établies souhaitent se débarrasser de l'ancienne image de la ville qui avait pour surnom « Terminal City »; ceci

afin de s'assurer, dans un second temps, d'être compétitif économiquement dans le réseau des métropoles prestigieuses du monde contemporain.

D'abord, comme l'évoque Ditmars dans *Wallpaper\**, ce renouveau urbain traduit l'évacuation des traces importunes de l'histoire industrielle de la ville, dont le chemin de fer est certainement la marque la plus significative. Il faut toutefois savoir que le réseau ferroviaire est au cœur de l'histoire de Vancouver. Premièrement, cette dernière doit à ce réseau son premier lien économique et social avec le reste du pays (et du monde occidental), duquel elle avait été isolée sur son bout du continent. Ce retrait géographique et moral fut l'enjeu de l'entrée de la Colombie-Britannique dans la Confédération canadienne : en 1871, les autorités fédérales firent alors la promesse d'unir physiquement, au cours des dix prochaines années, la province au reste du pays, constitué alors de quatre provinces de l'extrémité est du continent (Nouvelle-Écosse, Nouveau-Brunswick, Québec, Ontario) et du Manitoba. Si cette promesse fut réalisée en 1886, cela explique que Vancouver doit son existence au simple fait que la compagnie Canadien Pacifique choisit d'établir, à Burrard Inlet, le terminus ouest de son tronçon transcanadien<sup>8</sup>. Ce réseau justifie aussi l'expansion démographique considérable de la région (Vancouver comptait 125 000 habitants en 1911, et plus de deux millions actuellement) qui fut d'abord en lien avec le développement des industries primaires et secondaires (comme la foresterie et les pêches), ainsi que les industries de transformation qui y sont rattachées. Deuxièmement, en plus de ce lien physique avec le pays, le réseau ferroviaire a aussi eu un impact sur l'identité de la région, car il fut la cause du surnom de « Terminal City », longtemps accolé à Vancouver. « Ville terminus », la métropole ne semblait être que le lieu de transition et de transformation des ressources naturelles et des

marchandises. C'était alors une ville grise et maussade, dans les mots de Ditmars, où l'on ne faisait que passer sans jamais vouloir s'y établir.

En plus de la négation de ce côté néfaste de l'image de ville industrielle, c'est ensuite la compétition sur le marché international qui allait rendre impératives les transformations urbaines au début des années 1980. Alors que les secteurs d'activités mentionnés plus haut étaient déjà en déclin, l'économie postindustrielle vit la nature des opérations économiques se modifier sur le territoire. L'usage qui est fait de la ville par les compagnies – et, par conséquent, des citoyens — allait aussi changer. Deux facteurs économiques principaux sont responsables de cette revitalisation qui est toujours en cours : premièrement, l'injection de capitaux étrangers (principalement d'Asie) et deuxièmement, le développement des secteurs d'activités tertiaires et quaternaires comme le tourisme, les hautes technologies, le divertissement et la gestion de capitaux<sup>9</sup>. Dans son ouvrage sur Los Angeles, le géographe Edward W. Soja rappelle d'ailleurs que cette opération consiste en la traduction locale d'une conjoncture observée mondialement et qui incite à un réaménagement des plans des villes, à une redistribution plus souple et flexible de l'espace en fonction des nouvelles activités exploitées sur le territoire<sup>10</sup>. Soja indique qu'il y a eu une réorganisation mondiale du travail : alors que les secteurs d'activités primaires s'implantaient dans de nouveaux pays industrialisés comme la Corée ou Taiwan, les pays les plus fortunés ont dû restructurer leur économie en fonction de cette désindustrialisation. Se penchant sur le phénomène de globalisation et d'internationalisation, Soja affirme qu'il s'est créé un réseau de villes du monde s'étendant jusqu'aux confins les plus lointains, visant la création d'un bassin mondial de centres financiers et d'échanges commerciaux et culturels. À Vancouver, si l'on tient



compte du fait que ces processus furent jumelés à la tenue de l'Exposition universelle de 1986 et pour les préparatifs pour les Jeux Olympiques d'hiver de 2010<sup>11</sup>, on comprendra que c'est l'ensemble de ces facteurs qui justifie cette régénération. Et la consécration de ce nouveau paysage urbain peut être observé sur la côte nord de False Creek; c'est là qu'est situé Concord Pacific Place, un des plus grands développements immobiliers en Amérique du Nord actuellement<sup>12</sup>.

Si Watson annonce en 1983 que Vancouver deviendra un spectacle, Ditmars affirme plus de vingt ans plus tard que l'urbanisme en fut la principale arme. Ces deux commentaires ne sont pas étrangers à la rhétorique de la *Société du spectacle* qu'a formulé Guy Debord en 1967. Dans ce passage, Debord explique la manipulation qu'exerce la société capitaliste sur l'espace et définit l'urbanisme comme suit :

La société qui modèle tout son entourage a édifié sa technique spéciale pour travailler la base concrète de cet ensemble de tâches : son territoire même. L'urbanisme est cette prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l'espace comme *son propre décor* <sup>13</sup>.

Pour Debord, ce décor constitue de l'imagerie urbaine, c'est-à-dire qu'il est une représentation de la ville, sans les traces du passage du temps et de la vie. Alors que le spectacle se définit comme la séparation entre la chose et sa représentation, il apparaît que le décor de la société du spectacle est matérialisé par la ville, et que celle-ci est séparée de la vie qui s'y déroule. Il y a donc une scission entre l'imagerie et la réalité, entre l'image homogène et unie que l'on souhaite projeter au monde (celle de Vancouver dans *Wallpaper\** par exemple) et les réalités quotidiennes des populations qui y évoluent.

Cette métaphore du décor suggère d'ailleurs que les acteurs qui évoluent dans l'espace agissent de manière organisée et réfléchie.

La photographie *Every Building On 100 West Hastings* (2001) (figure 6) de l'artiste Stan Douglas explore cette conception de la ville comme décor, en prenant comme trame de fond les processus qui soutiennent la revitalisation de la ville. Le décor est évoqué par les aspects formels de l'œuvre, ainsi que dans les moyens employés dans sa réalisation. À ce sujet, la commissaire Marie-Josée Jean a relevé que :

[ Douglas ] a emprunté les moyens de tournage du cinéma pour réaliser cette séquence photographique des façades des côtés ouest de la rue Hastings captées la nuit grâce à un système d'éclairage spécialisé. Les façades ainsi illuminées donnent l'impression d'un décor reconstitué dans l'attente des personnages qui devraient éventuellement s'y produire<sup>14</sup>.

La photographie, qui résulte du montage numérique de vingt et un clichés, présente tous les édifices sur cette section de la rue Hastings durant la nuit du 27 au 28 août 2001. La scène donne à voir uniquement les édifices historiques qui constituent ce segment de la rue et qui portent les marques du passage du temps. Leur état suggère leur abandon progressif, engendré par le déclin économique qui a conditionné le quartier au long du siècle. L'usure marque ici la distanciation subtile que Douglas veut prendre face à la nouvelle image « officielle » de Vancouver, afin de pouvoir poser un regard critique sur celle-ci.

Par l'absence de protagonistes, par un éclairage qui contribue à accentuer son caractère lugubre ainsi que par l'évacuation de la perspective (qui a pour effet d'exclure le spectateur)<sup>15</sup>, cette représentation vise indéniablement à créer une impression d'inquiétude. Ce sentiment est semblable, comme nous le verrons, à celui qui conditionnerait une expérience réelle de la rue Hastings Ouest, si l'on circulait parmi ses

habitué. C'est d'ailleurs ce mystère initial qui nous invite à mettre en perspective *Every Building On 100 West Hastings*, à revoir notre rapport à cet environnement construit. L'*inquiétante étrangeté* de la représentation, selon les mots du psychanalyste Sigmund Freud<sup>16</sup>, réside dans le brouillage que cette photographie opère entre le réel et la représentation; c'est-à-dire un alignement d'édifices familiers devenus étrangers. Le sentiment de malaise découle du déplacement de sens entre l'objet qui nous apparaît et notre rapport intime à celui-ci. Suite à une expérience dans la ville de Gênes en Italie, Freud a raconté son désir de connaître la ville mêlé à la peur de confronter la réalité. Sur cette dernière, Steve Pile écrit : « The estrangement of the familiar implies that something hidden or secret, which had been previously repressed, has come to light. »<sup>17</sup> Le sentiment d'étrangeté, tel que le décrit Freud, est donc ce moment où les expériences traumatisantes et inconfortables vécues, qui se trouvent refoulées dans notre inconscient, ressurgissent dans notre expérience de la réalité, au contact d'objets familiers. En milieu urbain, comme l'a vécu Freud, cela peut se produire tant l'environnement dans lequel nous circulons nous est inconnu. Dans cette photographie, Douglas intervient dans notre perception de ce quartier – qu'il nous soit familier ou non – et recrée ce sentiment de bizarrerie afin de nous signaler qu'il y a là un contenu sous-jacent à ce que l'on voit. Comme l'explique Pile : « (...) the “un”-knowingness of the city may be the way in which the city works : there are many things that lie repressed below the city, away from our “knowledge” – and it is on these veiled, invisible, hidden, secret spaces that modern life rests. »<sup>18</sup>

Teintée de cet effet d'étrangeté, l'œuvre met sans conteste l'accent sur cet environnement construit afin de suggérer d'aller plus loin que les apparences. C'est en

effet dans le contexte sociohistorique qui a permis la construction et la ruine des édifices montrés dans cette photographie — contenu latent à la représentation dirait Freud — que se trouvent les références nécessaires à sa compréhension. Tant le passé que le présent et l'avenir du lieu, qui sont en relation avec la revitalisation urbaine, sont questionnés par l'œuvre. Situé dans le Downtown Eastside (ci-après DES), ce voisinage est aujourd'hui habité par des marginaux : des démunis, des sans-abris, des consommateurs de drogues et leurs vendeurs, ainsi que des prostituées. Véritable marché ouvert de la drogue, les Hell's Angels y détiennent le monopole commercial où ils offrent à la clientèle, fortement dépendante et financièrement dépourvue, du crack et de l'héroïne à bas prix, mais aussi de piètre qualité<sup>19</sup>.

Les réalités démographique et économique de cette section de la ville tranchent nettement sur les conditions globales du Vancouver actuel. Si bien qu'il existe pratiquement, autour de ce district, des frontières imaginaires qui différencient les classes sociales qui habitent la ville prospère, de celles qui peuplent ce quartier malfamé. Qualifié par la presse locale et nationale comme étant « the worst block in Vancouver » à la fin des années 1990, alors qu'une épidémie de VIH était en hausse dans la région et dont l'épicentre était le DES, ce dernier devint alors la cause d'un malaise social, selon Jeff Sommers et Nick Blomley<sup>20</sup>. Cet inconfort, créé par une peur collective, voulant que les problèmes sociaux (pauvreté, consommation de drogue, etc.) se propagent à l'échelle de la ville, a justifié l'isolement du quartier, cette nécessité d'établir des frontières autour de celui-ci. Ce faisant, cette section de la ville fut écartée jusqu'à ce jour de la revitalisation qui touchait l'ensemble du centre-ville de Vancouver, ainsi qu'à toute forme de valorisation patrimoniale ou encore de gentrification (ou embourgeoisement) –

ce processus par lequel des investisseurs privés s'approprient et adaptent les quartiers ouvriers pour en faire le lieu de résidence des classes moyennes ce qui, par conséquent, évince les plus démunis de leurs quartiers<sup>21</sup>.

Sommers et Blomely remarquent que l'appauvrissement du DES est en lien direct avec le développement du reste de la ville. Établissant la relation entre ce ghetto que nous donne à voir Stan Douglas et l'imagerie de Vancouver, ils remarquent que :

(...) it has long played a central role, both symbolically and materially, in the story of Vancouver. That which now characterizes the neighbourhood – the open drug market, the deepening poverty and desperation, the run-down streetscape – are products of the same forces which induced the proliferation of condo towers, art galleries, restaurants, cafés, nightclubs, townhouses, heritage neighbourhoods, and inner city middle class consumers<sup>22</sup>.

En effet, l'histoire et l'actualité du DES, qui en font un véritable contrepoids idéologique au reste de la ville, repose sur sa mise en marge de la vie urbaine par les classes dirigeantes dont les intérêts se situent ailleurs à Vancouver. Au début du siècle, l'East End était le lieu de résidence des ouvriers, notamment des immigrants japonais et chinois, qui vivaient dans les appartements que leur louait l'élite anglophone qui les employait. Dans les années suivant la Grande Dépression de 1929, Hastings est devenue la rue des bars, des bordels et des maisons de jeu. Surnommée « Skid Row » (« la Cour des Miracles »), cette rue fut considérée comme un milieu pauvre et comme le quartier des clochards dès les années 1950. Depuis ce moment, Hastings est plongée dans l'ombre des grands projets de construction qui ont d'abord visé le déplacement du cœur de la ville, qui se trouvait jusqu'alors dans l'East End, de quelques coins de rue, c'est-à-dire au site actuel de la Vancouver Art Gallery, au coin de Granville et de Robson.

Si le déclin du quartier est progressif jusqu'à la fin des années 1990, la fermeture du magasin de grande surface Woodward en 1993 fera en sorte que ce bloc se videra de toute activité économique<sup>23</sup>. Au cours de cette décennie, les derniers commerces, ainsi que les centres d'artistes qui y étaient établis, quitteront progressivement le DES, sentant l'agressivité et l'animosité s'accroître dans le voisinage. Inversement, Sommers et Blomely indiquent que c'est vers ce quartier que la police locale a cherché à refouler le commerce de la drogue et la prostitution au cours de cette même période : « (...) city police began responding to development and gentrification pressures in other parts of the inner city by pushing the street-oriented drug and sex trades as close as possible to the vicinity of Hastings Street.»<sup>24</sup> Le DES fut négligé par les investisseurs privés qui ne voulaient pas s'y établir. Alors que le rôle du centre-ville s'est transformé suite à sa désindustrialisation, pour répondre aux nouveaux impératifs économiques voulant que celui-ci soit dédié à de nouveaux types d'activités, le DES allait être volontairement laissé à l'abandon qui le caractérisait depuis presque un siècle.

Pourtant, le décor de Douglas, sans personnages et sans narration apparente, refuse de laisser entrer le spectateur. Désincarné, ce dernier est laissé à l'extérieur de la matérialité de l'oeuvre. Par ce regard impossible sur cette portion de la rue Hastings (l'ancien magasin Woodward localisé en face nous empêche de reculer suffisamment pour saisir d'un coup d'œil l'ensemble architectural), le point de vue adopté par l'artiste est « virtuel »; il n'est pas possible dans la réalité, mais dans le monde de la représentation. Puisqu'elle est insaisissable d'un seul coup d'œil, la photographie exige que le regardeur se promène, déambule devant elle pour la saisir en entier, comme il le ferait dans la réalité. En ce sens, l'expérience de *Every Building On 100 West Hastings*

pourrait être qualifiée de « frontale ». Selon la définition qu'en fait Henri Lefebvre, un rapport « frontal » signifie que la relation de l'individu à l'œuvre (ou à la société) ne se comprend qu'au niveau de l'intelligible, de la connaissance de l'environnement construit présenté<sup>25</sup>. Si, selon le philosophe, la frontalité est le point de vue qu'adoptent les « concepteurs d'espace » comme les urbanistes et les architectes, il apparaît que ce non-usage de la perspective constitue une véritable parodie de ce type de travail d'aménagement. En ne montrant que les édifices du 100, West Hastings Street, Stan Douglas insiste sur l'importance de l'image pour la ville, et sur le rôle que joue la conception urbaine dans sa formation. Évacuant les résidents du DES de sa représentation, créant un décor aux allures cinématographiques, l'artiste rappelle que la ville, dans la société du spectacle de Debord, évacue toutes les scissions et la fragmentation dont elle est porteuse, en se distançant de la réalité. Cela afin de dégager une vision unificatrice du milieu urbain, comme dans cette photographie qui n'évolue que sur un plan, faute de profondeur dans l'espace.

### **Vancouver en perspective : la ville et la vie**

Selon l'expression de Rosalyn Deutsche, les habitants du DES de Vancouver, absents de la photographie de Stan Douglas, pourraient être qualifiés *d'évincés* (evicted). Pour l'historienne de l'art, ce type social est le marginal et l'indésirable, lorsqu'il est extirpé du décor urbain, afin de préserver une homogénéité apparente. Résultat du développement inégal de la ville, conséquence directe de la revitalisation urbaine, l'évincé est considéré comme exclu de la vie de la cité. Caractérisé uniquement par sa différence sociale,

l'évincé peut être le sans-abri, le consommateur de drogue ou la prostituée lorsqu'ils sont mis de côté – dans des quartiers comme le Downtown East Side par exemple.

Les évincés de Douglas, qui évoluent quotidiennement dans les rues du DES, sont par contre visibles dans le documentaire *Fix. The Story of An Addicted City* (2002)<sup>26</sup> de la cinéaste Nettie Wild (figure 7). Le film s'attarde à un des aspects sociaux de ce quartier : l'importante population de consommateurs d'héroïne. Wild a suivi pendant plus de deux ans les tentatives d'ouverture d'un centre d'injection sécurisé destiné à cette clientèle et qui est la solution proposée par le Vancouver Area Network of Drug Users (ci-après VANDU) aux autorités municipales pour contrer la situation. Tel qu'il est démontré dans le film, d'après l'exemple d'un tel lieu à Amsterdam, les centres d'injection sécurisés offrent un espace intérieur aux consommateurs d'héroïne, ce qui les dissimule au voisinage qui ne se sent plus constamment menacé. Des seringues neuves y sont distribuées afin d'atténuer la propagation du SIDA et de l'hépatite C. Dans le cas d'une overdose (qui survient moins de 180 secondes après l'injection de drogue), il est possible de porter assistance à la personne en difficulté.

Le documentaire est construit autour de plusieurs acteurs de la sphère publique de Vancouver, chacun donnant son point de vue. Cela a pour effet de pluraliser les voies entendues; d'éviter l'apparence d'homogénéité. Confrontant les idéologies et différentes conceptions du même espace (le DES), le film s'élabore comme une dialectique qui rappelle que l'espace ne saurait être qu'un décor. *Fix* donne la parole à : Dean Wilson, président de VANDU et activiste, mais surtout consommateur d'héroïne qui tente désespérément de mettre un terme à son problème; Ann Livingston, employée de VANDU, qui est découragée de voir des gens mourir dans la rue où ses enfants jouent et



qui veut contribuer à l'amélioration de la qualité de vie dans ce quartier; Philip Owen, alors maire de Vancouver, qui veut réellement aider la communauté en passant par d'autres voies que la répression sociale; Bryce Rosuth, architecte et investisseur immobilier qui s'allie à la communauté chinoise, voisine des consommateurs de drogue dans le DES, pour réclamer la répression et la criminalisation de la consommation de drogue. Dans un seul et même film, Nettie Wild réussit à montrer les tentatives des organisateurs de VANDU, la volonté d'un maire ainsi que la réalité des investisseurs et des gens d'affaires<sup>27</sup>. Adoptant le point de vue dialectique, le documentaire veut ainsi être une illustration de la réalité sociale du quartier, contrairement à la relation frontale que parodiait Stan Douglas.

L'installation vidéographique *Citizen* (2002) du photoconceptualiste Roy Arden (figure 8) explore aussi cette idée du mouvement et de la confrontation des idéologies dans sa représentation d'un autre type *d'évincé* de Vancouver. La caméra, située dans un véhicule, se concentre sur un sans-abri et décrit des cercles concentriques autour de lui. Assis sur un terre-plein au centre d'une artère principale, l'itinérant ne capte l'attention d'aucun des automobilistes qui défilent autour de lui. La scène est montrée en boucle, comme si elle ne devait jamais se terminer, comme si personne ne s'intéressera jamais à la situation de ce citoyen. Les mouvements de la caméra multiplient les points de vue et expriment ici aussi, de façon dialectique, la complexité des rapports sociaux et les oppositions entre les habitants d'une ville<sup>28</sup>. Le titre peut être pris en compte dans cette argumentation, car il pose la question : le sans-abri est-il lui aussi un citoyen? Alors que l'itinérant ne participe aucunement à la vie démocratique de la cité, il ne peut être conséquemment considéré comme un véritable habitant de Vancouver. Mais en

présentant cet homme, Arden maintient la place de cet homme dans la sphère publique : il réinsère cet homme dans la cité.

Il y aurait donc lieu de comprendre les villes comme le résultat d'adjonctions, comme un amalgame de représentations, de rencontres, d'expériences. Dans cette optique, la ville ne serait pas seulement un agencement architectural encadré et géré selon des règles urbanistiques, mais s'entendrait aussi à la manière de Wild et d'Arden, comme le résultat du « travail de la vie » (« a work of life »), selon les mots de l'historienne de l'art Rosalyn Deutsche<sup>29</sup>. S'attaquant à une rhétorique fonctionnaliste de l'espace urbain, sorte de leitmotiv du vocabulaire de la vague de revitalisation urbaine que l'on connaît depuis les années 1980, Deutsche écrit :

To assert in the language of common sense that an urban space refers unequivocally to intrinsic uses is to claim that the city itself speaks. Such a statement makes it seem that individual locations within the city and the spatial organization of the city as a whole contain an inherent meaning determined by the imperative to fulfill needs presupposed to be natural, simply practical. Instrumental function is the only meaning signified by the built environment<sup>30</sup>.

Afin de faire contrepoids à cette définition de l'espace plutôt réductrice, Deutsche s'est penché sur l'essai *La production de l'espace* du philosophe français Henri Lefebvre, ouvrage qui a contribué à la réinsertion de l'espace dans les études sociales, en affirmant qu'il est produit socialement. Edward W. Soja a d'ailleurs relevé que cet ouvrage de référence développe cette prémisse fondamentale qui dit que l'espace s'exprime comme une dialectique impliquant non seulement sa matérialité, mais aussi la vie qui s'y déploie, tout en reconnaissant le rôle de l'espace dans le développement et le maintien de la société capitaliste<sup>31</sup>. En effet, Lefebvre a énoncé que c'est par l'interrelation d'éléments

que l'espace est *produit*. Ce dernier découle des rapports sociaux qui sont engendrés par sa *conception* par des praticiens (urbanistes, architectes et autres planificateurs), par le *vécu* formulé par certains de ces usagers (philosophes et artistes) et par la *perception* qui en est faite par les citoyens. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre le terme « dialectique » chez Lefebvre, c'est-à-dire comme la somme des facteurs qui créent l'espace dont l'analyse permet de dégager les contradictions — comme nous l'avons fait en opposant le Vancouver de *Wallpaper\** à des représentations artistiques, afin de démontrer la diversité de la métropole.

Nous suggérons ici que l'on comprenne la somme de ces courants de la même façon que l'historien de l'art montréalais René Payant a commenté l'installation *Vancouver* (figures 9 a. et b.), créée en 1980 par l'artiste Irène Whittome qui est native de cette ville<sup>32</sup>. Notons d'abord que formellement, selon les termes employés par Johanne Lamoureux, l'œuvre semble incarner la « Terminal City » du moment de sa création :

D'un côté, une cordillère de gratte-ciel aux transparences chatoyantes, de l'autre, un essai-image horizontal de pièces, une disposition ouverte, en dérive, la sombre matité des cires et la vibration des teintes. Pourtant Vancouver, avec son désordre de conteneurs faits à la main, donnait déjà à entendre son référent urbain sur le modèle d'une ville maritime et industrielle, une ville « that feeds off the economy of resources based industry » ainsi que le rappelle [l'historien de l'art] John O'Brian (...)<sup>33</sup>.

En effet, cette installation « métaphorique d'une ville ouverte sur l'océan »<sup>34</sup> donne à voir un ensemble de pièces qui s'imposent par leurs aspects physiques (volumes et couleurs neutres appliquées à l'encaustique dont le gris, le brun et le rouille). Elle est constituée d'objets trouvés et recyclés qui alternent avec des composantes fabriquées par l'artiste dont la forme renvoie au vocabulaire de la production industrielle : rouleaux de papier, fausses dalles et briques en carton laminé, peinture commerciale, plaques de cuivre,

planches de bois, etc. Whittome a toutefois investi ces objets de souvenirs, d'expériences et de symboles (la récurrence du chiffre trois notamment, dans les regroupements que fait l'artiste) qui sont incarnés par les altérations, les traces et les nuances de couleurs que portent les pièces, perceptibles que si l'on s'y attarde. L'iconographie, à la fois abstraite et figurative, est composée d'une charrette, d'un pont, d'une tour, de bacs, de montagnes. Alors que certains éléments évoquent l'eau (des miroirs gravés par exemple), d'autres renvoient à la terre; ces deux éléments qui, réunis, caractérisent le paysage de Vancouver. L'artiste a aussi exploré, par des ensembles plus géométriques, des types de monuments historiques comme le menhir et le dolmen, recréant ainsi une sorte d'archéologie. Selon l'auteure du catalogue de l'exposition, Jacqueline Fry, Whittome explore ici l'idée de la différence, suggérée dans les dichotomies entre la nature et les constructions humaines, entre le visible et l'insinué, entre l'espace conventionnel et un autre imaginé. Exposée dans la salle 422 du Musée des beaux-arts de Montréal (l'endroit où René Payant a pu l'apprécier), *Vancouver* fut « naturalisée » grâce aux puits de lumière qui éclairaient de façon naturelle cette ville, une quinzaine d'heures par jour.

Revenons à l'analogie que nous souhaitons faire entre la lecture de Payant de l'œuvre et la triade de Lefebvre. Premièrement, l'historien de l'art note que, par ses aspects formels, l'installation consiste en une topologie, voir une cartographie de la ville de Vancouver. En effet, les douze ensembles d'objets que l'artiste donne à voir décrivent une structure unie. Métaphoriquement, cette ville se définit d'abord par son plan, c'est-à-dire par les ramifications entre les éléments ainsi que par l'emplacement de ces derniers. À travers ces composantes se définit la conception d'une ville monotone (monochrome) où la vie n'a pas encore laissé sa marque. Par analogie, l'espace que crée l'artiste ici est

comparable au résultat du travail que font les savants et les agenceurs d'espace dans l'aménagement de la ville : ce que Lefebvre nomme l'espace *conçu*. En mettant en rapport l'expérience corporelle et ce moment de la production de l'espace<sup>35</sup>, le philosophe dira que le *conçu* est comparable à : « l'anatomique, le physiologique, les maladies et les remèdes, la relation du corps humain avec la nature, les alentours et le 'milieu'. »<sup>36</sup> Le *conçu* structure et contrôle l'espace : par le savoir intellectuel et les idéologies, ce type de représentation tend à gérer les relations et les problèmes de l'espace social. Il est associé à l'ordre et à son maintien, aux rapports de production, aux relations « frontales » que parodiait Douglas dans sa photographie. Cette représentation de l'espace est donc rationnelle et intellectuelle; elle se base sur les sciences de la gestion et de la compréhension.

Deuxièmement, selon Payant, *Vancouver* n'a pas trouvé ici sa forme définitive; du moins, elle n'est pas accomplie, car la vie n'est pas encore visible dans la ville. Alors que l'historien de l'art affirme dans cet article que la problématique de l'œuvre postmoderne est le spectateur, il notera que cette installation s'actualise et s'affirme par sa présence. D'abord, comme c'est le cas pour la sculpture traditionnelle, le spectateur est appelé à se déplacer autour de la composition. Son mouvement ne sera pas seulement circulaire : au lieu de marcher de façon concentrique autour de l'œuvre, le spectateur déambulera à travers les fragments parsemés qui la composent, à l'image de nos déplacements dans la ville. Dans cet environnement, l'expérience est certes visuelle, mais aussi physique, sujette aux contraintes imposées par l'artiste dans son « aménagement urbain ». À travers le spectateur, l'espace est *perçu* dirait Lefebvre. Aussi nommé « pratique sociale », le *perçu* se définit par la présence de l'homme dans l'espace, ainsi

que par son usage quotidien, qui est nécessaire pour que l'espace soit affirmé. « L'homme » est la pratique sociale : c'est son travail, ses activités, ses loisirs qui concrétisent l'espace.

Troisièmement, il faudra noter que la situation se redéfinit par elle-même, par l'observation du spectateur qui déambule dans l'œuvre. Parmi les formes du champ élargi de la sculpture<sup>37</sup>, l'installation est celle qui questionne peut-être le plus directement la place du spectateur. À ce sujet, Payant écrit : « Retournant le sens des choses à voir, du haut de son poste d'observation, le spectateur devient lui-même une partie du spectacle pour les autres visiteurs qui ont ainsi la sensation qu'ils sont du fond de l'œuvre regardés. » Prendre conscience de sa propre condition à travers l'installation amène un second niveau de perception : celui de voir l'espace par l'autre, à travers ses comportements et ses agissements. S'il énonce que le spectateur est le parasite de l'œuvre - parasite nécessaire parce qu'il la fait vivre et qu'il la « hante » -, l'historien de l'art fait preuve d'esprit et mentionne : « Parasite de l'œuvre (n'est-ce pas ainsi que d'aucuns malicieusement le nomment lorsqu'il est critique ou théoricien de l'art, c'est-à-dire lorsqu'il est produit à partir d'elle?) (...). » Parasite sympathique qu'est celui qui écrit ce texte qui, en sa qualité de théoricien sensible, jette un regard éclairé sur ce qu'il observe. C'est là l'exemple de l'espace *vécu*, selon la triade de Lefebvre. Dans le texte de Payant, c'est lui-même qui incarne ce moment de l'espace, lorsqu'il se voit comme *parasite* de l'œuvre (de la ville). Lefebvre écrit que le vécu penche du côté « clandestin et souterrain de la vie sociale, mais aussi à l'art, qui pourrait éventuellement se définir non pas comme code de l'espace mais comme code des espaces de représentation. »<sup>38</sup> C'est l'espace de certains habitants et usagers de l'espace, notamment d'artistes, écrivains et philosophes

qui ne se contentent pas de décrire, mais d'investir et de s'approprier l'espace par l'imagination. Cet espace de représentation « (...) recouvre l'espace physique en utilisant symboliquement ses objets. »<sup>39</sup>

À l'instar de l'exergue à ce chapitre de l'historien de l'art Scott Watson, *Vancouver* d'Irène Whittome explore cette idée que les artistes interviennent directement dans notre vision de la métropole en la recouvrant de significations autres; en nous laissant partager leur vision subjective de la réalité. Ils nous présentent d'autres perspectives sur l'espace abstrait (l'espace capitaliste pour Lefebvre); ils mettent à jour, illustrent et commentent les divers processus de conception et d'urbanisation, afin de nous faire saisir les scissions et contradictions dont la ville est porteuse. En montrant que l'homogénéité de l'espace n'est qu'illusion, ces artistes proposent un espace plus transparent basé sur l'affirmation des différences sociales et de la diversité qui caractérisent « le travail de la vie ». Les artistes contribuent à engendrer cet espace nouveau en nous faisant voir l'espace abstrait autrement : « Parce que l'espace abstrait tend vers l'homogénéité, qu'il réduit les différences (particularités) existantes, et que l'espace nouveau ne peut naître qu'en accentuant les différences.»<sup>40</sup>

### **Vancouver à distance : le discours comme site**

Nombreux sont les artistes du milieu artistique de Vancouver qui enrichissent, par leur production, cette discussion sur l'expérience urbaine, ce qui fait certainement de Vancouver une des villes les plus représentées et commentées en art contemporain. En effet, la métropole canadienne de la côte ouest a été décrite par le travail de Nettie Wild,

Stan Douglas et Roy Arden, mais aussi par le travail de Ken Lum, Mark Lewis, Ian Wallace et Rodney Graham, sans oublier le collectif N.E. Thing Company et Jeff Wall. L'essor de l'art conceptuel, qui se conjugue à Vancouver avec la pratique photographique, a certes connu un développement particulier dans cette région; cette dernière marquant le milieu des arts visuels depuis les années 1960, à la fois au niveau artistique, mais aussi dans les sujets abordés. De façon générale, le photoconceptualisme est, selon Jeff Wall, une réaction à l'art conceptuel qui s'était développé dans les grandes métropoles modernes; réaction qui s'est produite dans une ville extérieure au circuit de l'art, jusqu'à la fin des années 1960<sup>41</sup>. Dans son appropriation locale, cette pratique artistique — qui regroupe l'ensemble de ces artistes, à l'exception de la cinéaste Nettie Wilde — a été déterminée selon Ian Wallace par : « (...) la relation entre le caractère propre de la ville moderne, dominée par la « culture des médias », et la position historique de la photographie conceptuelle au sein du débat sur le modernisme et le postmodernisme. »<sup>42</sup> Critique de l'omniprésence de l'image dans les médias de masse, le photoconceptualisme remet en question l'originalité et l'intention de l'œuvre. D'après Wallace, il retient du modernisme<sup>43</sup> l'autoréflexion du médium et la force critique de l'avant-garde, tout en puisant dans le postmodernisme le retour du sujet dans la représentation, ainsi que la question des « symptômes » de la société actuelle. Fortement conditionné par le discours social, présentant la diversité et la marginalité, ce mouvement fait, du milieu artistique, un lieu aigu de conscience et de réflexion sur la ville d'où il a émergé — c'est ce que nous en retiendrons pour cette discussion. Parce qu'il est ancré dans cette ville en particulier, qu'il est typiquement vancouverois, ce mouvement



artistique pose, indirectement, la question de la spécificité du site pour cette scène artistique.

La question du lieu ne peut seulement être, dans ce cas, envisagée de façon pragmatique et concrète, mais se conçoit d'un point de vue idéologique. Selon les travaux de l'historienne de l'art Miwon Kwon sur la notion de lieu en art contemporain, c'est le *discours* qui constitue le site des œuvres issues de la communauté de Vancouver. Dans le paradigme de la *site-specificity* que Kwon a établi, cette dernière reconnaît, dans l'art depuis les années 1960, trois définitions du site qui se développent de façon parallèle. Le discours comme site de l'œuvre d'art se distingue donc du site phénoménologique (la relation physique de l'œuvre au site), et du site social ou institutionnel (le cadre culturel, au sens large, dans lequel l'œuvre s'insère). Poussant les limites de ces deux premiers lieux d'intégration, le site discursif est défini par Kwon dans ce passage :

Beyond these dual expansions of art into culture, which obviously diversify the site, the distinguishing characteristic of today's site-oriented art is the way in which the art work's relationship to the actuality of a location (as site) and the social conditions of the institutional frame (as site) are both subordinate to a *discursively* determined site that is delineated as a field of knowledge, intellectual exchange, or cultural debate. Furthermore, (...) this site is not defined as a *precondition*. Rather, it is generated by the work (often as "content"), and then verified by its convergence with an existing discursive formation<sup>44</sup>.

En tant que contexte, Vancouver est donc définie, par sa communauté artistique, comme un site de questionnements et de débats qui se développent en lien avec la question du paysage et des conséquences du développement urbain, comme nous le verrons ici.

Miwon Kwon note que le discours résulte d'une participation à la vie extérieure au champ de l'art. Il se constitue de questions touchant le quotidien; questionnements influencés par le site d'insertion. Contribuant directement au champ social, les artistes de

Vancouver s'engage politiquement dans l'expérience de la ville d'aujourd'hui. Cette tendance typiquement vancouveroise marquée par un intérêt pour le social est si présente que Roger Seamon l'a nommée « Vancouver Syndrome. »<sup>45</sup> Pour l'auteur, les artistes contemporains, prenant la ville comme lieu de négociation des identités, adoptent une attitude typiquement postmoderne afin de s'attaquer à l'image d'Éden sur terre que dégage Vancouver.

Ce comportement face aux réalités contemporaines, que l'argumentation de Seamon soulève, a été décrit par le philosophe Jean-François Lyotard comme suit :

Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable<sup>46</sup>.

Pour Lyotard, les formes d'art contemporain les plus pertinentes (qu'il qualifiera donc de postmodernes) traduisent une recherche visant à remettre en question notre place dans le monde, plutôt que d'évoquer la nostalgie d'un monde qui pourrait être meilleur. « L'imprésentable », pour la métropole d'aujourd'hui, est, entre autres dans les œuvres actuelles, incarné par les évincés dont je faisais état précédemment; c'est-à-dire par les effets visibles de l'accroissement des inégalités socio-économiques qui touchent de plus en plus de nouveaux groupes de la population, comme les femmes et les ethnies. Mais les artistes mettent à jour d'autres réalités qui découlent des processus d'urbanisation postmodernes que Soja a observés. En ce sens, le géographe énumère : la multiplication des réseaux de surveillance; l'augmentation des pouvoirs des gouvernements locaux et l'implication de la communauté dans la vie politique, afin d'assurer un plus grand contrôle sur la vie et les dynamismes urbains, de plus en plus hétérogènes; la perturbation

de notre rapport et de notre expérience de l'environnement construit (comme l'a commenté Watson en 1983)<sup>47</sup>.

Concrètement, ce discours est inscrit dans une rhétorique particulière du paysage, dont la prépondérance thématique, selon Scott Watson, croît dès la fin des années 1970 avec les travaux du N.E. Thing company<sup>48</sup>. Alors que le paysage est au centre du travail des photoconceptualistes, leur démarche n'a jamais visé à dépeindre l'environnement de façon réaliste. Dans leurs œuvres, l'attention est plutôt détournée vers le discours, et ce glissement de sens est opéré par une distance prise face à l'environnement représenté. Watson a relevé que le paysage, tel qu'il est montré dans l'art conceptuel que l'on fait à Vancouver, est une représentation abstraite de celui-ci. En effet, il doit être considéré en fonction d'une *énergie* qui lui est extérieure; son sens ne reposant pas directement dans le site représenté. Formulant ainsi la rhétorique du « defeatured landscape », Watson indique que ce paysage, anonyme et sans intérêt dans son contexte de présentation, s'entend selon la conscience et la subjectivité de l'artiste. Présentant généralement des lieux banals, sans intérêt et marginalisés par la société capitaliste, ces lieux se dévoilent comme des fragments dont l'identification réelle est le plus souvent impossible, mais aussi impertinente. Ce paysage fait partie d'un index, d'une typologie artistique de la ville d'aujourd'hui, et prend son sens selon l'organisation des images visant à éviter toute forme de narration et de linéarité. Pour Watson, le sens du « defeatured landscape » s'établit par le spectateur et formule une véritable sémiotique urbaine; les propositions étant dialectiques, ouvertes à la compréhension.

Le « defeated landscape » formule donc cette primauté du discours sur le paysage lui-même, en se distanciant du caractère particulier du lieu physique. Cette distance critique, notre collègue Stephanie Gibson l'a remarquée à propos de l'œuvre de Jeff Wall. Gibson a formulé que la mise en perspective formelle renvoie en fait à une prise de distance critique : « A critical (and physical) distance is evident in Wall's cityscape. »<sup>49</sup> La distance est clairement reportée à de multiples niveaux de réflexion sur la ville dans *The Thinker* de 1986 (figure 10). La distance y est d'abord physique, dans le rapport entre l'avant et l'arrière-plan : un vieillard est assis, à l'avant-plan, sur les hauteurs de Vancouver afin de contempler la ville qui se dresse au bout de l'horizon. Mais cet intervalle est aussi historique, dans l'ensemble des détails de l'œuvre. Entre l'homme et la ville, une série d'éléments discernables rappellent l'histoire particulière de cette métropole : le chemin de fer, une usine (une industrie primaire donc), une banlieue et finalement le centre-ville<sup>50</sup>. La composition se ferme sur l'horizon, et les montages qui enveloppent la ville sont perdus dans le brouillard, bloquant ainsi la vue du spectateur qui est privé d'une expérience esthétique. Ce choix nous rappelle que ce n'est pas sur le site physique que l'on doit se pencher.

Dans les tableaux-photographiques de Wall<sup>51</sup>, le décalage s'exprime aussi de façon temporelle. L'écart historique est d'abord incarné par l'homme, assis et s'appuyant la tête sur son poing, ainsi que par le titre, évoquant *Le penseur* (1881) (figure 11) de l'artiste moderne Auguste Rodin. Alors que la sculpture de ce dernier est un fragment des *Portes de l'enfer* (1880-1917)<sup>52</sup>, transposition de l'œuvre littéraire *La divine comédie* de Dante, Jeff Wall semble évoquer l'enfer de la vie dans la ville (ce qui rappellera l'exergue d'Italo Calvino); le penseur réfléchissant à l'impact de ses gestes sur la nature. L'œuvre

réfère aussi à une gravure d'Albrecht Dürer, *Peasant's Column* (1525) (figure 12)<sup>53</sup>. Cela est visible par deux détails : l'épée plantée dans le dos du protagoniste, et la pile de matériaux sur laquelle il repose. Dans la gravure du Dürer, le paysan est assis sur une pile d'objets symbolisant son métier (faux, pelles, râteau, foin, amphore et baril) qui repose sur un socle, élevant ainsi un monument au travail de l'homme. Dans *The Thinker*, le vieillard est assis sur une pile de matériaux (tronc d'arbre, morceau de métal, bloc de ciment) qui reprend les matériaux qui ont servi à bâtir la cité qui se trouve au loin. Sans savoir à quoi pense ce penseur, on pourrait croire qu'il réfléchit à cette ville qu'il a construite de ses mains, à l'image du paysan mis en scène par Dürer, qui doit travailler pour se nourrir.

Résultat de l'action de l'homme, la ville est réfléchie, dans *The Thinker*, avec une conscience critique. Cette dernière s'élabore en fonction de cette ville en mutation depuis les années 1980, mais surtout en lien avec un héritage idéologique qui sert ici de miroir identitaire. Le regard que Wall jette sur la ville incarne cette idée d'un regard réflexif sur la métropole postmoderne. Cette dernière est définie par Soja comme un mode de vie contemporain, indéniablement marquée par le passé dont elle est la simple continuité.<sup>54</sup> La postmétropole, selon son néologisme, n'est donc pas une nouvelle forme de ville; c'est plutôt une forme qui se base sur des modèles de conception passés, afin de les transformer selon les enjeux contemporains. Le préfixe « post » du terme postmoderne ne marque pas, comme on pourrait le croire, une rupture face au passé qui permettrait de continuer à progresser sur de nouvelles bases. Il permet une mise en perspective des discours et des idéologies antérieures. Par la distance critique qu'il propose, il renvoie à l'idée de la poursuite et de l'engagement avec le passé, nous rappelant, dans *The Thinker*

par exemple, la présence de cette « Terminal City » que l'on essaie d'évacuer de la nouvelle image de la ville.

Cette « mise à distance » historique a largement été commentée à propos de l'œuvre de Jeff Wall; et elle est d'autant plus pertinente pour cette discussion, car elle est centrée sur un autre milieu artistique qui avait discuté les effets de la transformation de la ville moderne<sup>55</sup>. Dans la série d'images à caractère social qu'il produit dans les années 1980, Wall cite régulièrement l'œuvre des artistes qui ont peint le Paris du XIX<sup>e</sup> siècle, principalement le peintre Édouard Manet. Illustrant la contemporanéité des sujets représentés par ces artistes parisiens, Wall reprend du même coup les discours qui animent l'histoire de l'art à ce moment, discipline dont il est issu. Thomas Crow a intelligemment remarqué cette coïncidence entre le moment où l'artiste produit cette série et le développement d'une approche sociale de l'art, qui s'attarde notamment à l'expérience subjective de la ville moderne<sup>56</sup>. Cette dernière, incarnée par la sensibilité du flâneur<sup>57</sup>, remet en question le spectacle de la ville de l'époque. Commentant la conception de la capitale française dans l'œuvre des artistes modernes, T. J. Clark a remarqué que ce spectacle est conséquent à la revitalisation de Paris réalisée par le Baron Haussmann, surintendant de Paris sous Napoléon III, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>58</sup>. Devenue, en l'espace d'une génération, cette cité que l'on connaît aujourd'hui, où la mode et l'élégance sont à l'honneur<sup>59</sup>, Paris s'est transformée sous l'impératif de la société capitaliste pour devenir un lieu de prédilection pour la consommation de masse. Alors que le résultat de la métamorphose parisienne fascine, le spectacle fut aussi déchirant : Clark note que l'augmentation des écarts socio-économiques a donné lieu à des tensions entre les classes sociales, divisant la population de façon de plus en plus

marquée. Faisant le parallèle entre le Paris des peintres modernes et le Vancouver des photoconceptualistes, Johanne Lamoureux écrit :

(...) ce qui travaille Vancouver, dans le mythe parisien, c'est une synecdoque de la modernité et de ses rapports à la *production*. Il s'agit du Paris de Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, reformulé dans un contexte où l'itinérant a relevé le flâneur comme figure de l'exil intérieur, du Paris symboliste et plus particulièrement mallarméen, qui fait souvent retour dans la prose critique de Jeff Wall, mais aussi du Paris devenu familier dans la foulée de l'histoire sociale de l'art, une ville où l'inscription du social est indissociable de la représentation du loisir<sup>60</sup>.

La comparaison que Lamoureux résume dans cet extrait a souvent été soulevée, sans toutefois établir de lien direct entre des métamorphoses urbaines qui ont été opérées, à un siècle d'écart. La condition *in situ*, qui sert de site au discours des œuvres tant de Manet que de Wall, est pourtant la prémisse de ces discussions artistiques qui s'articulent autour de points de vue sociaux, liés à une expérience phénoménologique de la ville.

De la transformation urbaine de Vancouver, il résulte un point de vue réflexif incarné par la distance physique dans la représentation du paysage; et ce recul est aussi questionné du point de vue de l'Histoire, par l'établissement d'une filiation avec la ville moderne, que ce soit Terminal City ou Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le discours sur la postmétropole, comme site idéologique de la production artistique, permet à la fois un recul et une mise en perspective du monde actuel. Par leur subjectivité et l'expérience de la localité, les artistes vancouverois remettent donc le spectacle urbain en question. Cela traduit aussi la première qualité des œuvres du programme d'art public de la Vancouver Art Gallery, qui s'immiscent dans ce discours sur la revitalisation urbaine qui a agité la métropole au cours des dernières décennies.

---

## NOTES POUR LE CHAPITRE 1

- <sup>1</sup> Italo Calvino. *Les villes invisibles*. Points 273. Paris : Seuil, 1996, 189.
- <sup>2</sup> Scott Watson. « Terminal City. Place, culture and the regional inflection ». In *Vancouver : Art and Artists 1931-1983*. Vancouver : The Vancouver Art Gallery, 1983, 245.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, 235.
- <sup>4</sup> Hadani Ditmars. « Vancouver Movers ». *Wallpaper\** 65. January-February 2004. 51-52.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, 51.
- <sup>6</sup> Rosalyn Deutsche. « Uneven Development : Public Art in New York City ». *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge et London : The MIT Press, 1996, 73.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, 75.
- <sup>8</sup> Voir : Jacques Paul Couturier, dir. *Un Passé composé. Le Canada de 1850 à nos jours*. Moncton : d'Acadie et Regroupement des universités de la francophonie hors Québec, 2000, 72-73.
- <sup>9</sup> Pour ce passage sur la croissance économique et démographique de Vancouver, voir : Walter G. Hardwick. *Vancouver, Canadian Cities*. Don Mills : Collier-Macmillan Canada, 1974; ainsi que « Vancouver ». In *L'encyclopédie canadienne* (2005). L'Encyclopédie canadienne Historica (14 juillet 2005).  
< <http://www.canadianencyclopedia.ca/index.cfm?PgNm=TCE&Params=FIARTF0008302> >
- <sup>10</sup> Ce passage sur les trois processus de restructuration postmoderne d'après : Edward W. Soja. « Postmodern Urbanization : The Six Restructurings of Los Angeles ». In *Postmodern Cities and Spaces*. Ed. Sophie Watson et Katherine Gibson. Oxford et Cambridge : Blackwell, 1995. 125-137.
- <sup>11</sup> Paul Delany a indiqué que l'Expo fut la prémisse de cette revitalisation urbaine : « The early 1970s were the incubation period of a new phase whose local effects became unmistakable around the time of Expo'86. » Paul Delany. « Vancouver as a Postmodern City ». In *Vancouver. Representing the Postmodern City*. Ed. Paul Delany. Vancouver : Arsenal Pulp Press, 1994, 2.
- <sup>12</sup> Voir : Jeff Sommers et Nick Blomely. « The Worst Block In Vancouver ». In *Stan Douglas. Every Building On 100 West Hastings*. Ed. Reid Shier. Vancouver : Contemporary Art Gallery et Arsenal Pulp Press, 2002, 68.
- <sup>13</sup> Guy Debord. *La Société du spectacle*. Folio 2788. Paris : Gallimard, 1992, 265. Ce livre a été publié originalement en 1967.
- <sup>14</sup> Marie-Josée Jean. *Le système des allusions*. Montréal : Vox, image contemporaine, 2005, non paginé.
- <sup>15</sup> Voir : Denise Blake Oleksijczuk. « Haunted Spaces » In *Stan Douglas. Every Building On 100 West Hastings*. 96-116.
- <sup>16</sup> Voir : Sigmund Freud. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1993.
- <sup>17</sup> Je me réfère ici à l'analyse de ce texte par : Steve Pile. « The Unknown City... or an Urban Geography of What Lies Buried below the Surface ». In *The Unknown City : Contesting Architecture and Social Space*. Ed. Iain Borden, Jane Rendell et al. Cambridge et London : The MIT Press, 2002, 266.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, 267-268.



---

<sup>19</sup> Voir : Reid Sheir. « Stan Douglas. Every Building On 100 West Hastings ». In *Stan Douglas. Every Building On 100 West Hastings* 16.

<sup>20</sup> Sommers et Blomley, *op. cit.*

<sup>21</sup> Voir : Neil Smith et Jeff Derksen. « Urban Regeneration : Gentrification as Global Urban Strategy ». In *Stan Douglas. Every Building On 100 West Hastings*. 62-92.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 53.

<sup>23</sup> Selon Smith et Derksen, l'édifice qui abritait le magasin Woodward est devenu, suite à sa fermeture, un symbole d'appropriation urbaine, car la communauté et les gens d'affaires voulaient le développer. Sur ordre du conseil municipal, le projet en cours abritera des habitations dont certaines seront des logements sociaux, des locaux communautaires, de l'espace pour de petites entreprises et magasins, ainsi que la Contemporary Arts School de la Simon Fraser University. D'après : « The future of Woodward's ». In *Woodward's...A New Beginning* (2005). City of Vancouver (29 août 2005).  
< <http://vancouver.ca/corpsvcs/realestate/woodwards/index.htm> >

<sup>24</sup> Neil Smith et Jeff Derksen, 20.

<sup>25</sup> Voir : Henri Lefebvre. *La production de l'espace*. Paris : Antrhopos, 1986, 43. L'original a été publié en 1974.

<sup>26</sup> Nettie Wild, dir. *Fix. The Story of an Addicted City*. A Canada Wild Production (2002), 92 minutes.

<sup>27</sup> Philip Owen, destitué de ses fonctions de Maire de Vancouver, n'aura pu implanter le premier site d'injection sécurisé d'Amérique du Nord. C'est donc son successeur, Larry Campbell, qui a réuni les capitaux nécessaires à l'ouverture de ce site, en collaboration avec Owen. Voir : « Une piquerie supervisée à Vancouver ». In *Zone Libre* (avril 2004). Société Radio-Canada (29 août 2004).  
< <http://www.radio-canada.ca/actualite/ZoneLibre/> >

<sup>28</sup> Voir : Marnie Fleming. « Selected Works 1985-2000 ». In *Roy Arden. Selected Works 1985-2000*. Ed. Marie Flemin et Shep Steiner. Oakville : Oakville Galleries, 2002, 17.

<sup>29</sup> Deutsche emprunte en fait cette expression à Raymond Ledrut. Voir : Deutsche, 54.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 51.

<sup>31</sup> Soja, pour qui la géographie postmoderne se définit par la réinsertion du social dans la géographie, voit Lefebvre comme le précurseur de cette ligne de pensée. Voir : Edward W. Soja. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres et New York : Verso, 1989 (5<sup>e</sup> édition de 1998), 49-51. Soja a d'ailleurs consacré un livre entier, antérieur à cet ouvrage, où il utilise cette triade de Lefebvre comme approche à la conception de la géographie actuelle. Voir : Edward W. Soja. *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford et Cambridge : Blackwell, 1996.

<sup>32</sup> René Payant. « Le choc du présent ». *Vedute, Pièces détachées sur l'art 1976-1987*. Laval : Montréal, 1987. 301-315. Pour son propos sur l'œuvre de Whittome, d'où sont extraits les passages qui suivent, se référer aux pages 305-308.

<sup>33</sup> Johanne Lamoureux. « Montréal-Vancouver. Notes sur la représentation de l'impossible ». *Parachute* 81. Janvier-février-mars 1996, 37.

<sup>34</sup> La description de l'installation et cette expression réfère au catalogue d'exposition de : Jacqueline Fry. *Irène Whittome 1975-1980*. Montréal : Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1980. 14-21.

---

<sup>35</sup> Pour Lefebvre, le rapport d'un individu à la société implique un rapport de cet individu à son propre corps, et vice-versa : l'expérience du corps permet de comprendre l'espace social.

<sup>36</sup> Lefebvre, 50.

<sup>37</sup> Voir : Rosalind Krauss. « Sculpture in the Expanded Field ». In *The Art of Art History : A Critical Anthology*. Ed. D. Preziosi. Oxford et New York : Oxford University Press, 2001. 281-298. Ce texte a été publié à l'origine en 1979.

<sup>38</sup> Lefebvre, 43.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 49.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 64.

<sup>41</sup> Voir : Judith Mastai, ed. *An evening Forum at the Vancouver Art Gallery with Terry Atkinson, Jeff Wall, Ian Wallace and Lawrence Weiner. February 1990*. VAG document. Vancouver : Vancouver Art Gallery, 10-12.

<sup>42</sup> Ian Wallace. « L'art photoconceptualiste à Vancouver ». Trad. de l'anglais. In *Treize essais sur la photographie*. Ed. Geoffrey James. Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990, 102.

<sup>43</sup> La définition du terme « modernisme » renvoie à la description qu'en a fait l'historien de l'art américain Clement Greenberg. Ce dernier, pour qui l'avenir de l'art se conjugait avec la notion d'évolution, a défendu une approche formaliste de l'art moderne voulant que le tableau soit une réflexion sur le médium pictural. Le terme « modernisme » est entendu ici comme une autoréflexion de l'œuvre d'art. Voir le célèbre essai sur ce sujet : Clement Greenberg. « La peinture moderniste ». Trad. Annick Baudoin. In *Art en théorie 1900-1990*. Ed.. Charles Harrison et Paul Wood. Paris : Hazan, 1997. 831-837. L'original, publié sous le titre « Modernist Painting », date de 1965.

<sup>44</sup> Miwon Kwon. *Once Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge et London : The MIT Press, 2002, 26.

<sup>45</sup> Roger Seamon. « Uneasy in Eden. Jeff Wall and the Vancouver Syndrome ». In *Vancouver. Representing the Postmodern City*. Ed. Paul Delany. Vancouver : Arsenal Pulp Press, 1994. 242-256.

<sup>46</sup> Jean-François Lyotard. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, 1986, 32.

<sup>47</sup> Voir : Edward W. Soja. « Postmodern Urbanization : The Six Restructurings of Los Angeles ». *op. cit.*

<sup>48</sup> Cet article constitue la suite logique de l'article de Watson de 1983 dont il fut question en introduction. Dans les deux textes, l'historien de l'art conçoit une généalogie artistique se développant en fonction de la notion de paysage depuis la modernité artistique, dans la communauté artistique vancouveroise. Voir : Scott Watson. « Discovering the Defeatured Landscape ». In *Vancouver Anthology. The Institutional Politics of Art*. Ed.. Stan Douglas. Vancouver : Talonbooks, 1991. 247-265.

<sup>49</sup> Stephanie Gibson. *Jeff Wall and the Painter of Modern Life : Modernity, Contemporary Photography and the Challenge of Postmodernism*. Mémoire de 2<sup>e</sup> cycle en histoire de l'art. Montréal : Université Concordia, 2004, 57.

<sup>50</sup> Nicole Gingras a d'ailleurs relevé le peu d'attention accordé aux détails dans l'œuvre de Jeff Wall, dont cette pile de matériaux, dans le contexte spécifique de l'image. Voir : Nicole Gingras. « De l'invisible et autres préoccupations photographiques ». *Jeff Wall : Œuvres 1990-1998*. Ed. Réal Lussier. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1999, 16; ainsi que la note de page 2 de la page 21.

---

<sup>51</sup> Marie Fraser développe cette notion de tableau-photographique dans l'œuvre de Jeff Wall. Alors que l'artiste se décrit comme le peintre de la vie moderne, puisque ses tableaux réfèrent au Paris du XIX<sup>e</sup> siècle, le tableau-photographique implique la référence aux tableaux de l'histoire de l'art qu'il cite, ainsi que leur actualisation sous la forme photographique. Voir : Marie Fraser. *La notion de tableau-photographique chez Jeff Wall*. Mémoire de 2<sup>e</sup> cycle en histoire de l'art. Montréal : Université de Montréal, 1997.

<sup>52</sup> L'oeuvre *Les portes de l'enfer* était une commande qui devait servir pour le futur musée des Arts décoratifs de Paris. La composition finale, visuellement complexe et chargée, ne peut se lire linéairement, fuyant toute compréhension en présentant plusieurs scènes fragmentés. Voir : Vincent Brocvielle. *Musée Rodin, Guide des jardins*. Paris : Musée Rodin, 2004, 16-21.

<sup>53</sup> D'après : Thierry de Duve et al. *Jeff Wall*, London Phaidon, 2002, 117.

<sup>54</sup> Voir : Edward W. Soja. *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford et Malden : Blackwell 2000, 147-148.

<sup>55</sup> Ce passage reprend pour l'essentiel les arguments de Marie Fraser dans sa discussion de la ville comme espace de la modernité. Voir: Fraser, 71-75.

<sup>56</sup> Voir : Thomas Crow. « Profane Illuminations : The Social History of Jeff Wall ». *Modern Art in the Common Culture*. New Haven and London : Yale University Press, 1996. 68-74.

<sup>57</sup> Le philosophe allemand Walter Benjamin a commenté la figure du flâneur comme un bourgeois en exil constant dans sa propre ville, déambulant de façon anonyme et solitaire parmi les foules, et capable de remettre perpétuellement sa vision de la ville en question. Voir : Walter Benjamin. « The Flâneur », *Charles Baudelaire : A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London : Verso, 1976. 35-66.

<sup>58</sup> Voir : T.J. Clark. *The Painter of Modern Life : Paris in the Art of Manet and his Followers*. New York : Alfred Kowpf, 1985.

<sup>59</sup> Comme Stephen F. Eisenman l'a écrit : « Within a generation, Paris became the place we know today, a city of fashion, elegance, effrontery, and detachment. » Voir : Stephen F. Eisenman. « Manet and the Impressionists ». *Nineteenth Century Art. A Critical History*. London et New York : Thames and Hudson, 2002, 282.

<sup>60</sup> Lamoureux, 34.

## CHAPITRE 2.

### SPHÈRE PUBLIQUE, INSTITUTION PUBLIQUE ET OPINIONS PUBLIQUES. PARAMÈTRES RÉCENTS EN ART PUBLIC

« Ainsi les œuvres publiques se diviseraient en : *a*) sculptures commandées et payées par un des trois paliers de gouvernement (fédéral, provincial, municipal), *b*) murales ou tapisseries ou murs-écrans en céramique, *c*) rejetées par la critique, *d*) acceptées par le public-payeur-de-taxes, *e*) ni *c* ni *d*, *f*) durables ou temporaires, *g*) monuments figuratifs à la gloire de Louis Cyr ou de Félix Leclerc, *h*) monuments abstraits en l'honneur de René Lévesque, *i*) montréalaises, new-yorkaises et périphériques, *j*) monnaies d'échange culturel entre Paris et le Québec (je vous donne un Daudelin pour Saint-Germain-des-Prés, vous me filez un Raynaud pour Québec et un Debré pour la rue Sherbrooke), *k*) casse-tête pour les ingénieurs des villes dont l'intérêt pour l'art actuel est bien connu, *l*) ce dont on parle pendant quelques jours, *m*) ce que l'on ne voit plus après quelques jours, *n*) « qui de loin semblent des mouches ». »

Lise LAMARCHE, « Le public, c'est les autres.  
Notes échevelées sur l'art public »<sup>1</sup>

« Robson Square was a unique event in our city. It is a three block park on top of the roof of a city building, the Provincial Government Complex, and including the old Courthouse which is now the Vancouver Art Gallery. This garden appeared young on the opening day in October 1979 – the trees were small, the shrubs looked spindly, but people came and they had fun. It became instant gathering place in the city. A garden for the public in an area like this should always have lots of people and be a place for fun, with music and dancing. »

Cornelia Hahn OBERLANDER, « Vancouver is a Garden »<sup>2</sup>

#### Art public et sphère publique à Robson Square

Faisant de Robson Square le socle « abstrait » sur lequel elles reposent, les œuvres de Wiener, Adams, Lum et Cardiff se présentent au premier abord comme des marqueurs de l'histoire récente de Vancouver. S'appuyant physiquement et idéologiquement sur ce grand complexe civique, elles rappellent que l'élaboration de ce projet constitue la première étape du re-développement du centre-ville<sup>3</sup>. S'étalant sur trois quadrilatères (figures 13 a. et b.), ce grand projet architectural comprenant trois institutions – du sud au nord : la nouvelle cour de justice provinciale (terminée en 1979), des bureaux du gouvernement provincial surplombés par un jardin et un bassin d'eau (1978), ainsi que la VAG (1983) — se décline comme suit, dans les mots de son architecte Arthur Erickson :

The true scale and meaning of Robson Square are just coming clear today as the property values around it rise and tall buildings begin to fill in the cityscape. Hemmed in by a threatening forest of the towers of private interests, the three blocks are a meadow sanctuary of civic and communal values : the law courts open to all witnesses, the government offices wrapped in nature's nurturing guise, and the arts dancing once again in their old Grecian robes<sup>4</sup>.

Alors que le projet initial de 1973 prévoyait la destruction de l'édifice néoclassique et son remplacement par une grande tour de 55 étages, Erickson souligne que cette manière cavalière de procéder aurait donné l'image de la construction d'un monument politique. Sous des motifs d'unification sociale et d'embellissement urbain, la création de Robson Square relève plutôt de l'idée d'en faire une grande place publique pour la communauté locale, unique par le fait qu'elle est perdue au milieu d'un environnement qui s'est privatisé, comme le souligne l'architecte. La conservation de l'édifice de l'ancienne cour de justice s'est donc retrouvée au cœur du projet final, garantissant désormais à ce bâtiment le statut de patrimoine architectural local.

Depuis la rue Georgia, la façade qui servait d'entrée principale à l'édifice, avant sa requalification, transpose clairement cette idée d'un quartier dont on aurait cherché à préserver le caractère historique, évoquant cette idée de Guy Debord qui dit que « le spectacle de la ville elle-même a besoin des quartiers-musées »<sup>5</sup>. Les visiteurs entrant désormais par l'arrière du bâtiment, au milieu du tumulte de la rue Robson, cette section de Robson Square peut sembler vide, et se caractérise moins comme un point de rencontre que comme un point de transition et de passage dans cette section de la ville<sup>6</sup>. Par la relocalisation de l'entrée principale et par ses ajouts structuraux, Erickson se défend d'avoir voulu rendre justice au caractère patrimonial de l'édifice, voire même d'accentuer son caractère néoclassique tout en améliorant son dispositif de sécurité :

The program requirements for a secure entrance and exits forced us to abandon the grand front door, which is opened under guard only on special occasions. My answer to disappointed strict preservationists would be that traditionally many great neoclassical villas entered from the rear and the grand portico looked out over the garden. Indeed, just such a garden is suggested by the large fountain and flowerbeds in the “front.” The new entrance is at ground level at the “back” and is only external addition to the structure<sup>7</sup>.

Alors que l’architecte ne mentionne dans ce passage que les effets esthétiques de son travail, qui justifient *ipso facto* la conservation de l’édifice, du site et de la fontaine, il semble passer sous silence les véritables enjeux sous-jacents à cette manipulation calculée de l’environnement construit.

Pourtant, dans le passage suivant, qui reprend et énumère l’ensemble des valeurs qui caractérisent le projet global de Robson Square, Rosalyn Deutsche prévient : « Under several unifying banners - historical continuity, preservation of cultural tradition, civic beautification, utilitarianism – official public art collaborated with architecture and urban design to create an image of new urban sites that suppressed their conflictual character. »<sup>8</sup> Et c’est effectivement derrière des allures de perpétuation des valeurs civiques tributaires de l’histoire et de consensus social que Robson Square cache sa nature conflictuelle. Pour mieux comprendre les œuvres contemporaines dont il est ici question, il est pertinent d’examiner la fontaine, cette sculpture monumentale qui occupe le site de la VAG, car elle domine symboliquement cet espace depuis plusieurs décennies.

#### *L’union fait la force : la British Columbia Centennial Fountain*

Inaugurée en 1966, du temps où l’édifice qui lui est adjacent logeait le Palais de justice provincial, la *British Columbia Centennial Fountain* (figure 14) est l’œuvre de l’artiste Alex Svonboda<sup>9</sup>, du Conn Art Studios de Toronto, et est disposée dans un environnement

réalisé par R. H. Savery, architecte paysager pour le département provincial des travaux publics<sup>10</sup>. Affirmant et célébrant la continuité dans la nation, dans l'histoire de la province et dans la distribution de l'espace urbain, cette œuvre d'art publique « officielle » célèbre le premier siècle de la création de la province en 1866. Résultat de l'union des colonies de l'île de Vancouver et de la Colombie-Britannique, l'événement commémoré est mentionné sur une plaque placée sur une des colonnes de pierre qui circonscrit le site, alors qu'à quelques pas de cette première inscription, une seconde légende prend place sur un dispositif semblable, et vient préciser le « symbolisme » de la fontaine dans les termes qui suivent :

The fountain depicts our own rugged coast, the sea is signified by the mosaic pattern in the basin, and by moving water blowing to the central motif which represents sea-washed rocks. The carving on the central motif is based on legends of the Celts or Gaels, an ancient people which included the Britons, Scots, Picts, Irish, Welsh and Gauls. They were the forebears of many early British Columbians. In mythology, the Celts descended from the people of Dana who dwelt in Falias, City of the twin Rocks. Dana, the earth goddess, is depicted holding the cup of healing and friendship. The Fiery Spear and the Sword of Light came to the Gaels from Dagda, Lord of the Gods. The Orb of Light came from Nuada, God of Light, enabling the Gaels to foretell the future. Thus is portrayed the mystery symbolism of a sea-coming people whose origins, though lost in the mists of time, are traceable in way of bardic lore for over six thousand years.

Occupant un espace de plusieurs mètres carrés, instituant cette fontaine comme l'élément prépondérant de cette place publique, le bassin légèrement surélevé suggère, par sa décoration de mosaïque, une géographie côtière qui culmine en son centre par un amoncellement de pierres qui sert de piédestal au corps de l'œuvre. Faite de bronze, cette pièce est un grand bloc scindé en deux qui symbolise un rocher, afin de faire écho à la ville d'où est native la déesse Dana. Sur chacune des quatre surfaces de ce bloc, des personnages mythologiques sont représentés en relief, comme s'ils avaient été sculptés à même la surface des falaises. En décrivant un mouvement autour de ce point central, déplacement délimité par le muret du bassin qui impose une distance entre l'objet et le

spectateur, les protagonistes apparaissent séparément, de façon subséquente sur des faces qui ne sont visibles que de front. D'abord, Dana, émergeant plus ou moins grossièrement de la pierre, tient cette coupe que l'on nous dit être de la guérison et de l'amitié. Ensuite, sur l'autre face du même rocher, une femme, une lance à la main, se hisse hors des mers pour atteindre le sabre de lumière laissé par Dagda le seigneur des dieux. Enfin, sur l'autre rocher, une femme, tenant dans ses mains le globe de la lumière venant du dieu Nuada, grimpe sur la paroi, après être sortie elle aussi des eaux, tout en s'approchant d'un reptile qui semble l'attendre.

Centrale dans la description formelle de l'œuvre, la continuité, tant culturelle qu'historique, est présente à deux niveaux. En premier lieu, comme l'a développé Erwin Panofsky, l'utilisation d'une iconographie dans cette représentation cherche à inscrire l'œuvre dans une tradition artistique. Décrivant les attributs de chacun des personnages, et référant aux mythes qui les mettent en scène, la plaque explicative permet en effet d'identifier le thème ou le motif utilisé, pour ensuite en dégager la « signification intrinsèque » que l'on cherche à reporter dans l'actualité<sup>11</sup>. Symboliquement forte et chargée, et démontrant l'absence de mythe occidental décrivant la fondation de la nation de la Colombie-Britannique, l'allégorie de la formation de la province présentée par cette fontaine propose des filiations entre des peuples ancestraux et les premiers colons de la région. Comme l'écrit Benedict Anderson au sujet de ce type de geste métaphorique, typique des nationalismes qui naissent à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'histoire apparaît ici comme un gage irréfutable de stabilité sur lequel on ne peut bâtir qu'un futur encore meilleur : « If nation-states are widely conceded to be 'new' and 'historical', the nations to which they give political expression always loom out of an immemorial past, and, still



more important, glide into a limitless future. It is the magic of nationalism to turn chance into destiny. »<sup>12</sup> En évoquant les origines européennes et plus précisément nordiques des ancêtres des premiers colons de la région, la fontaine cherche à projeter sur la réalité les valeurs et les attributs dits supérieurs (la force, la confiance en soi, la liberté) que l'on a d'abord prêtés à ces peuples venant de pays nordiques au climat difficile<sup>13</sup>.

En deuxième lieu, l'organisation narrative des éléments qui composent la *British Columbia Centennial Fountain* renvoie aussi à l'idée d'un ordre, d'une logique inhérente au monde dans lequel nous évoluons, qui procède directement de la primauté du temps historique. Comme l'a décrit Rosalind E. Krauss, l'idée d'inscrire le passage progressif du temps est au centre d'un type de travail sculptural qu'elle qualifie de rationnel (exemplifié principalement par l'œuvre néoclassique), qui vise à établir un lien de causalité entre des moments significatifs de l'histoire et le présent; à révéler une évolution, un progrès dans l'histoire. Décrivant cette logique, Krauss écrit :

In the eighteenth and nineteenth centuries ambitious painters and sculptors accepted without dispute the notion that time was the medium through which the logic of social and moral institutions revealed itself – hence the exalted position they gave to history painting as a genre and to historical monuments. History was understood to be a kind of narrative, involving the progression of a set of significances that mutually reinforce and explicate each other, and that seem driven as if by a divine mechanism toward a conclusion, toward the meaning of an event<sup>14</sup>.

Si le relief est le médium de prédilection pour construire ce type de narration, c'est qu'il impose en premier lieu une lecture séquentielle de moments isolés, mais partageant tous un fond commun. Dépendant les uns des autres, les faces isolées de ce monument commémoratif développent la narration comme un tout cohérent et interdépendant, puisque les scènes ne se révèlent au regard du spectateur que lorsque celui-ci les contemple de face.

Mais en plus de proposer ces valeurs universelles à une communauté que l'on présuppose tout aussi unie, la fontaine a une fonction beaucoup plus pragmatique, comme le rapporte Willard Holmes, directeur de la VAG au début des années 1990 :

One of the reasons was because that was considered to be a public space that was a potential point of congregation for protestations of unrest of assemblies of peoples who were discontented with the status quo and, as Hausman taught the world when he rebuilt Paris, one of the last things you want to do is to give people who are discontented places to congregate from which they can spread out throughout the community and wreak havoc. So this fountain was put in there, for among other reasons, along with a misguided sense of civic beautification, to break up the space in which groups of discontented people, be they unemployed or students or native people, could congregate. I think that's a very important function of a number of public sculptures – crowd control<sup>15</sup>.

Afin de préserver l'image d'impartialité de l'édifice public, de faire de cette place publique l'illustration parfaite du consensus, les autorités ont établi que la neutralité politique du site devait passer par une résistance immanente à toute forme d'appropriation physique. Nonobstant l'installation de cette fontaine il y a quatre décennies, les marches de l'édifice néoclassique s'avèrent toujours être, lors des grands rassemblements populaires de nature contestataires et revendicateurs, le point de rencontre de prédilection : quiconque désire se positionner contre les actions gouvernementales et veut s'assurer d'une couverture dans les médias télévisés et écrits, manifeste invariablement à cet endroit, comme l'a remarqué Stan Douglas<sup>16</sup>.

Entendue comme un idéal d'unification et de statu quo, cette conception de la sphère publique répond à un désir de valorisation des valeurs civiques et du bien commun, renvoyant à la première définition de ce concept par Jurgen Habermas. Selon lui, la sphère publique est un site de débat qui se situe à l'extérieur de tout intérêt privé. Elle est un domaine de la vie sociale où prennent place les débats dits « publics » ; un

espace idéologique entre la société et l'État, accessible à tous les citoyens et où s'expriment les intérêts, à travers des débats politiques.<sup>17</sup>

Habermas croit que le rôle de la sphère publique est de voir à la réalisation des idéaux politiques modernes qui s'étaient développés durant les Lumières, au moment où les institutions civiques furent créées, grâce à l'établissement de la classe bourgeoise qui défend ses intérêts privés, en intervenant dans le domaine public. S'il croit que ces idéaux n'ont pas encore eu la chance de se concrétiser, Habermas explique le déclin de la sphère publique par l'insertion d'autres groupes dans ces débats — comme les groupes sociaux qui défendent des intérêts autres que ceux de la bourgeoisie, la croissance des médias de masse et l'importance de plus en plus grande accordée à la notion de bien public — qui auraient contribué à briser l'homogénéité de la sphère publique. Par conséquent, les conflits découlant de cette nouvelle réalité nuiraient à la création d'un consensus et de l'opinion publique, tant l'importance des différences pluralise et diversifie l'exercice de la démocratie.

*De tout pour faire un monde : les œuvres du programme d'art public de la VAG*

Autrement dit, du point de vue de l'environnement construit, le vocabulaire néoclassique de l'édifice incarne les idéaux modernes dont Habermas souhaite la poursuite. Les plans de l'architecte d'origine britannique Francis Mawson Rattenbury (1867-1935), à qui l'on doit les bâtiments d'autres institutions provinciales dont le parlement de Victoria, renvoient directement à cette idée, puisque « the Vancouver Courthouse symbolized the Classical foundation of the modern jurisprudence »<sup>18</sup>. Datant de 1906 et matérialisé en 1911, ces plans font clairement référence aux modèles architecturaux de nature

historiciste, établis par les nations nées des révolutions industrielles et politiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. Par ailleurs, la révocation physique formulée par la fontaine illustre aussi l'idée d'un consensus social, d'une sphère publique dont la vitalité ne tient pas en la participation individuelle des citoyens, mais en la permanence et la stabilité des valeurs civiques et nationalistes.

Toutefois, à cette définition de la sphère publique, les œuvres du programme d'art public de la VAG en opposent une autre, cherchant à reproduire une dialectique entre l'image officielle de la devanture de l'édifice, et le dynamisme social que l'on peut observer à l'arrière, au niveau de la rue. En inscrivant *PLACED UPON THE HORIZON (CASTING SHADOWS)* sur le fronton du bâtiment qui abrite l'institution, Lawrence Weiner pose la dichotomie entre l'espace abstrait de Lefebvre et l'environnement naturel; les deux caractéristiques du paysage urbain de cette ville. Weiner insiste par ce geste sur le travail de l'humain, se construisant une cité, qui bloque la vue sur l'horizon, sur les montagnes et l'eau. Ce geste rappelle celui de Wall dans *The Thinker*, où la perspective se ferme sur un sfumato qui impose au regard de se concentrer sur la ville. La dichotomie suggérée par la phrase inscrite sur le fronton renvoie aussi à l'actualité de la métropole. Alors que l'édifice du musée est le seul qui emprunte son vocabulaire architectural à des formes passées, marquant ainsi une distance historique face aux gratte-ciel récents, l'artiste pointe ainsi les diverses phases de développement de la ville au cours du siècle, dont l'ancienne cour municipale, datant de 1906, incarne les débuts.

*Squid Head* de Kim Adams explore l'activité économique de Vancouver, à divers niveaux. À première vue, le spectateur reconnaîtra la forme familière de l'automobile; un produit industriel référant au secteur économique secondaire qui est la transformation des

matériaux en bien de consommation. Mais l'œuvre est un amalgame de plusieurs formes dont le résultat est une configuration qui modifie notre conception de la forme habituelle de ce produit. En transformant un objet emblématique du développement du capitalisme en Amérique du Nord, Adams métaphorise le passage des secteurs d'activité primaire et secondaire, à ceux des activités tertiaire et quaternaire. Empreinte d'humour, l'œuvre se distingue par son aspect non fonctionnel et sans utilité précise autre que d'amuser et d'intriguer le passant. *Squid Head* réfère ainsi directement à la multitude de commerces, de boutiques et de centres de divertissement qui ponctuent Robson Street, la rue la plus commerciale de la ville.

Les quatre bateaux de Ken Lum font référence, comme les deux œuvres précédentes, à l'histoire de Vancouver. Insistant sur le fait qu'à la fois des autochtones, des asiatiques et des européens se sont installés dans la région, Lum nous présente une version actualisée et corrigée de l'histoire, à partir de nouveaux repères culturels. Sous l'influence coloniale britannique, Vancouver ne semblait qu'être le fruit de la colonisation et du peuplement de la ville par l'Empire - ce qu'indique la fontaine qui célèbre les nations britannique, écossaise, irlandaise et galloise comme fondatrices de la Colombie-Britannique. S'opposant à une vision étatique qui date, Lum fait place aux opprimés, aux évincés de la culture de Vancouver, dans une vision représentative du multiculturalisme canadien d'aujourd'hui. Lum fait place à une histoire populaire de l'endroit, dont les quartiers ouvriers du début du siècle, dans lesquelles les immigrants vivaient et subsistent toujours dans le Downtown East Side, à quelques rues de là.

Avec *Laura*, Janet Cardiff parodie le système de sécurité de la Vancouver Art Gallery. Laura, agente de sécurité fictive, nous plonge avec elle dans le monde de la

surveillance. En nous laissant manipuler une caméra de sécurité, son outil de travail, elle fait prendre conscience au regardeur que ses gestes, dans le milieu urbain, sont toujours remarqués par d'autres, voire épiés. Cardiff fait allusion au modèle d'architecture « panoptique » de Foucault; cette idée que l'environnement est construit afin de pouvoir nous surveiller constamment sans qu'on puisse le savoir, sans se douter de l'identité du surveillant ni même du moment où il nous regarde<sup>20</sup>. Pour Foucault, le contrôle social dans l'espace s'exerce par la surveillance. Si cette dernière est en apparence effacée (comme la caméra de Cardiff que l'on ne verra pas sur le site de Robson Square), son effet est tout de même efficace parce qu'on la sait omniprésente et constante. Dans *Laura*, la tension entre le surveillant et le surveillé est multipliée par cette caméra qui peut diffuser des images en direct choisies par le regardeur; si ce dernier va se promener sur le site, il saura très bien qu'il est en observation. Cardiff illustre, comme le mentionne Soja, le fait que les dispositifs de contrôle augmentent dans la métropole postmoderne.

S'investissant dans un discours social qui remet en question l'image de la ville actuelle, son réaménagement et sa gestion, au même titre que les artistes du milieu artistique vancouverois, les participants au programme d'art public de la VAG ont perpétué cette conception de Vancouver comme un site de discours qui interroge le décor urbain. Mais ils ont proposé une autre définition de la sphère publique, ce qui permet à Rosalyn Deutsche de revoir l'idée même d'art public. Comme Deutsche le propose dans son essai intitulé « Agoraphobia » (1996), où elle revisite la formulation que fait Habermas de la sphère publique dans une perspective postmoderne, l'expression de la démocratie passe désormais par l'ébranlement du consensus social, par l'hétérogénéité du domaine public.

Alors que le pouvoir est désormais partagé dans l'ensemble des citoyens (depuis la chute de la monarchie), il doit être conséquent à la confrontation des idéologies et des identités de ceux-ci.

S'interrogeant sur la signification de l'adjectif « public », qui se retrouve dans l'expression « art public », Deutsche définit ce type de pratique artistique à partir de la compréhension postmoderne du concept de « sphère publique » :

(...) the public sphere replaces definitions of public art as work that occupies or designs physical spaces and addresses preexisting audiences with a conception of public art that constitutes a public, by engaging people in political discussion or by entering a political struggle. Since any site has the potential to be transformed into a public or, for that matter, a private space, public art can be viewed as an instrument that either helps produce a public space or questions a dominated space that has been officially ordained as public<sup>21</sup>.

L'art public se caractériserait donc par cet aspect démocratique, c'est-à-dire qu'il consisterait en une prise de position face à la société. Il participerait à l'émancipation d'une culture plus diversifiée et représentative de la réalité, en soulevant des questions qui atteindront la subjectivité du spectateur. Affirmant la pluralité résultant de la vie en société, les artistes visent, par leurs œuvres, la fragmentation et l'expérience de la sphère publique; cela afin de nous faire voir celle-ci autrement et subjectivement, à travers le pluralisme dont elle est porteuse.

Mais pour Deutsche, la question de l'espace public se distingue de la question du lieu de présentation de l'œuvre. Peu importe que l'œuvre soit présentée à l'extérieur de l'espace d'exposition (le sens habituel où l'on entend l'expression « art public »), ou à l'intérieur de ce dernier : l'œuvre d'art sera dite *publique* en fonction de son engagement dans la sphère publique. Si elle met de côté l'opposition extérieur/intérieur, c'est que Deutsche veut éviter de reconduire la dichotomie réductrice et fort connotée que forme

l'opposition public/privé, que l'on utilise pour définir globalement cette pratique artistique. L'espace public n'est pas entendu ici comme un espace physiquement accessible à tous dans la ville : il est plutôt le lieu idéologique où s'exerce la démocratie. Parce qu'ils redonnent leur place aux *évincés* de Vancouver, qu'ils mettent en lumière les conséquences du développement urbain, qu'ils ouvrent la ville pour nous montrer comment l'espace est conçu et contrôlé, les artistes mentionnés jusqu'ici réalisent, selon cette définition, des œuvres que l'on qualifiera toutes de publiques.

### **Art public et institution publique : les paramètres de la VAG**

À la lumière de cette définition, une nuance s'impose : peut-on réellement soutenir que la spécificité du contexte urbain et, surtout, la singularité de son expérience n'ont aucune incidence sur le caractère « public » d'une l'œuvre? Nous avons avancé que l'œuvre d'art publique « officielle », comme l'exemplifie la *British Columbia Centennial Fountain*, a le potentiel d'intervenir pragmatiquement et métaphoriquement sur la place publique, c'est-à-dire qu'elle peut intervenir dans la vie quotidienne des citoyens. Puisque ceux-ci ne peuvent manifester devant l'édifice de la VAG, symbole historique par excellence de l'institution publique, les autorités ont involontairement admis la puissance de la portée des différents gestes d'appropriation que ces personnes accomplissent dans leur quotidien. Alors, pourquoi ne pas alléguer que l'œuvre contemporaine d'art public s'immisce également et spécifiquement dans l'expérience urbaine pour la transformer?

L'équipe de conservateurs et la direction de la Vancouver Art Gallery vont dans ce sens en affirmant, par le fait même d'introduire des œuvres dites publiques à Robson Square, reconnaître la richesse, la spécificité et la quotidienneté du lieu. Formulés en



regard de la vie quotidienne, ces enjeux, propres à une vision singulière de ce pan de la création artistique, sont présentés dans ces termes dans la section « public art » du site Internet de l'institution muséale :

The Vancouver Art Gallery is ideally situated in the heart of downtown Vancouver. Because of its central location, it is often chosen as a site for public rallies, celebratory events, street busking and casual public assembly. By way of acknowledging the significance of art in public life, the Vancouver Art Gallery is engaged in an ongoing program of commissioning public art for the Gallery building and grounds<sup>22</sup>.

Pour l'institution, l'art public permet de créer un dialogue, un engagement actif avec la communauté. Chacun à leur manière, les artistes se sont introduits subjectivement dans la vie qui se déroule à Robson Square, par des œuvres dynamiques qui renouvellent et déjouent les qualités intrinsèques du lieu et du moment présent.

Dans un texte intitulé « *From Art and Public Space : Questions of Democracy* » qui fut publié par la VAG (1993), Deutsche critiquait l'usage de l'expression « place publique » dans l'ébauche du « Public Art Program » de la ville de Vancouver, et qui était définie uniquement comme un endroit accessible à la population<sup>23</sup>. Cette thèse a visiblement eu des résonances auprès de certains des membres du personnel de la VAG – tout comme dans les travaux de Deutsche, puisque cet article a été repris en grande partie dans l'introduction à « Agoraphobia », sans les mentions du programme vancouverois. Agissant comme prémisse des lignes qui suivent, cette conception ouverte de l'espace public s'est fait sentir notamment dans le choix des œuvres qui sont issues du programme, en accord avec la façon dont les artistes envisageaient d'investir le lieu et le temps. Cette idée a eu des répercussions certaines dans la conception même de Robson Square, ce microcosme de la sphère publique dont la vitalité est discernable par sa

quotidienneté, et qui est désormais révélée par l'expérience des œuvres d'art public qui s'y ancrent.

### *Robson Square comme microcosme de la culture urbaine*

Qualifiant cette essence singulière qui anime la vie à Vancouver, l'auteur et artiste Douglas Coupland écrit dans *City of Glass*, son « guide » inusité de la ville : « Vancouver comes from the great hippie push : no freeways, Greenpeace, regional cuisine and fusion foods, utopian urban planning schemes, plus a heady sense of personal freedom that is slightly absent in other cities. »<sup>24</sup> La situation géographique aux frontières de la vie sauvage, ainsi que le climat généralement doux malgré la pluie et le brouillard qui le caractérisent, constituent les attraits de la métropole. Ce sont aussi ces deux facteurs qui rendent possible cette philosophie libérale, ce mode de vie qui passe entre autres par une valorisation et une appropriation de l'environnement physique, ce qui se traduit par la popularité des loisirs extérieurs et des déplacements pédestres<sup>25</sup>.

S'affirmant comme un microcosme où cette culture typiquement ouverte et hétérogène semble s'accroître, dans le vif du centre-ville, le quadrilatère occupé par la Vancouver Art Gallery (formé par les rues Robson, Howe, Georgia et Hornby) s'inscrit de façon marquée dans les dynamiques de la métropole. Certes, la rue Robson est la porte d'entrée de plusieurs magasins aux noms connus et prestigieux, des centres commerciaux, des chaînes de grandes surfaces, ainsi que du campus souterrain de la University of British Columbia, dont l'escalier d'entrée fait d'ailleurs face à l'entrée principale de la VAG (figure 15). Mais par sa quotidienneté, au niveau de la rue, ce lieu défie l'ensemble de l'expérience du centre-ville : le caractère institutionnel du bâtiment,

qui abrite la Vancouver Art Gallery depuis 1983, confère à ce quadrilatère un statut particulier dans l'imaginaire urbain. Contrastant avec le reste du paysage urbain, composé de gratte-ciel récents au style résolument moderne, l'édifice se détache du reste du décor urbain par son vocabulaire architectural emprunté aux formes classiques. En marge du monde contemporain, comme le rapporte Michel de Certeau dans « Les revenants de la ville », ces édifices historiques, ressuscités par l'urbanisme moderne, introduisent une ambivalence baroque dans la ville qui la rend habitable :

Ces objets sauvages, issus de passés indéchiffrables, nous sont l'équivalent de ce qu'étaient certains dieux de l'antiquité, les « esprits » du lieu. Comme leurs ancêtres divins, ils ont des rôles d'acteurs dans la cité non pas à cause de ce qu'ils font ou de ce qu'ils disent, mais parce que leur étrangeté est muette, et leur existence, soustraite à l'actualité. Leur retrait fait parler – il génère des récits – et il permet d'agir – il « autorise », par son ambiguïté, des espaces d'opérations<sup>26</sup>.

En effet, si l'exergue de l'architecte paysager Cornelia Hahn Oberlander indique que le jardin qu'elle a créé pour Robson Square attire tous les citoyens, il semble que la vie que l'on peut observer aux abords de l'édifice néoclassique définit cette place publique comme un acteur principal de la culture urbaine, et comme un point de rassemblement incontestable pour la communauté locale.

Cette « polyphonie urbaine », note Certeau, est tributaire de la réhabilitation de ces immeubles dans la cité : « À la manière des places publiques où affluent des rues différentes, les bâtiments réhabilités constituent, sur un mode historique et non plus géographique, des échangeurs entre des mémoires étrangères. Ces *shifters* assurent une circulation d'expériences collectives ou individuelles. »<sup>27</sup> Alors que des adeptes du *skateboarding* s'approprient les marches très populaires en raison de leur dénivellation, les travailleurs des tours à bureaux adjacentes vont y prendre leur pause, tout comme de

nombreux citoyens qui s'y donnent rendez-vous. Cela sans oublier les sans-abris qui vont y quêter, les amuseurs publics qui y performent, les divers échanges commerciaux, licites ou non, qui y prennent place (depuis les vendeurs itinérants jusqu'aux revendeurs de drogue), ainsi que les campagnes de publicité et de promotion qui savent tirer profit de l'animation propre à cette place publique<sup>28</sup>.

Ces observations sur la vie à Robson Square, qui trouvent une résonance particulière dans l'ensemble du contexte de Vancouver, allouent manifestement un espace de manœuvre important et singulier aux citoyens et à leur singularité. Jusqu'ici, l'attention fut mise sur l'étude critique et prosaïque du système reçu mis en place par les moyens de production. Désormais, la vie à Robson Square est étudiée afin de reconnaître l'incidence des gestes et schémas d'action de ces héros communs sur l'espace public et, de ce fait, pour affirmer la portée réceptive de l'œuvre contemporaine d'art public en regard de cette compréhension de la quotidienneté. Tantôt clandestins et tantôt simplement banals et communs, ces gestes et actions évoquent, dans leur ensemble, la thèse de la poétique du quotidien de Certeau, qui s'énonce comme suit :

À une production rationalisée, expansionniste autant que centralisée, bruyante et spectaculaire, correspond une *autre* production, qualifiée de « consommation » : celle-ci est rusée, elle est dispersée, mais elle s'insinue partout, silencieuse et quasi invisible, puisqu'elle ne se signale pas avec des produits propres mais en *manières d'employer* les produits imposés par un ordre économique dominant<sup>29</sup>.

Pour Certeau, comme pour les artistes qui ont contribué au programme d'art public de la VAG et pour ses gestionnaires, ce sont véritablement les actions quotidiennes de la « personne ordinaire »<sup>30</sup>, qui ne sont pas des actes responsables et lucides, mais bien des énonciations inconscientes qui lui permettent de s'approprier son quotidien. Anonyme et obscure, cette vie « figure comme le fond nocturne de l'activité sociale »<sup>31</sup>, mais est loin

d'être négligeable intellectuellement parce qu'elle constitue le fondement même de la société.

### **Art public et opinions publiques : être ensemble à Robson Square**

Instaurée en 2000, la première phase du projet *On Location* a mené à la commande des trois œuvres les plus récentes du programme d'art public de la VAG (celles de Lum, Adams et Cardiff). Le projet fut basé sur la création d'un échange avec les personnes qui auront bien voulu se prêter au jeu, parmi celles qui ont transité par Robson Square durant les deux mois qu'a duré cette opération. Soucieuse de mettre en lumière cette vie qui entoure l'institution et de reconnaître sa pluralité, tout en se positionnant de façon originale dans les débats actuels sur la définition des formes contemporaines d'art public, la VAG trouve en 1999 les ressources financières pour mettre sur pied un important programme d'art public. *On Location* obtient alors l'appui financier de différentes instances publiques, qui ont pour mandat de souligner le passage au nouveau millénaire différentes activités culturelles subventionnées (le Bureau du Canada pour le Millénaire, le British Columbia 2000 Community Fund et le Conseil des Arts du Canada). Le fonds d'acquisition du musée allait aussi être mis à contribution pour l'achat des trois œuvres sélectionnées parmi les huit projets soumis.

Pour convaincre ces instances de financement, la pertinence du projet est avant tout formulée par une thématique orientée autour du nouveau millénaire. D'après la formulation de la VAG, le but de l'entreprise était de reconnaître la particularité de ce tournant historique. Définie comme un moment charnière et symbolique permettant de regarder simultanément derrière et devant soi, cette transition temporelle allouait un point

de vue réflexif inscrit dans le temps, permettant la réévaluation de la fonction de l'art (public) dans le contexte de la vie. En ce sens, trois thèmes allaient être proposés aux artistes : la vie au niveau de la rue (« street life »), la culture de la jeunesse (« youth culture ») et le millénaire. En plus de soulever des questionnements sous-jacents à l'insertion de l'œuvre dans l'espace public, les participants avaient dès lors l'opportunité de saisir la vitalité et la pluralité de ce lieu singulier. C'est ce que souligne dans le texte de présentation du projet le conservateur responsable d'*On Location*, Bruce Grenville : « These are timely subjects rarely addressed in traditional, commemorative public art projects and have been identified in response to issues that directly and frequently affect the public spaces in and around the Vancouver Art Gallery. »<sup>32</sup>

Pour concrétiser cette proposition, huit artistes canadiens provenant d'origines culturelles diverses furent sélectionnés, parce qu'ils ont su démontrer le rôle important que l'art joue dans la sphère publique; que l'art est à la fois une force de changement et d'affirmation de traditions. Ces artistes sont : Kim Adams, Persimmon Blackbridge, Janet Cardiff, Robert Davidson, Ken Lum, Mynfawy MacLeod, Judy Radul et Henry Tsang (en remplacement de Rodney Graham qui fut choisi en premier lieu, mais qui ne put finalement participer au projet). Le budget total de l'opération prévoyait que trois artistes allaient réaliser leur œuvre au terme d'une année, suite à un processus de sélection particulier qui se déroula au cours de l'été 2000.

Le processus de sélection des œuvres, habituellement organisé en coulisse, allait se dérouler à Robson Square. D'une part, les artistes devaient présenter leurs idées au moyen d'images préparatoires, de textes explicatifs et de maquettes en trois dimensions, qui furent disposés et montrés dans des vitrines placées au pied des très populaires

marches du bâtiment (figure 16). Ces dispositifs furent exposés du 5 mai au 24 août de cette année-là, à raison de deux projets à la fois pendant trois semaines. D'autre part, accompagnant cette mise en exposition, une considérable opération de communication fut mise en place, proposant divers moyens pour que les citoyens puissent répondre directement aux propositions artistiques. Ces mesures, associées plutôt aux pratiques des milieux commerciaux et médiatiques qu'à l'activité régulière d'une institution muséale, sont les suivantes : des cartes d'information sur le projet, ainsi que des cartes-réponses étaient disponibles dans le hall d'entrée du bâtiment (figures 17 a. et b.); une ligne téléphonique et une adresse courriel avaient été créées pour que les citoyens puissent s'exprimer librement. Deux animateurs furent embauchés pour la durée de cette portion du projet, afin d'informer et de recueillir les commentaires des passants, directement dans la rue; ils estampillaient les cartes des répondants, ce qui leur donnait accès gratuitement au musée. Finalement, une table ronde a été organisée en juillet, réunissant six professionnels des milieux artistique et institutionnel qui ont témoigné, devant un auditoire de 75 personnes, des transformations dans l'exposition d'œuvres dans divers espaces publics (de l'aéroport de Vancouver aux parcs municipaux), au cours des deux dernières décennies.

D'après Judith Mastai, qui reprend au passage les propos de Bruce Grenville, le résultat de cette opération se résume de la façon suivante :

A great many people took this opportunity to air their opinions on the works and their proposed sites. As Grenville put it, the gallery wanted to 'alert' the regular users of the property and invite their engagement in the production process, rather than the works just appearing, as they usually do, with no warning and no consultation<sup>33</sup>.

Pour l'institution, il s'agissait en effet de reconnaître la différence, d'un point de vue social, entre la disposition d'une œuvre à l'intérieur et à l'extérieur de ses murs, tout en avertissant que notre rapport à Robson Square allait être transformé. Grenville écrit :

Despite this complex and active street culture, the Gallery has been largely focused on the exhibitions inside, resulting in a sharp distinction between the interior activities and the exterior world. In its current strategic planning, the Gallery wants to create stronger and more visible links between art and its social context, that provide a greater public transparency for the institution and create increased opportunities to integrate visual arts into public spaces that surround it<sup>34</sup>.

Si ce dialogue visait à qualifier les paramètres dans lesquels les nouvelles œuvres allaient s'insérer, à prendre connaissance du point de vue et des relations qui prennent place entre les différents acteurs de ce milieu, il n'a jamais été question de donner la responsabilité entière du choix final des œuvres au public. Il était plutôt question d'impliquer celui-ci dans une discussion au cadre plus large, à faire naître une réflexion entre les différents intervenants. À ce sujet, Mastai écrit : « There is a clearly delineated public process, openly inviting comment and discussion; at the same time, neither the Board nor the curatorial staff have sidestepped their responsibility for the selections. »<sup>35</sup>

À la lumière de ces paramètres conceptuels, comment justifier l'intérêt de cette entreprise d'échange avec le public qui n'a pas eu d'incidence sur le choix ou l'élaboration des œuvres? Depuis le début des années 1980, l'idée d'inclure la communauté – présentée comme une extension du site d'insertion de l'œuvre – est un leitmotiv de la production actuelle, tant elle est abondamment reprise et utilisée par des projets artistiques comme *On Location*. Nées du paradigme « art-in-the-public-interest » d'Arlene Raven<sup>36</sup> et de la théorie du *new genre public art* de Suzanne Lacy<sup>37</sup>, ces notions de dialogue, de



communauté, d'échange, d'interaction et d'activisme politique ont été présentées, comme le note Miwon Kwon, de façon universelle et homogène<sup>38</sup>. Pour ces auteures, l'implication des communautés dans divers projets d'art public a été conceptualisée sans nuancer la nature variée des échanges qui se déroulent entre les intervenants, développant plutôt la nouveauté de ces collaborations qui visent *l'inclusion* des œuvres dans la sphère publique. Comme si en demandant à une communauté de se prononcer sur un projet d'art public, ou encore de suggérer des possibilités à un artiste pour réaliser une œuvre qui les représenterait, les œuvres résultaient d'un consensus parmi certains membres choisis dans une communauté particulière, et censés représenter de façon métonymique l'ensemble de celle-ci.

Pour Kwon, ces modèles sont ambigus et problématiques, parce qu'ils présupposent que les personnes impliquées forment une entité cohérente et transparente, formée antérieurement au projet artistique. Ce faisant, les différences et les particularités des citoyens qui composent ces supposées communautés sont mises de côté, et les hiérarchies sociales et les relations qui existent entre eux sont niées, voire remplacées par une subordination de l'intégrité de chacun à la démarche de l'artiste. Fondamentalement porteur de contradictions, malgré la spécificité de chacun de ses usages, le concept de « communauté » est paradoxalement utilisé pour désigner des groupes différents de personnes à qui l'on attribue des fonctions tout aussi diverses. Même s'il semble avoir été inspiré par ce type de projets, le substantif « communauté » n'apparaît pourtant pas dans la description d'*On Location* que l'on retrouve sur les cartes-réponses remises aux intervenants, tout comme dans l'ensemble des documents présentant le projet. Les différents « publics » y sont plutôt présentés par le biais d'une énumération : « The public

representation of these proposals is intended to initiate a dialogue with the business people, shoppers, gallery visitors, students, tourists and others who move about the Gallery Grounds everyday. »

Relançant autrement le débat sur l'idée de communauté en art public, Kwon s'appuie sur l'ouvrage *La communauté désœuvrée* du philosophe Jean-Luc Nancy<sup>39</sup> pour énoncer que l'implication de personnes extérieures au domaine de l'art dans ce type de projet vise à questionner le fait social, notre rapport à l'autre et l'idée « d'être ensemble » en société. Car pour Nancy, qui veut déjouer l'exclusivité et l'impossibilité qu'implique le terme communauté, il vaut mieux parler d'être-en-commun et d'être-avec; de parler de ces relations que nous entretenons tant face à soi que face au monde. Constituant « l'être » et sa singularité, ces rapports ne peuvent être classés selon des gradations, car ils partagent tous cet être-avec universel<sup>40</sup>. Proposant en ce sens une nouvelle façon de concevoir ce type de collaboration entre des sphères de natures diverses, Kwon définit la relation engendrée comme une *praxis artistique collective* (« collective artistic praxis »), qu'elle détaille comme suit :

[Collective artistic praxis] involves a provisional group, produced as a function of specific circumstances instigated by an artist and/or cultural institution, aware of the effects of these circumstances on the very conditions of the interaction, performing its own coming together and coming apart as a necessarily incomplete modeling of working-out of a collective social process<sup>41</sup>.

Dans le cas d'*On Location*, en invitant des gens à exposer et à se prononcer sur différentes relations - tant leur propre relation au site que celles d'autres personnes et d'artistes -, il s'agissait d'affirmer non pas l'existence d'une communauté propre à la VAG ou à Robson Square, mais bien de questionner cette idée d' «être-en-commun » dans l'espace public, de créer des relations entre des sphères généralement éloignées et

distinctes, non pas pour les réconcilier, mais bien pour que ces interactions continuent de se développer, après la fin d'*On Location*<sup>42</sup>.

De cette manière, les questions figurant sur les cartes-réponses ne demandaient pas au répondant de se prononcer en faveur ou en désaccord avec les propositions artistiques. Mesurer le degré d'appréciation des projets par des statistiques n'aurait eu aucun intérêt dans le cas du projet *On Location*, car ce type de mesure des proportions n'a pour fonction que de trouver de l'homogénéité, du consensus parmi l'ensemble des personnes qui se sont commises, tout en répétant les codes et les taxinomies de la société de consommation<sup>43</sup>. On interpellait plutôt les personnes sondées afin de recueillir les commentaires spontanés de ceux-ci par rapport aux projets exposés - « Ideas? Materials? Location? What interests you about this proposal? » - et de susciter la curiosité et l'intérêt des répondants - « If this proposal were commissioned, what would you think? Would you come back to see it, or encourage other people to come to see it? ». Les animateurs et les vitrines placées sur la rue Robson avaient en quelque sorte le même rôle, c'est-à-dire d'attirer l'attention des passants, de les informer et de commenter pour eux les projets proposés, afin de recueillir des points de vue variés sur leur relation à l'autre, à l'espace et au temps.

Visiblement tributaires de la démarche individuelle des artistes<sup>44</sup>, les huit projets soumis ont tous reçu une pléiade de commentaires qui illustre la diversité d'opinion des passants qui se sont exprimés à leur sujet. En tout, c'est environ 700 interventions qui ont été recueillies (figure 18)<sup>45</sup>. Le nombre de répondants par projet semble avoir diminué tout au long de ces semaines, *On Location* s'intégrant peu à peu à la vie quotidienne des

citoyens qui fréquentent l'endroit et perdant de sa nouveauté. Les descriptions et commentaires qui suivent reprennent l'ordre chronologique dans lequel les propositions ont été montrées au public<sup>46</sup>.

*Les Four Boats Stranded : Red and Yellow, Black and White* de Ken Lum (figure 19) n'ont pas subi de transformation depuis leur présentation initiale. Dans son texte explicatif, Lum met l'accent sur le fait que Robson Square est un lieu de signalisation et d'orientation majeur dans la ville, puisqu'il est au carrefour de quatre cadrans qui définissent Vancouver (Yaletown, Canada Place et Gastown, le quartier des affaires, ainsi que Robson Street et le West End), et qu'il porte une signification historique et symbolique importante. Lum désirait aussi relever que la métropole gagna une place importante dans l'économie et l'histoire du pays du fait que c'est une ville portuaire. Reprenant ces idées, les quatre bateaux pointent tous sur une orientation géographique différente. Ils incarnent aussi des peuples et des moments significatifs pour l'histoire de la région, critiquant l'esprit colonial qui a longtemps nié l'apport des véritables peuples fondateurs de la région. Les commentaires répertoriés, majoritairement favorables à la proposition de Lum, témoignent d'une appréciation pour le fait que l'œuvre célèbre l'histoire populaire de la métropole, qu'elle met à l'avant-plan la diversité de la population, tout en insistant sur la spécificité géographique de cette ville maritime. Si certains l'ont trouvé trop didactique, plusieurs personnes croyaient que cette œuvre pourrait jouer un rôle éducatif; qu'elle pourrait contribuer à la préservation de la mémoire. C'est en ce sens que certains souhaitaient que des panneaux didactiques soient installés, afin de présenter l'histoire des quatre moments que les bateaux symbolisent. Par contre, plusieurs personnes ont affirmé que ces quatre bateaux pourraient nuire à l'unité

architecturale de l'édifice. D'autres suggestions portent sur la visibilité de l'œuvre en regard de son emplacement sur le toit, situation que l'on croyait de nature à compromettre sa perception.

Afin d'évoquer l'esprit de « Big Brother » qui devient un élément récurrent dans la culture populaire, Myfanwy MacLeod a proposé d'accrocher un grand dispositif lumineux de la forme d'un cercle, d'une vingtaine de pieds de diamètre, afin de recréer la forme d'un œil qui regarderait et surveillerait les divers rassemblements spontanés qui surviennent aux abords de la rue Robson (figure 20). Caractérisé par des traits rappelant les lignes de la bande dessinée, l'agencement aurait fortement contrasté avec les lignes de l'architecture (trop, pour certains répondants), évoquant le lien parfois tendu, selon l'artiste, entre l'institution muséale et les citoyens. Elle fut fort appréciée de façon générale, principalement parce qu'elle soulève des questionnements très actuels vis-à-vis notre société. Une personne a même fait le lien entre la critique que la proposition soulevait et la théorie de Michel Foucault sur la surveillance, alors que deux autres ont trouvé qu'elle évoquait la thématique de George Orwell dans *1984*. Par contre, quelques répondants n'ont pas apprécié le caractère peu naturaliste de cette représentation.

La proposition de l'artiste autochtone Robert Davidson, *Killer Whales* (figure 21) est une sculpture en bronze représentant deux baleines dont les queues et les têtes se touchent afin de reproduire quatre versions identiques de cet animal. S'inspirant des principes de l'art Haida (la communauté d'origine de l'artiste), l'œuvre joue avec les principes d'opposition et de symétrie, afin de créer un rythme basé sur l'alternance des formes. Aux frontières de l'abstraction et de la figuration, les motifs semblent ainsi danser avec énergie et dynamisme autour du vide central qui symbolise, selon Davidson,

un « être suprême ». Sensibles au sort des peuples autochtones, les commentaires ont relevé les aspects très « West Coast » et « B.C. » de cette composition qui, actualisant les principes artistiques de la culture Haida, crée un lien symbolique unifiant le passé et le présent de la région.

Persimmon Blackbridge a soumis l'idée de placer au coin des rues Georgia et Howe un mur amovible (pour des fins de conservation, suite aux suggestions de Bruce Grenville) aux formes sinueuses, d'une hauteur de neuf pieds, d'une longueur de trente pieds et d'une largeur de deux pieds (figure 22). Ponctué d'ouvertures afin de conférer à cette composition un aspect tridimensionnel, ainsi que pour laisser les gens passer à travers lui (l'oeuvre ne voulant pas être une barrière), le mur aurait ainsi été une immense « conversation piece » prête à recevoir une forme d'appropriation urbaine et généralement attribuée à la culture de la jeunesse : le graffiti. Blackbridge souhaitait aussi que la VAG organise annuellement un festival durant lequel de la peinture aurait été offerte aux personnes désireuses de s'exprimer sur le mur; la surface de ce dernier aurait été nettoyée en prévision de chaque festival. Le projet a soulevé l'intérêt du public pour son côté interactif, nécessitant l'implication démocratique de divers participants, mais aussi parce qu'il invite à une expression personnelle, à une créativité. L'idée de la progression, de voir le mur se transformer perpétuellement, a aussi séduit.

*Squid Head* de l'Ontarien Kim Adams était, à cette étape de création, une sculpture interactive ayant l'allure d'une boutique ambulante, d'un véhicule servant à faire le commerce de produits directement sur la rue (figure 23). Hybride par ses composantes extraites de véhicules et de machines industrielles, cette proposition comptait trois têtes ne pouvant être articulées, attachées au corps principal du véhicule; une forme ronde et

vide en fibre de verre reposant sur la base d'une remorque. Adams avait prévu qu'un des côtés puisse être ouvert afin de créer un comptoir où, périodiquement, les marchandises de la boutique ambulante *Squid Head* auraient été vendues ou offertes au public : c'est-à-dire des disques de plastique ou de plexiglas, sur lesquels auraient été déposés des sandwichs et des condiments. Une autre partie de l'ensemble conçu par Adams aurait été constituée d'une table à pique-nique sur roues, protégée du soleil et des intempéries. L'œuvre aurait ainsi évoqué un certain humour par son apparence fort étrange et éclectique, d'autant plus que les diverses parties auraient été peintes de couleurs joyeuses et éclatées. C'est d'ailleurs le caractère ludique de cette proposition flamboyante qui a plu aux passants qui ont apprécié la référence directe aux échanges commerciaux que *Squid Head* subvertit.

Installée au coin des rues Georgia et Howe, aux abords de la B.C. Centennial Fountain, la création interactive d'Henry Tsang se décrit comme une version surdimensionnée du mobilier d'un juge au tribunal — son bureau (d'une hauteur de six pieds, d'une longueur de 28 pieds et d'une profondeur de 7 pieds) et sa chaise à accoudoirs (haut de 12 pieds, large et profond de 5 pieds) – créant un terrain de jeu pour enfants et adultes (figure 24). Déposées sur une plate-forme, ces deux pièces auraient été réalisées en vue de ressembler à celles que l'on retrouvait dans l'ancienne cour provinciale, sans être pourvues de motifs décoratifs. Réalisées en chêne, certaines parties de la chaise et du bureau, ainsi que la plate-forme servant de base, auraient été recouvertes de matière recyclée à partir de caoutchouc, peinte en rouge, afin d'assurer une certaine protection. Alors que cette proposition mettait de l'avant la fonction que

l'édifice avait occupée dans l'histoire, c'est surtout le caractère ludique et l'originalité des matériaux qui ont attiré l'attention du public.

La performance de Judy Radul, intitulée *Robbie Williams Is Hotter Than Marcus*, (figure 25) aurait eu lieu sur les marches de l'édifice de la Vancouver Art Gallery, durant 10 minutes; elle aurait été présentée toutes les heures pendant 24 heures – les performeurs auraient toutefois été presque toujours présents sur le site. Par des actions dramatiques, des gestes, des mouvements, des voix amplifiées, des enregistrements, des musiques et des vidéos, Radul aurait réalisé un collage de différents commentaires du public, portant sur diverses activités de la VAG (dont ce projet d'art public), recueillis et archivés par l'institution au cours des années. Jouant sur la juxtaposition entre le message et son interprétation, la performance aurait laissé place à l'improvisation afin de s'insérer subtilement, de façon variée et appropriée, à l'action du moment. Cela aurait permis à la présentation de se transformer au cours des heures – allouant un espace pour inclure les réponses et réflexions entendues durant la performance même. Les gens qui ont répondu à ce projet ont apprécié l'idée de créer un rassemblement artistique en direct, de type interactif et événementiel, qui donnerait lieu à une expérience particulière de la ville.

Pour réaliser *House sitting* (figure 26), Janet Cardiff aurait créé un coffret qui aurait été vendu ou loué à la boutique de la VAG (parmi d'autres magasins de disques et librairies), contenant un CD audio, un livret ainsi que trois petits objets (qui auraient pu être un morceau de métal, un jouet de plastique et une pierre trouvée sur la plage). Sur le disque, plusieurs plages auraient été enregistrées, correspondant à de courtes narrations – certaines concernant ces objets. Durant la marche, le spectateur aurait été guidé à travers Vancouver, amené à découvrir des espaces extérieurs et intérieurs d'après des



commentaires et des situations que l'artiste lui aurait racontées dans des écouteurs. Exploration de la mince frontière entre les espaces publics et privés, cette trame sonore presque cinématographique nous aurait amenés à vivre des expériences conçues par Cardiff, telles que l'écoute d'enfants qui jouent et d'automobiles qui passent, ou encore la (re)découverte de lieux aussi divers que notre propre salon ou le hall d'entrée d'un établissement hôtelier. En effectuant les gestes que nous dicte l'artiste, en écoutant ses mises en scène et ses conversations fictives, *House sitting* aurait exploré l'attitude des jeunes qui se promènent et se déplacent dans la cité, écoutant de la musique, pris de la sorte dans des univers intimes et personnels. L'idée de s'impliquer personnellement dans cette performance singulière et imaginative, qui aurait attiré notre attention sur des détails qui nous échappent, a intrigué le public qui a répondu à cette proposition.

De plus, contrairement à la directive générale que l'on donnait alors au public, qui était d'émettre des impressions et des commentaires sur les œuvres présentées dans le contexte d'*On Location*, une grande partie des commentaires répertoriés ne concerne pas directement les projets artistiques. Plusieurs appréciations et réflexions ont plutôt été formulées en regard de concepts plus généraux, comme celui d'art public, mais aussi autour de la notion d'espace public et de l'usage qu'on en fait quotidiennement. Alors qu'elles ont fortement apprécié la possibilité de faire entendre leur position, de pouvoir s'exprimer sur l'utilisation des ressources (financières et matérielles, entre autres), les personnes sondées ont questionné la place qui leur revient dans le domaine public. D'abord et de façon insistante, le statut patrimonial du bâtiment de la VAG fut abordé avec une certaine constance. Les propositions de Lum et de Macleod principalement, dont le point de départ était l'architecture, ont suscité certaines craintes quant à la

préservation de l'harmonie du bâtiment, que les artistes cherchaient sans doute à altérer symboliquement. En ce sens, et pour l'ensemble des projets soumis, le commentaire qui suggère d'installer temporairement ces œuvres d'art public se fait récurrent. Par ailleurs, une personne a même suggéré de détruire l'édifice du magasin Eaton (désormais sous la bannière Sears), situé de l'autre côté de la rue Howe, afin de conserver l'unité de Robson Square – « I like the set up and the structure of the building. I think they should tear down the old Eaton's building and put [the artwork] there. » Ensuite, en toute conscience que l'œuvre d'art – parmi d'autres gestes et pratiques - modifie l'expérience de l'espace où elle est disposée, plusieurs intervenants ont cru bon de soumettre des idées sur ce que devrait être Robson Square, ou encore sur ce qu'est cette place publique pour eux. C'est dans cet esprit que plusieurs usagers de l'endroit, dont nombre d'adeptes du *skateboard* et du *hacky* ont pris parole pour signifier que cet espace était le leur, et que cela devait rester ainsi – « Make it skateboarder friendly. Don't take away one of our only skate spots please. It doesn't have to cater us, just don't exclude us. We should be allowed to enjoy the space. » L'idée d'installer plus de mobilier urbain, comme un abri contre les intempéries, a aussi été mentionnée. Finalement, une conscience de la quotidienneté, que l'œuvre d'art peut transformer, s'est aussi fait sentir. Le regard absent et aliéné de celui qui utilise régulièrement l'endroit a suscité le questionnement de quelques répondants : « As a Vancouverite, depending on the location and esthetic value of [Lum's] boats, it may or may not be noticeable since many go by without observing the Gallery. For tourists, these new structures may be highly intriguing. »; « It's a great attraction to the Gallery and a reminder of what inside holds. It's easy to forget concealed beauty when

you pass it everyday. »; ou encore « perhaps [Cardiff's] proposal would cause the audience to pay more attention to everyday life's "minor" things. »

Au terme de ce processus, les propositions d'Adams, Lum et Cardiff ont été sélectionnées afin d'être réalisées et, malgré l'absence de fonds, la proposition de Robert Davidson a elle aussi été retenue pour une éventuelle réalisation (un document trouvé dans les archives du projet indique même qu'elle pourrait remplacer la fontaine de la rue Georgia). Pourtant, la discussion entourant les œuvres que l'on retrouve à Robson Square n'avait été qu'amorcée. Dans un article portant sur l'installation de *Four Boats Stranded* et de *Squid Head*, le critique Robin Laurence, de l'hebdomadaire *Georgia Straight*, a d'abord relevé les transformations que les maquettes ont subi au cours du processus de réalisation, probablement dans le but d'en faciliter la conservation. Alors que l'œuvre d'Adams ne sera finalement pas un kiosque animé par des employés mais une œuvre « statique », les bateaux de Lum ont été déplacés du centre vers les extrémités du toit (il n'est pas encore question de l'œuvre de Cardiff à ce moment). Mais Laurence a surtout questionné la pertinence des choix faits par le comité d'acquisition de la VAG, s'attaquant même à la qualité artistique de ces œuvres en regard de la notoriété des artistes. Laurence commente de façon générale que :

*On Location* is the VAG's attempt to use public art as a mean of integrating the interior and exterior functions of its building, of persuading passerby that what happens inside the gallery is, well, fun, and that the fun connects in some way with the building's authoritarian, neoclassical architecture<sup>47</sup>.

Le critique s'est aussi interrogé sur l'intérêt de s'adresser directement au grand public, démontrant une certaine incompréhension du projet :

It's not clear, however, what impact public opinion had on the VAG's acquisition committee when it made its decisions about which projects to proceed with. (...) On the surface, it looks as if the big names prevailed, while the less established and more quirky outsiders were excluded<sup>48</sup>.

Par ailleurs, un commentaire semblable avait été fait, une dizaine d'années auparavant, au sujet de l'acquisition de l'œuvre de Lawrence Weiner. Dans une lettre ouverte au *Vancouver Sun*, le citoyen David Lemon avait accusé l'institution du même comportement : « Why is it so important that international acceptance even be a criterion in the acquisitions policy of the Vancouver Art Gallery? The answer of the Weiner archive has more to do with old-fashioned institutional posturing than the intrinsic values of the works themselves. »<sup>49</sup>

S'il est possible d'affirmer que ce sont les œuvres des artistes les plus reconnus qui ont été acquises, il faudrait en revanche reconnaître que ces dernières sont celles qui ouvrent une perspective critique sur l'expérience quotidienne de la ville. Certes, peut-être que les propositions de Davidson, Blackbridge, Tsang, Radul et MacLeod faisaient aussi vivre la pluralité du milieu urbain. Mais ces œuvres qui n'ont pas été retenues refermaient, selon nous, l'écart énoncé par Hal Foster, qui dit que l'œuvre d'avant-garde explore et pointe les conventions dans lesquelles elle s'insère, afin d'exprimer un rapport tendu entre les forces de l'art et de la vie<sup>50</sup>. Au lieu d'exprimer une tension et de la reporter sur le regardeur, *Killer Whales* de Robert Davidson aurait affirmé la présence de la culture autochtone dans le milieu urbain, sans toutefois chercher à la confronter, sans produire un choc face à d'autres identités comme le fait *Four Boats Stranded* de Ken Lum. Exigeant d'être couvert de graffitis, le mur de Persimmon Blackbridge aurait redéfini un geste extrêmement caractéristique du milieu urbain comme une pratique officielle, puisqu'il aurait été réalisé à la demande de la VAG; le graffiti encouragé,

autorisé et réalisé en plein jour aurait ainsi perdu son côté clandestin et spontané. Le mobilier de juge d'Henry Tsang aurait été une installation ludique proposant une expérience physique amusante, qui aurait remémoré l'histoire vernaculaire du bâtiment, sans toutefois inciter un questionnement critique en regard du bâtiment, du site, ou de la vie qui s'y déroule quotidiennement. La performance de Judy Radul aurait donné une voix, aurait fait revivre dans l'espace public des commentaires que des personnes ordinaires ont formulés en regard des expériences de projets artistiques; sous une forme événementielle qui ne cherche pas à investir la quotidienneté de Robson Square, ces réflexions se seraient perdues encore une fois dans le milieu urbain, sans engager de nouvelles perspectives. Et contrairement à la proposition de Cardiff, qui proposait au spectateur d'expérimenter une dialectique entre son univers personnel et l'intimité de l'artiste, l'œil de Myfanwy MacLeod posait aussi une autre tension propre à la vie dans l'espace public, mais reproduisait la culture populaire de manière moins engageante pour le spectateur.

Les œuvres du programme d'art public de la VAG, au lieu de cultiver une compréhension uniforme et des expériences homogènes, reproduisent une telle tension entre les conventions et la quotidienneté, et continuent jour après jour de susciter une pléiade d'interprétations, d'observations et d'appropriations polysémiques. Les œuvres choisies sont celles qui expriment une dialectique entre leur appropriation et les moyens productifs déployés par le spectacle, au lieu de les réconcilier et de faire tomber les dynamiques de la vie quotidienne.

---

## NOTES POUR LE CHAPITRE 2

<sup>1</sup> Lise Lamarche. « Le public, c'est les autres. Notes échevelées sur l'art public ». *Textes furtifs. Autour de la sculpture (1978-1999)*. Lieudit. Montréal : Centre de diffusion 3D, 1999, 248.

<sup>2</sup> Cornelia Hahn Oberlander. « Vancouver is a Garden ». In *Art in Public Places. A Vancouver Casebook*, Ed.. Judith Mastai. VAG collection III. Vancouver : Vancouver Art Gallery, 1993, 14.

<sup>3</sup> Voir : John Punter. *The Vancouver Achievement. Urban Planning and Design*. Vancouver et Toronto : UBC Press, 2003, 66-68.

<sup>4</sup> Arthur Erickson, *The Architecture of Arthur Erickson*. New York : Icon, 1988, 120.

<sup>5</sup> Guy Debord. *La Société du spectacle*. Folio 2788. Paris : Gallimard, 3<sup>e</sup> édition de 1992, 60.

<sup>6</sup> Je me réfère à la description que fait Stan Douglas de Robson Square dans la note de bas de page numéro 10 de son introduction. Voir : Stan Douglas, ed. *Vancouver Anthology. The Institutional Politics of Art, A Project of the Or Gallery*. Vancouver: Talonbooks, 1991, 20.

<sup>7</sup> Erickson, 119-120.

<sup>8</sup> Rosalyn Deutsche. « Agoraphobia ». *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge et London : The MIT Press, 1996, 279.

<sup>9</sup> Ironiquement, le nom de l'artiste ne semble pas renvoyer à une des origines européennes dont il est question dans la plaque descriptive de sa propre œuvre (voir plus loin dans ce passage). Si ce monument est articulé autour de l'idée d'une continuité culturelle et historique, entre les peuples en question et la nation actuelle de la Colombie-Britannique, l'artiste serait donc lui-même exclu de l'idéologie de la nation incarnée par l'œuvre.

<sup>10</sup> Voir : « B. C. Centennial Fountain ». In *Public Art Registry* (1999). City of Vancouver (3 avril 2006). < [http://vancouver.ca/publicart\\_wac/publicart.exe/indiv\\_artwork?pnRegistry\\_No=43](http://vancouver.ca/publicart_wac/publicart.exe/indiv_artwork?pnRegistry_No=43) >; « Fountains of Greater Vancouver ». In *Greater Vancouver Book* (2005). Discover Vancouver (3 avril 2006). < <http://www.discovervancouver.com/GVB/vancouver-fountains.asp> >

<sup>11</sup> Je décris ici succinctement la méthode d'analyse iconologique de Panofksy. Voir : Erwin Panofsky. *Studies in iconology : Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York : Oxford University Press, 1939.

<sup>12</sup> Benedict Anderson. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991, 11-12.

<sup>13</sup> À partir de cette prémisse, Carl Berger a d'ailleurs démontré que la nordicité de notre territoire a joué un rôle prépondérant dans la formation du nationalisme canadien, durant au moins le premier demi-siècle suivant la création de la Confédération, en utilisant le caractère propre de la situation géographique et des conditions climatiques du pays comme déterminismes de la particularité des habitants de nos contrées. Voir : Carl Berger. « The true north strong and free ». In *Nationalism in Canada*. Ed. Peter Russell. Toronto : McGraw-Hill, 1966. 2-26.

<sup>14</sup> Rosalind E. Krauss. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge et London : The MIT Press, 1999, 10. L'original date de 1977.

---

<sup>15</sup> Willard Holmes et Lawrence Weiner. « A Public Conversation Between Willard Holmes and Lawrence Weiner. December 6, 1990 ». In *Art in public places. A Vancouver Casebook*. Ed. Justih Mastai. VAG Document III. Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1993, 48.

<sup>16</sup> Voir : Stan Douglas, *op. cit.*

<sup>17</sup> Voir : Jurgen Habermas. « The Public Sphere : An Encyclopedia Article (1964) ». *New German Critique* 3. Vol. 1. 1974. 49-55.

<sup>18</sup> Anthony A. Barrett et Rhodri Windsor Liscombe. *Francis Rattenbury and British Columbia : Architecture and Challenge in the Imperial Age*. Vancouver : University of British Columbia, 1982, 174. Cela n'est d'ailleurs pas étranger au style de l'architecte : « Armed with higher technical and aesthetic standards than most of the architects who had preceded him to the province, he also had the good sense to adjust his style to prevailing fashions, looking mainly to Britain and the eastern United States as the centres of tastes, while at the same time promoting the use of local materials.» Voir : Barrett et Liscombe, 2.

<sup>19</sup> Alan Colquhoun précise que l'historicisme, en architecture, n'est pas une catégorie idéologique universelle. C'est l'utilisation d'une tradition « normative », d'un vocabulaire esthétique ancien, en regard d'idéologies et de significations propres à l'époque qui la met en scène. La réactualisation des valeurs antiques procède directement des impératifs de l'actualité. Voir : Alan Colquhoun. *Modernity and the Classical Tradition. Architectural Essays 1980-1987*. Cambridge et London : The MIT Press, 1989.

<sup>20</sup> Michel Foucault. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Galimard, 1975.

<sup>21</sup> Deutsche, 288.

<sup>22</sup> « Public Art ». In *Exhibitions* (2005). Vancouver Art Gallery (21 octobre 2005), < [http://www.vanartgallery.bc.ca/exhibitions\\_public.cfm](http://www.vanartgallery.bc.ca/exhibitions_public.cfm) >

<sup>23</sup> Ce recueil de textes, qui avait pour but de faire état des débats actuels en art public tout en traitant de la spécificité de cas à Vancouver, fait suite à l'inauguration de l'œuvre de Weiner. Voir : Judith Mastai, ed. *Art in Public Places. A Vancouver Casebook*. Vancouver : Vancouver Art Gallery, 1993.

<sup>24</sup> Douglas Coupland. *City of Glass. Douglas Coupland's Vancouver*. Vancouver et Toronto : Douglas & McIntyre, 2000, 14.

<sup>25</sup> D'après : John Punter. « Introducing Vancouver ». *The Vancouver Achievement. Urban Planning and Design*. Vancouver et Toronto : UBC Press, 2003, 3-14.

<sup>26</sup> Michel de Certeau. « Les revenants de la ville ». In *L'invention du quotidien 2. habiter, cuisiner*. Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol. Folio essais 238. Paris : Gallimard, 1994, 193.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 195-196.

<sup>28</sup> Ces observations sont reprises en partie d'un article, qui présente d'ailleurs *On Location* en fonction des usagers habituels du site, et qui précise que le projet s'adresse à « Joe Average. ». Voir : Liz Hodgson. Entrefilet sans titre. *The Vancouver Sun*. July 6-13, 2000. C18.

<sup>29</sup> Michel de Certeau. *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Ed. Luce Giard. Folio essais 146. Paris : Gallimard, 1990, XXXVII.

<sup>30</sup> Par l'expression « homme ordinaire », Certeau entendu celui qui se confond au reste des hommes ordinaires, celui qui demeure anonyme par son incapacité à se définir de façon universelle, tant son hétérogénéité est indescriptible. Il est celui qui ne connaît pas vraiment et pas nécessairement l'art –

---

chapitre suivant lui est destiné. Nous emploierons toutefois l'expression « personne ordinaire », dans l'esprit d'équité auquel nous a habité la critique féministe.

<sup>31</sup> Certeau, XXXV.

<sup>32</sup> « *On Location : Public Art for the New Millenium*. Public Art Project for the Vancouver Art Gallery ». Vancouver. Institutional archives of the Vancouver Art Gallery. *Curatorial / Exhibitions Files*. *On Location 2000*. 04.21.

<sup>33</sup> Judith Mastai. « Art on the Street ». *Canadian Art*. Winter 2000, 64.

<sup>34</sup> « *On Location : Public Art for the New Millenium*. Public Art Project for the Vancouver Art Gallery ». Vancouver. Vancouver Art Gallery Archives. Exhibition Files, *On Location*, 04.21

<sup>35</sup> Mastai, 64-65.

<sup>36</sup> Voir : Arlen Raven, ed. *Art in the Public Interest*. London et Ann Arbor : UMI Press, 1989.

<sup>37</sup> Voir : Suzanne Lacy, ed. *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*. Seattle : Bay Press, 1995.

<sup>38</sup> Voir : Miwon Kwon. « The (Un)sittings of Community ». *One Place Ater Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge et London : The MIT Press, 2002. 138-155.

<sup>39</sup> Voir : Jean Luc-Nancy. *La communauté désœuvrée*. Détroits. Paris : Christian Bourgois, 1986.

<sup>40</sup> D'après : Jean-Luc Nancy et Chantal Pontbriand. « Jean-Luc Nancy – Chantal Pontbriand. Un entretien ». *Parachute. L'idée de communauté* 100. Octobre-novembre-décembre 2000. 14-31.

<sup>41</sup> Kwon, 154.

<sup>42</sup> Cette définition dialectique du dialogue d'après : Tom Finkelpearl. « III. Five Dialogues on Dialogue-Based Public Art Projects ». *Dialogues in Public Art*. Cambridge et London : The MIT Press, 2000. 271-377.

<sup>43</sup> D'après : Certeau. XLV.

<sup>44</sup> À notre époque où les artistes sont invités à réaliser des oeuvres *in situ* pour des institutions partout dans le monde, Kwon affirme qu'ils sont des pigistes itinérants dont l'identité prime sur la façon par laquelle le site sera envisagé. et que leur personnalité sert désormais de moyen de promotion pour leurs projets. Voir : Kwon. 46-55.

<sup>45</sup> Nous indiquons « environ » 700 car il est d'établir le nombre exact de répondants. D'abord, des pages semblent manquer dans le répertoire final. Ensuite, les tableaux qui ont servi à répertorier les divers commentaires contiennent plusieurs doublons et recoupements difficilement identifiables et séparables. En effet, puisque les réponses étaient formulées en regard de deux projets présentés simultanément, les personnes sondées ont pu répondre en regard d'un seul projet, des deux à la fois, des deux de façon séparées, ou encore de façon très générale sur leur conception de l'art public ou du site, sans se prononcer sur les projets.

<sup>46</sup> Les projets artistiques ainsi que les réponses du public proviennent de documents archivés : Vancouver. Vancouver Art Gallery Archives. Exhibition Files, *On Location*, 04.21

<sup>47</sup> Robin Laurence. « Vag Takes Art Outdoors ». *Georgia Straight*. November 15-22 2001, 69.



---

<sup>48</sup> *Idem.*

<sup>49</sup> David Lemon. « Old-fashioned posturing clouds art issues ». *The Vancouver Sun*. Saturday, Feb. 27, 1993, C20.

<sup>50</sup> Voir : Hal Foster. « What's Neo About the Neo-Avant-Garde? ». In *The Duchamp Effect*. Ed. Martha Buskirk et Mignon Nixon. An October book. Cambridge et Londres : The MIT Press, 1996. 5-32.

### CHAPITRE 3.

#### ENTRE ICI ET MAINTENANT. L'EXPÉRIENCE QUOTIDIENNE DE ROBSON SQUARE

« Into any spatial organisation there will be folded an implicit statement about the nature of temporal experience. »

Rosalind E. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*<sup>1</sup>

#### **Entre ici et maintenant: habiter Robson Square**

Celui qui lève la tête, en faisant le tour de Robson Square, sera frappé par les étranges bateaux qui trônent fièrement aux quatre coins du toit du corps central de l'édifice le plus ancien de cette section de la ville. Extrêmement visibles par leur grande taille et leur coloration brillante, ces embarcations sont visibles des quatre rues qui forment le quadrilatère. En faisant le tour de l'institution, le marcheur est à même de constater, s'il flânet la tête en l'air, que ces navires se différencient les uns des autres par leur couleur et leurs profils. Le rouge, disposé parallèlement à la rue Georgia, a le profil le plus effilé et la composition la plus simple. Le blanc, qui suit la ligne de la rue Howe, évoque un vaisseau du XVIII<sup>e</sup> siècle, par ses hauts mats sans voiles. Le noir, visible de côté depuis la rue Robson et plus moderne que les deux précédents, compte des mats et une cheminée. Complétant la quadrature du cercle, le jaune, parallèle à la rue Hornby, apparaît comme le plus récent avec ses détails plus nombreux et précis. Chacun pointant une direction différente, ils exigent que l'on se déplace afin de pouvoir les contempler à notre aise. Chaque point de vue nouveau laisse apercevoir un nouveau bateau, suscitant ainsi la curiosité de celui qui passe afin de l'inviter à découvrir les quatre embarcations qui ornent extraordinairement la toiture. L'incongruité de cette situation laissera perplexe : que font des bateaux, aux formes ludiques et attrayantes, sur un édifice officiel?

Au niveau du sol, à quelques pas de l'entrée principale empruntée par les visiteurs, des véhicules colorés semblent être stationnés, le temps que des employés les vident de leur contenu. De loin, pour les regards furtifs, ces camions ne sont en rien étrangers aux autres véhicules qui circulent dans les environs, sinon que leur emplacement apparaît quelque peu encombrant pour ceux qui, d'un pas pressé, voudraient entrer dans le musée. Par contre, pour celui qui prend le temps de les contempler, la bizarrerie des formes, due aux manipulations et au montage qu'elles ont subis, étonne. Les véhicules utilitaires deviennent dès lors objets de questionnements et de surprises. L'étonnement sera plus grand pour celui qui, interpellé et intrigué, s'approche pour en faire le tour, pour scruter les moindres détails de ces configurations hybrides. Le regardeur constate alors que le plus grand des deux véhicules, flamboyant, n'a pas de fenêtres. Il examine ensuite « l'anatomie » du second qui, malgré sa couleur plus usuelle et neutre, est dépourvu de toute logique; l'intérieur, visible des quatre côtés, laisse voir deux sièges installés dos-à-dos, tandis que chacun des quatre côtés repose curieusement sur une roue. En l'absence de caractère fonctionnel, quelle utilité ces camions peuvent-ils avoir? Qui est le fabricant automobile qui aurait pu concevoir de tels véhicules dont l'aspect loufoque surprend?

Au-dessus du portique néoclassique de la rue Robson qui n'est désormais plus utilisée, une sentence écrite en anglais se présente, au premier regard, comme un signe officiel de l'expérience de la ville. Située sur un édifice institutionnel, dont l'architecture évoque les formes classiques, cette phrase parodie les proverbes et autres locutions latines ou grecques habituellement inscrites sur ce type d'édifice. Parodiant ce type de détail architectural, la phrase « PLACED UPON THE HORIZON (CASTING SHADOWS) » semble vouloir contredire son statut officiel par sa nature poétique, tout en commentant sa propre

condition *in situ*. Lorsque le regard se porte sur cette phrase, celle-ci se lit comme un commentaire surprenant et inattendu : autant elle peut passer inaperçue, autant elle peut surprendre. Comme une relance adressée au spectateur, cette sentence demande à être mise en contexte, à être interprétée. Qu'est-ce qui est placé au-dessus de l'horizon? Si l'horizon n'est pas visible depuis Robson, pourquoi vouloir le pointer? À mesure que la journée se déroule, la matérialité de l'inscription est transposée dans l'actualité; la parenthèse « (Casting Shadows) » rappelant alors sa propre finalité. Les lettres tridimensionnelles projettent en effet de l'ombre si la lumière naturelle le permet et la nuit venue et, en l'absence d'éclairage artificiel, la phrase se terre dans l'obscurité. La signification de ces mots se conjugue en quelque sorte au moment du jour où elle est lue.

Furetant sur un moteur de recherche comme Google, ou cliquant sur un lien trouvé sur une page personnelle, les aléas de l'Internet font en sorte que l'on peut accéder au blogue d'une agente de sécurité de la Vancouver Art Gallery prénommée Laura (<http://www.eyesoflaura.org/>), qui accueille ses visiteurs par la proposition suivante : « Sometimes I wonder if things happen because I'm watching? » En date du 8 février 2006, le dernier message jamais écrit par Laura indique qu'elle a été congédiée, parce qu'elle perdait son temps durant ses heures de travail, ce que son supérieur a conclu suite à la découverte de ce site personnel qui a pourtant été en fonction 253 jours. Ce dernier message est précédé d'autres commentaires, presque toujours accompagnés de bandes sonores, de photographies ou de vidéos, dont l'Internaute peut prendre connaissance en parcourant un calendrier. Il peut ainsi découvrir ces petits détails que Laura a observés parmi l'effervescence quotidienne de Robson Square, et qui ont alimenté son imaginaire. S'il fut d'abord mis en ligne parce que l'agente de sécurité était blasée par ses

occupations professionnelles, ce blogue est en quelque sorte illégal, d'autant plus que Laura laisse l'Internaute contrôler ses outils de travail : manipulant une des caméras de surveillance de l'institution muséale, l'Internaute peut scruter à son tour les utilisateurs de cette place publique.

À première vue, la vie quotidienne est abordée formellement par l'œuvre. Contrairement au paradigme du monument, l'archétype de l'œuvre d'art placée dans l'espace public avec lequel la personne ordinaire est sans doute la plus familière, l'absence d'une plaque explicative, d'un éclairage qui lui est propre pour la mettre en valeur, l'utilisation de matériaux et de formes propres à l'expérience urbaine caractérisent cette esthétique contemporaine. Sortie du cadre de l'institution, plongée dans la phénoménologie de la vie quotidienne à Robson Square, l'œuvre d'art est ainsi dépourvue de sa « valeur indicielle », comme la nomme Christine Bernier, qui inscrit l'œuvre dans la sphère artistique, sans confusion possible pour le spectateur. À l'extérieur du « cube blanc », cet espace d'exposition moderniste qui délimite un espace idéologique étanche et intemporel selon Brian O'Doherty<sup>2</sup>, l'œuvre contemporaine d'art public fait fi de ce qui pourrait être son seul critère d'identification en tant qu'œuvre, de ce qui la distingue de l'objet commun et usuel comme les descriptions ci-dessus l'évoque. Dans ce passage, Bernier soutient que :

En effet, hors du musée d'art, identifier un objet (ou un rassemblement d'objets) comme œuvre, ne va pas de soi. Les références culturelles du regardeur doivent lui permettre d'assimiler cet objet à d'autres qui lui ont déjà été désignés comme œuvres. Aucun critère passe-partout ne peut s'appliquer à l'art contemporain pour distinguer l'objet quotidien de l'œuvre (...). Avec les productions actuelles, le lieu (l'espace muséal), demeure parfois le seul indice dont dispose le visiteur pour s'assurer qu'il n'a pas devant lui des objets « ordinaires » ou des installations d'équipements techniques

provisoirement abandonnés. Le lieu lui-même lui garantit à l'avance que les objets qui s'y trouvent, quelle que soit leur apparence, seront des œuvres d'art<sup>3</sup>.

Anonymes dans la culture et la quotidienneté qu'elles habitent, les œuvres du programme d'art public de la VAG peuvent passer incognito, à l'instar du citoyen qui ne se distingue pas lorsqu'il est au milieu de la foule. Mimant ces qualités extrinsèques qui composent la vie quotidienne de la personne ordinaire, qui œuvre dans le silence le plus complet, l'œuvre est consciemment anonyme selon Patrice Loubier, pour s'insérer dans le réseau des relations sociales de la ville. Cet anonymat, relatif en raison du fait que les œuvres ont été commentées dans la presse et par des publications de l'institution par exemple, met en relief cette caractéristique particulière à ce type de pratique, c'est-à-dire « (...) la distance croissante qui se crée, depuis au moins l'art conceptuel et l'in situ, entre le contexte où l'œuvre se montre et le dispositif qui l'intitule et la diffuse »<sup>4</sup>. Puisque l'œuvre est nommée hors de son cadre de présentation, l'anonymat de l'œuvre d'art a donc une incidence certaine sur ses effets pragmatiques, sur la façon dont l'œuvre sera reçue.

La vie quotidienne à Robson Square ne pourrait se mesurer par ces seuls paramètres de l'expérience sensible; à cette « subjectivité anonyme du quotidien »<sup>5</sup>. Mais comment décrire la manière dont l'œuvre d'art public s'insère dans l'expérience furtive et résistante de la quotidienneté? La difficulté de cet exercice réside, comme Michel de Certeau le mentionne pertinemment, dans le fait que la spécificité de la vie quotidienne dans la ville s'énonce *a priori* comme de nombreuses fictions individuelles qui nous échappent, qui resteront à jamais obscures. Afin de pallier ce discours silencieux, pour pouvoir décrire les diverses « pratiques d'espace » - auxquelles nous ajoutons ici l'œuvre

contemporaine d'art public -, Certeau propose de mettre à jour la façon par laquelle nos pratiques quotidiennes *opèrent*. Sa méthodologie consiste à formuler comment nos « arts de faire » quotidiens, qu'il nomme *tactiques*, agissent à l'intérieur de codes préalables, à travers les *stratégies* produites par la vie dans la société du spectacle. Débutant sa réflexion par la pratique du langage, qui consiste en l'utilisation et la manipulation d'un système linguistique par chacun d'entre nous, il décrit ainsi l'intervalle de jeu personnel dans lequel nous intervenons quotidiennement par la parole:

À se placer dans la perspective de l'énonciation, propos de cette étude, on privilégie l'acte de parler : il *opère* dans le champ d'un système linguistique; il met en jeu une *appropriation* ou une réappropriation, de la langue par des locuteurs; il instaure un *présent* relatif à un moment et à un lieu; et il pose un *contrat avec l'autre* (l'interlocuteur) dans un réseau de places et de relations<sup>6</sup>.

Opérer, s'approprier, interagir au moment présent : Certeau ne considère pas la personne ordinaire comme passive et disciplinée, mais la décrit plutôt comme un « fabricant » de sens, comme un utilisateur rusé d'images et de textes, mais aussi de quartiers et de rues. La « bataille » livrée par la personne ordinaire se déroule donc sur le terrain de la stratégie que Certeau nomme le *propre*, qu'il définit comme « une victoire du lieu sur le temps »<sup>7</sup>. Au moyen de ses tactiques subtiles et rusées, qui ne suivent aucune règle intelligible, la personne ordinaire renverse cette tendance active et performative, et s'approprie le lieu au moyen du moment présent.

Si la consommation est le moyen par lequel la personne ordinaire s'approprie le quotidien, l'œuvre d'art public est aussi une tactique de consommation de la ville et de son langage. Habitant son quartier, la personne ordinaire (tout comme l'artiste) transforme la ville urbanistique, au sens où l'entend Pierre Mayol : « La ville est, au sens fort, « poétisée » par le sujet : il l'a re-fabriquée pour son propre usage en déjouant les

contraintes de l'appareil urbain : il impose à l'ordre externe de la ville sa loi de consommateur d'espace. »<sup>8</sup> Habiter la vie (avec) des personnes ordinaires, c'est consommer tant l'histoire de l'art que la société et la culture urbaines : les moyens utilisés par Weiner, Lum, Adams et Cardiff relèvent d'une production artistique que Bourriaud a qualifiée de *tertiaire*<sup>9</sup>. Comme l'activité économique qui caractérise le développement actuel de la ville de Vancouver, ces œuvres sont le résultat d'une manipulation, d'une production subséquente à d'autres produits, à d'autres signes culturels identifiables tant dans l'histoire que dans l'actualité. En récupérant ces signes, en développant un langage autre basé sur des éléments banals et communs de notre société, les artistes travaillent, comme l'écrit Bourriaud :

(...) à inventer des protocoles d'usage pour les modes de représentation et les structures formelles existantes. Il s'agit de s'emparer de tous les codes de culture, de toutes les mises en forme de la vie quotidienne, de toutes les œuvres du patrimoine mondial, et de les faire fonctionner. Apprendre à se servir des formes, comme nous y invitent les artistes dont il [fut] question ici, c'est avant tout savoir les *faire siennes* et les habiter<sup>10</sup>.

Exemplifiée par les œuvres du programme d'art public de la VAG, cette démocratisation de l'espace public reprend deux modes d'opération dans la ville que Certeau définit comme les *récits* et les *gestes*. Alors que les récits se caractérisent comme ces histoires et ces souvenirs invisibles qui, une fois réhabilités par la personne ordinaire, narrativisent l'espace de la cité (comme chez Lum et Cardiff), les gestes sont les « usages polysémiques des lieux et des choses » (comme chez Adams et Weiner)<sup>11</sup>. Habiter Robson Square apparaît comme le moyen de rendre cette place publique vivante, de la considérer hétérogène et dynamique, comme ces personnes ordinaires et ces œuvres d'art public qui consomment, opèrent à travers la production.



## Légendes urbaines : récits de Lum et Cardiff

Réponse directe à l'idéologie qu'incarne la *British Columbia Centennial Fountain, Four Boats Stranded* de Ken Lum désavoue la prétendue homogénéité de l'espace public. Comme l'artiste l'a exprimé dans une entrevue, cette œuvre ouvre des questionnements sur l'environnement social et physique en suscitant la curiosité des regardeurs, tout en déconstruisant sans équivoque la temporalité :

(Lum says he was responding to a plaque on the fountain in front of the gallery that celebrates a somewhat exclusionary notion of the founding nations of British Columbia : English, Scottish, Irish and Welsh.) [...] Lum says the trick with the project was realizing that the work “can be fun, to make the work so that people can read it in different ways. I wanted to deal with memory, ” he adds, “without the work being just a history lesson<sup>12</sup>.

Récupérant les concepts de cette fontaine pour en faire les prémisses de son œuvre, Lum les reformule et redéploie autrement dans le temps, afin de développer une conception de la nation où le temps ne symbolise pas une stabilité linéaire où le passé se fait garant de l'avenir. Par son discours révisionniste où la temporalité narrative devient le moment d'une appropriation (toujours au sens où l'entend Certeau), l'artiste évoque cette prémisse du texte *DissemiNation* d'Homi K. Bhabha qui, étudiant la notion de nation dans une perspective temporelle, démontre que :

If (...) we are alive to the *metaphoricity* of the peoples of imagined communities – migrant or metropolitan – then we shall find that the space of the modern nation-people is never simply horizontal. Their metaphoric movement requires a kind of 'doubleness' in writing; a temporality of representation that moves between cultural formations and social processes without a 'centred' causal logic<sup>13</sup>.

La tension qui se développe entre la fontaine et les bateaux de Lum forme un espace liminal, comme le qualifie Bhabha, entre deux types de représentations narratives qui se développent à l'intérieur même de la nation : le pédagogique et le performatif. Alors que

la narration pédagogique (exemplifiée ici par la fontaine) conçoit la population comme des « objets » historiques d'une représentation de la nation qui repose sur la primauté du discours historique, la narration performative (déployée par l'œuvre de Lum) représente la nation comme les « sujets » d'un processus de signification qui développent d'autres temporalités, en immiscant d'autres perspectives dans le discours. En proposant des représentations narratives qui incluent la diversité culturelle, la nation ne sera pas dépeinte comme un objet transcendant et immanent, mais donnera lieu à un discours hybride qui défiera et contestera la narration développée par le discours préalable formulé par l'autorité. Rouge, jaune, noir et blanc : les navires de Lum proposent une narration du type performatif, qui repose sur la participation de la personne ordinaire à la vitalité et à l'actualité de cette représentation<sup>14</sup>.

En premier lieu, *Four Boats Stranded* répond à la fontaine en empruntant sa thématique formelle à caractère maritime, qui se développe ici aussi en quatre moments, comme dans le cas du rocher au centre de la fontaine qu'il fallait observer de quatre points de vue différents. Mais la description et surtout la disposition des éléments diffèrent. D'abord, au lieu de représenter les éléments comme sculptés en relief dans une paroi rocheuse, les bateaux sont en fait quatre éléments sculpturaux bien distincts et indépendants, exécutés en ronde-bosse. Ensuite, alors que la fontaine était entourée d'un bassin qui lui servait de base, les navires reposent plutôt sur un élément antérieur à leur création, c'est-à-dire sur le toit du bâtiment monumental et historique de la VAG, d'où ils semblent voguer fièrement dans les hauteurs du ciel.

Ainsi disposés dans le temps, les quatre bateaux ne renvoient pas à l'idée d'une séquence précise se développant selon un ordre établi, comme dans le cas de la fontaine.

Ils sont découverts selon une séquence qui sera aussi aléatoire que le parcours que fait celui qui les regarde, énonciation piétonnière par laquelle il s'approprie la rue dirait Certeau. Alors que le mouvement que décrit le spectateur prime sur le parcours qu'a dessiné l'artiste, l'œuvre ne se comprend pas selon un discours préalable (présenté sur une plaque explicative et une narration bien ficelée dans le cas de la fontaine), mais s'entend par une dialectique qui s'inscrit dans l'instantanéité du moment de la contemplation. En ne limitant pas les perspectives et les points de vue pour examiner l'œuvre, Lum ouvre les narrations possibles et propose, par conséquent, de revoir le discours officiel sur l'histoire, à travers le trajet que dessine le spectateur à partir des éléments qu'il lui fournit.

En effet, cette manière particulière dont les éléments sont disposés renvoie à la critique que Lum formule à l'endroit de l'hypocrisie coloniale sous-jacente à la conception linéaire que met en scène la *B.C. Centennial Fountain*. En affirmant travailler avec la notion de mémoire plutôt qu'avec celle d'histoire, Lum insiste pertinemment sur la singularité de chacun de ces termes. D'une part, comme le rappelle David Lowenthal et comme l'incarne la fontaine, même si elle est souvent conçue et présentée comme un récit linéaire composé à partir de faits véridiques, l'Histoire n'est pas une science exacte. Elle est plutôt un discours qui, comme toute construction intellectuelle, est tributaire à la fois de l'identité et de la subjectivité de ceux qui l'écrivent, et des nécessités de l'actualité; c'est d'ailleurs le cas de la fontaine, où les mythes celtiques firent écho à un désir de voir émerger un sentiment identitaire canadien. Le discours historique doit être nuancé, en insistant entre autres sur les différences qui existent entre les schèmes propres à chacune des époques. Par ailleurs, la mémoire individuelle et collective, qui se définit

comme la faculté de conserver et de se remémorer le passé, assume son caractère arbitraire et sa logique inhérente, résistant ainsi à toute forme de révision contrairement à l'Histoire : « Life histories become coherent and credible only by invention, often in defiance of known fact. (...) Collective as well as personal memories likewise resist correction by others. »<sup>15</sup> Selon Lowenthal, si la discipline de l'histoire s'intéresse désormais au souvenir, même lorsque celui-ci est erroné, c'est pour voir comment la mémoire peut ébranler le discours historique; et c'est ce que Lum a choisi d'explorer avec *Four Boats Stranded*.

Pour remettre en question les omissions raciales, Lum utilise la dialectique, afin que la mémoire de la personne ordinaire puisse s'interposer dans la sphère publique. Cela afin de développer une vision de la nation qui soit aussi complexe et diversifiée que la réalité, tout en évitant de constituer un discours qui serait fixé à jamais dans l'histoire. En disposant ses bateaux comme des « objets trouvés » qui auraient échoué sur le toit de l'institution, comme le titre de l'œuvre l'annonce, Lum reproduit formellement le fonctionnement de la mémoire. Repérés aux détours du hasard par la personne ordinaire, ces navires surgissent curieusement dans le paysage quotidien, à la manière des souvenirs qui reviennent en tête sans s'insérer dans un cadre ou une narration préalable. C'est plutôt le rôle de celui qui regarde, ainsi que l'a signalé l'historienne de l'art Mieke Bal, que d'intégrer ces bateaux épars dans des cadres personnels et culturels<sup>16</sup>. Si *Four Boats Stranded* engage physiquement le regardeur en suscitant son déplacement autour de l'édifice, afin qu'il puisse découvrir les quatre composantes de l'œuvre, c'est pour mettre en scène un exercice phénoménologique qui, ne pouvant se compléter en un instant, engagera le regardeur dans une expérience se déroulant au rythme nécessaire, et qui lui

permettra de rassembler subjectivement ses pensées. Sans début ni fin particulière, l'ensemble de ces quatre bateaux est déployé dans le temps de manière à détruire l'idée même d'une séquence définie, déjouant alors sa propre narrativité. Le parcours physique et mnémonique s'inscrit dans le moment présent, parce que les navires représentés dans *Four Boats Stranded* ne se comprennent que par des concepts narratifs propres à l'histoire de l'art comme l'iconographie, son archétype le plus incarné. Pourtant très réalistes et figuratives par leur description formelle, ces embarcations n'ont pas de repères antérieurs dans des codes de représentations : contrairement à l'iconographie (de la fontaine par exemple), leur signification n'est pas subordonnée à d'autres représentations antérieures. Leur seule existence propre ne se retrouve que dans la mémoire collective, ainsi que sur le toit d'une institution muséale réputée, d'où ils émergent étonnamment et de manière loufoque dans ce décor monochrome et ordonné. Un journaliste rapporte d'ailleurs cette anecdote qui soutient que l'artiste cherchait à créer ce type d'étonnement : « He's happy to say that in recent weeks he has seen children pointing out the boats to their parents, and enjoys watching them stopping to puzzle over the sculptural apparition. »<sup>17</sup>

Contrairement à la fontaine, les narrations subjectives performées à partir de l'œuvre ne sont pas de type linéaire, puisqu'elles ne visent pas à tisser une généalogie entre des faits et des idées de la tradition occidentale. Sans être propre à un seul groupe qui compose la nation, ils sont plutôt à l'image de la population qui a contribué à la formation de la Colombie-Britannique au cours des décennies. Comme une collection de contre-narrations, sorte de contre-monument questionnant la mémoire populaire, ils rassemblent le souvenir d'événements qui sont parfois sensibles, même douloureux pour

la mémoire collective<sup>18</sup>. Si l'œuvre de Lum développe un propos révisionniste à travers une conception quotidienne du temps, cette nouvelle représentation est produite par son appropriation par la personne ordinaire. Comme le note Bhabha dans ce passage de *DissemiNation*, la quotidienneté est le moment véritable où se « performe » la nation, ainsi que sa représentation :

It is from this incommensurability in the mist of the everyday that the nation speaks its disjunctive narrative. It begins, if that's the word, from that anterior space with the arbitrary sign which disturbs the homogenizing myth of cultural anonymity. From the margins of modernity, at the insurmountable extremes of storytelling, we encounter the question of cultural difference as the perplexity of living, and writing, the nation<sup>19</sup>.

Ce commentaire sur la nation éclaire la manière dont l'œuvre de Lum procède à travers la formation d'une identité collective, d'un point de vue local et quotidien.

*Four Boats Stranded* présente donc une conception de la mémoire qui se définit comme l'appropriation subjective d'événements et de moments, et qui vise à briser l'homogénéité de l'espace mais surtout de l'histoire par leur remémoration. Échappant à une mise en scène de nature rhétorique qui l'aurait encadrée dans l'espace d'exposition, l'œuvre de Lum échappe à toute organisation narrative extérieure à sa propre expérience, puisque ces bateaux ont *échoué* sur le toit pour nous montrer l'institution autrement.

Par le scénario de *Eyes of Laura*, l'artiste plonge l'Internaute dans un univers virtuel marqué par des tensions entre la fiction, les apparences et la réalité, qui invitent à un regard autre sur l'environnement social et construit. Dans une représentation virtuelle de l'environnement de travail d'une agente de sécurité blasée par son travail, surveiller le site extérieur de la VAG semble être une activité stimulante et engageante pour le spectateur qui est appelé à fouiller et à découvrir une certaine vie quotidienne qui prend

place dans ce microcosme urbain. Si Laura s'ennuie dans son travail d'observatrice de la quotidienneté, le moyen qu'elle a trouvé pour sortir de la monotonie est de scruter la réalité en se l'appropriant et en la faisant sienne, c'est-à-dire en s'imaginant le réel recouvert de mystères et d'intrigues. À la manière du personnage de Sherlock Holmes de sir Arthur Conan Doyle, Laura envisage la vie quotidienne comme une temporalité exceptionnelle, comme la route à scruter de façon précise et détaillée pour élucider les événements et les péripéties qui se trouvent sur son chemin. Mais alors qu'Holmes étudiait la quotidienneté afin d'élucider des crimes, Laura entrevoit cette conception du temps dans le but d'agrémenter sa quotidienneté et pour se plonger dans l'action de Robson Square. C'est plutôt à l'Internaute que revient le rôle de détective, puisqu'il examine les actions et les pensées du protagoniste de Cardiff. Pour l'Internaute, comme pour Holmes, toute la part de mystère dans la vie de Laura redeviendra banalité lorsqu'il aura compris, par sa propre rationalité, les différents stratagèmes mis en place par Laura pour s'évader de sa routine. Ennui, mystère et rationalité : investiguer le quotidien, tant dans l'univers d'Holmes que dans celui de Laura, met en évidence que la rationalité émerge de la cohabitation, dans une même temporalité, de l'action répétée et de l'expérience énigmatique<sup>20</sup>.

En ce sens, l'expérience se déroule à travers la quotidienneté en deux moments parallèles où se rencontrent les subjectivités de Laura et de l'Internaute. Dans un premier temps, le spectateur peut prendre connaissance des faits de la vie de Laura, qu'elle a mis en ligne et qui se sont ajoutés au fil des jours. Ces informations se déclinent de la sorte : ses découvertes (depuis la définition du palindrome jusqu'au langage des signes); ses observations (des inscriptions qui lui sont adressées, dessinées à la craie apparaissent sur

le trottoir, ainsi que des messages affichés sur des autos ou des fenêtres de la VAG); ses réflexions (sur le moment présent, le temps qui passe, la culture qui nous entoure et que l'on ne voit pas, la présence des sans-abris dans la ville). Cette accumulation de bandes sonores (de la musique qui crée un effet de suspense comme celle de *Yellow Submarine* des Beatles), d'images (ses propres photos de Vancouver ou de son bureau de travail, ou d'autres images étranges que des Internautes lui envoient), de textes et de vidéos dépeint une actualité intime et personnelle, qui ne peut prendre d'intérêt que si l'Internaute s'investit dans ce dédale de faits commentés de façon très subjective, sur un ton intime. Ajoutant au caractère personnel, l'omniprésence d'œuvres de la culture populaire contribue à créer un environnement réaliste : alors que *Star Trek*, *The Good the Bad and the Ugly* et *Blow-Up* sont cités, Laura a invité les visiteurs de son site Internet à exécuter des performances artistiques devant la caméra. Cette mise en scène vise à faire croire aux relations que Laura entretient avec son milieu de travail, mais aussi à impliquer directement l'Internaute dans la vie de Laura. En effet, ces épisodes de la quotidienneté de Laura demandent d'être mis en relation, d'être inscrits dans une narration par le spectateur. Par exemple, l'Internaute doit associer des informations dispersées sur plusieurs jours au sujet de Rabbit, ce cleptomane dont le véritable nom est Paul Abbot, qui fascine tant la narratrice, mais qu'elle ne dénoncera pas par empathie; il en va de même pour des faits sur cet inspecteur mystérieux qui vient périodiquement lire et fumer à Robson Square. C'est ainsi que l'Internaute peut revenir dans le temps, en cliquant sur différentes dates d'un calendrier qui s'ouvrent sur des pages antérieures, ou encore en sélectionnant des fichiers qui répertorient les différentes pages traitant de chacun des personnages que Laura observe, à la recherche d'incidents inusités à observer. Le



développement du site personnel de l'agente de sécurité s'est donc fait au fil des jours durant un peu plus de neuf mois, comme si le fait de suivre la vie quotidienne du personnage prouvait son existence.

Dans un deuxième temps, l'Internaute peut occuper le poste de contrôle de l'agente de sécurité et surveiller les alentours de la VAG, en prenant le contrôle d'une caméra placée sur le toit de l'institution muséale. Après s'être identifié comme « laura » et avoir entré le mot de passe « laura », les possibilités n'ont de limites que celles de l'imagination du spectateur. Certes, Laura a pointé huit points précis dont elle privilégie l'observation et sur lesquels elle invite le spectateur à se pencher : une porte sur le toit, la terrasse du restaurant du musée ainsi que son intérieur, les marches de la plaza, deux autres caméras de sécurité et l'horizon du paysage urbain. Mais les possibilités ne sauraient se limiter à ces zones plus « sensibles » où Laura a observé l'extraordinaire, car la caméra peut être manipulée dans tous les sens et toutes les directions, décrivant une sphère presque parfaite, et des zooms ainsi que des mises au point peuvent être effectués sur des points précis qui attireront le regard curieux. Alors que l'Internaute avait d'abord été introduit dans cet univers par les commentaires de Laura, il peut s'approprier la caméra comme si c'était son activité personnelle journalière, afin de chercher des événements anormaux, spéciaux, voire illégaux qui se déroulent dans l'environnement de Robson Square.

Par l'interaction de ces deux niveaux d'expérimentation, une série de disjonctions opèrent, qui invitent l'Internaute à adopter une perspective nouvelle par rapport à sa perception de la quotidienneté en milieu urbain. Centrale dans ce processus de déconstruction du temps et de la subjectivité, la fiction narrative permet de questionner

les paramètres de la quotidienneté dans lesquels elle se développe. En effet, si Certeau nous rappelle que les faits et les gestes anonymes que nous faisons dans la ville ne peuvent être décrits que par le biais de la fiction, Cardiff utilise celle-ci pour installer une proximité et une confiance face au spectateur, mais aussi pour nous plonger dans une tension entre une quotidienneté fictive et une autre bien réelle qui prennent place autour de la VAG. En premier lieu, l'Internaute opère lui-même la disjonction du temps, puisque ce sont ses gestes qui activent la fiction de l'œuvre, selon un schéma narratif qui lui est personnel et singulier. Cardiff propose donc aux personnes ordinaires une multitude d'avenues pour explorer son œuvre, tant les probabilités aléatoirement possibles sont mathématiquement plurielles et ouvertes. Comme l'a écrit Carolyn Christov-Barkargiev sur l'œuvre de Janet Cardiff, l'expérience temporelle proposée au regardeur vise à le plonger dans un moment extérieur à sa vie quotidienne et en dehors des conventions :

Time travel, like dreaming, is a metaphor for escape : it is an established fact that consensus on temporality is requisite for the maintenance of social order in modern urban life, while disjunctures between lived time and the standardized time of clocks and calendars tend to accompany various forms of psychopathology<sup>21</sup>.

À l'instar de la définition du quotidien de Certeau, la personne ordinaire, s'appropriant la vie quotidienne de Laura et redéployant la temporalité selon son investissement singulier dans ce scénario, va par-delà les stratégies mises en place par les autorités (qui est dans ce cas-ci l'artiste).

Mais à cette disjonction du temps linéaire correspond une disjonction de la subjectivité, qui est produite par la cohabitation de l'expérience de l'Internaute et celle de Laura. Comme nous l'indiquent les fictions mettant en scène Sherlock Holmes, le quotidien est conditionné à la fois par l'ennui et le mystère, dont l'étude nous permet de

rétablir la rationalité. Cette définition du travail du détective est reprise dans *Laura*, alors que l'Internaute s'investit dans un scénario au développement multidirectionnel qui oscille entre les mêmes paramètres : si elle peut prendre connaissance du vécu mystérieux de Laura, le spectateur peut elle aussi scruter la quotidienneté en direct qui se déroule normalement, comme à l'habitude. En observant lui-même Robson Square, le regardeur prend conscience de sa propre expérience subjective; il se distancie du récit préalable en comparant sa compréhension de Robson Square à l'univers singulier que Laura aperçoit. Récurrence chez Cardiff comme l'indique Christov-Barkargiev (dans les célèbres marches de l'artiste notamment), cette prise de conscience du caractère distinct de son identité en regard d'une autre entité, invite le regardeur à questionner sa propre perception de la réalité; à revoir la façon dont lui aussi pourrait concevoir la quotidienneté. D'une part, il pourrait faire comme Laura et chercher, dans sa propre vision en direct de Robson Square, le mystère qui se trame dans cette vie plutôt rationnelle. D'autre part, il pourrait faire comme tout agent de sécurité qui effectue son travail consciemment et envisager la vie qui se déroule sur le site de la VAG par la rationalité, même si cela peut devenir ennuyeux avec le temps. Ainsi se dégagerait la fiction que met en scène Cardiff sur ce site Internet, alors qu'elle intervient dans notre compréhension de la réalité pour indiquer que la subjectivité du spectateur est tout aussi nécessaire et importante que la sienne.

Certes, l'Internaute est confronté à la tension qui existe entre la perception et la réalité qui prennent place dans une situation quotidienne précise. Mais dans cette expérience précise que constitue le site *Eyes of Laura*, le médium n'est pas indifférent; comme c'est souvent le cas chez l'artiste, note Christov-Barkargiev, la technologie n'est

pas utilisée pour son impact sur la structure d'une œuvre mais bien plutôt sur son expérience. En surimposant la fiction du personnage de Laura à la réalité de Robson Square dans le cyberspace, Cardiff envisage notre rapport à l'imaginaire urbain, en plongeant la personne ordinaire dans une hyperréalité. Selon Soja, ce concept se définit comme le brouillage entre la réalité et l'imaginaire; comme une fusion et une confusion entre une représentation des événements et les faits de la réalité<sup>22</sup>. Si le cyberspace est ici utilisé comme médium, c'est qu'il a la possibilité d'interférer dans notre perception de la réalité, comme dans le cas de *Eyes Of Laura* où une expérience singulière de la quotidienneté s'entremêle à l'image officielle d'une institution. Face à un site non officiel, l'Internaute a l'impression d'entrer dans l'univers personnel et intime d'une représentante des forces de l'ordre et d'ainsi défier le système de sécurité de l'institution, c'est-à-dire de contourner et de se moquer du pouvoir. L'image du site est pourtant trompeuse, car le contenu présenté est une fiction narrative, contrôlé par l'artiste Janet Cardiff et, de surcroît, subventionné par l'institution en question. *Eyes of Laura* pourrait se définir comme un pléonasme, puisqu'elle met en scène une *fiction* qui se déroule à un niveau *virtuel*, répétant et insistant sur la nature de l'œuvre, comme une double mise en garde adressée à l'Internaute face au décalage que l'œuvre opère à partir de la réalité quotidienne.

En revanche, l'œuvre doit aussi se comprendre en fonction de la quotidienneté qui se déroule concrètement à Robson Square. Par son métier, Laura nous rappelle que le site, malgré son image qui fait l'éloge des vertus civiques et collectives et qu'elle décrit comme « a strange building sort of based on the Parthenon », est habité et géré par des individus. Alors que la fiction a pour rôle de réintégrer la vie quotidienne dans

l'apparence de la VAG, sa mise en scène virtuelle conteste de plus l'hégémonie de la vie quotidienne. Comme l'indique Soja, le cyberspace est un lieu de dispute du pouvoir (le préfixe grec cyber- signifie pouvoir), en ce sens que l'identité et la motivation de ceux qui s'y manifestent ne sont pas clairement et littéralement dévoilées. C'est d'ailleurs le résultat de ce geste anonyme de Cardiff qui, par sa nature pléonastique, mais aussi antithétique, vient briser et contester l'image symbolique du site de l'institution muséale, qui lui confère son statut de figure autoritaire. L'artiste pousse donc cette logique jusqu'à l'antithèse : si les hyperréalités servent habituellement à manipuler la réalité afin de créer des valeurs symboliques fortes, ainsi qu'à détourner l'attention de la réalité quotidienne, Cardiff déconstruit ce type de construction en infiltrant le réseau Internet.

Traversant les moyens formels de l'œuvre, ce commentaire sur l'impact de la technologie dans notre expérience et dans notre perception, tant de l'œuvre que du milieu urbain en général, est mis en évidence par le titre de l'œuvre. En reprenant partiellement le titre du film *Eyes of Laura Mars* (1978) (figure 27)<sup>23</sup>, Cardiff inscrit son œuvre dans une lignée de productions artistiques héritières de la tradition et de l'esthétique du film noir<sup>24</sup>, pour lesquelles l'imaginaire urbain joue un rôle de premier plan. Scénarisé par John Carpenter et Jon Peters, réalisé par Irvin Kershner, *Eyes of Laura Mars* dépeint la progression de la relation qui se développe entre la photographe à la mode Laura Mars (Faye Dunaway) et le détective John Neville (Tommy Lee Jones). Les deux protagonistes sont réunis au départ par une mystérieuse histoire de meurtres en série. L'un agit comme détective, l'autre à titre de témoin indirect : au moment où les crimes sont perpétrés, Mars entre dans la tête du tueur pour observer l'assassinat de gens de son entourage (son éditrice, ses modèles, son assistant, son chauffeur, son ex-mari) et assistera même à des

tentatives de meurtres dirigées vers sa propre personne. Passant d'un lien de confiance professionnel qui se transformera en un amour inespéré, la relation entre le détective et le témoin se retournera sur elle-même et se conclura de façon tragique au cours de la scène finale, alors que les apparences initiales s'avèreront trompeuses.

S'il est un jeu sur la perception et sur la manipulation de la réalité, *Eyes of Laura Mars* se déroule dans la métropole de l'oisiveté, dans un New York flamboyant et huppé qu'un critique du *New York Times* de l'époque a décrit dans les mots suivants : « (...) spectacular settings that turn New York into the kind of eerie, lavish dreamland that could exist only in the idle noodlings of the very, very hip. »<sup>25</sup> Dès les premières images du film, cet univers, basé sur la primauté du paraître et de l'image, est introduit par le vernissage très couru d'une exposition de Mars. Réunissant des photographies aux propos agressifs et violents, montrant parfois des morts sanguinolentes et parfois une sexualité assumée, cette présentation dans une galerie de SoHo soulève une controverse médiatique : les images de Mars choquent-elles simplement pour vendre, ou sont-elles porteuses d'une démarche artistique?<sup>26</sup> S'il semble être anodin pour la suite du film, ce débat ne laisse pas le meurtrier indifférent. En effet, les amis et proches collaborateurs de Mars se font assassiner sauvagement, en recevant d'abord un coup de couteau dans l'œil gauche, parce qu'ils sont le symbole de ce milieu artistique qui élève l'irrévérencieux au rang de chic, de l'avant-gardisme et du bon goût. Neville, dont le métier de détective ne saurait étouffer un certain désordre mental (il aurait été témoin d'événements sexuels traumatisants dans son enfance), s'est donné le rôle de gardien des valeurs conservatrices et élimine ces icônes du paraître dont Mars est pour lui un excellent exemple. Entre cette description superficielle de la vie de l'élite culturelle de la métropole états-unienne, et les

raisons expliquant l'état psychologique de ce représentant des forces de l'ordre, une adéquation se dessine, caractéristique du genre « film noir » :

Ce « noir » qui obscurcit ou assombrit le passé, qui enténébre les coins reculés et les impasses rendant la ville entière sombre et menaçante n'est pas seulement l'adjectif clé de tant de titres du film noir; il donne aussi sa couleur métaphorique à l'état d'esprit du héros. Ces personnages débattent dans la nuit obscure de leur âme et l'aliénation est une constante narrative commune (...) <sup>27</sup>.

Révélant d'autres vérités face à des conditions de la vie en milieu urbain, ce film (tout comme ceux qui sont attribués à ce genre) cherche à révéler et interroger des côtés plus sombres, mystérieux et sous-jacents de l'image première et officielle de la ville<sup>28</sup>.

Dès lors, une double conception du regard – regard sur l'autre et regard de l'autre - se fait récurrente par le questionnement de la véracité de notre perception. Le regard du photographe est d'abord mis en cause : dans ses œuvres, Mars nous montre-t-elle la vérité, sa vérité ou une vérité sur le monde contemporain? Ses visions sont-elles réelles, ou simplement tributaires de la même imagination folle d'où elle tire ses clichés? Son rapport au détective Neville rajoute à la cause : se peut-il que celui que l'on croit être un représentant des forces de l'ordre soit plutôt un criminel? Préfigurant la fin – ainsi que la mécanique et la thématique de l'œuvre de Cardiff -, une scène intime entre les deux personnages, qui survient exactement au milieu du film, illustre clairement cette dialectique qui s'opère entre la perception et la vérité. Dans son atelier, Mars explique en toute confiance à Neville ce qu'elle voit lors de ses épisodes hallucinatoires. En utilisant une caméra vidéo et un moniteur télé, elle se filme en direct, devant une fenêtre qui laisse voir le coucher de soleil sur la ville en arrière-plan. Elle dit alors :

Look through that [Elle pointe la caméra vidéo]. Now, if you... think of that camera... as the eyes of the killer... what you're seeing through that lens... is what the killer sees. It's on the monitor there. When it happens to me... I can't see... what's in front of me. What I see... is that [Elle pointe alors le moniteur télé].

Cette scène met en évidence le rapport de proximité et de promiscuité qui se trame entre la photographe et le détective, alors que celui-ci observe le processus technique qu'elle met en marche devant lui. Mais ce rapport s'avérera antithétique lorsque le spectateur comprendra que Neville est le criminel qui suit Mars tout au long du film, sans qu'elle puisse jamais en voir le visage. Ce moment de tension, qui s'articule à partir d'un questionnement sur la possibilité du regard, est donc mis en perspective par une exposition littérale des enjeux du film, par une sorte de mise en abyme du propos qui sera directement repris par Cardiff. Brouillant et renversant la frontière entre l'observateur et l'observé comme dans ce long-métrage – qui observe entre le représentant des forces de l'ordre et la photographe qui est le témoin indirect des événements? -, Cardiff déjoue en effet notre perception de la réalité par une tension créée par une fiction narrative, à la manière dont *Eyes Of Laura Mars* déconstruit la représentation que l'on se fait du personnage incarné par Tommy Lee Jones. Alors que cette scène met en scène un processus technique visant à instaurer une distance critique chez le spectateur en regard de la narration du film, les moyens techniques déployés par Cardiff ont le même objectif : susciter la subjectivité de l'Internaute qui se prête inconsciemment à un jeu scénarisé.

### **Mutations citadines : gestes d'Adams et Weiner**

Par une manipulation des éléments formels d'un objet de consommation à usage quotidien, *Squid Head* décrit une dialectique entre l'automobile, comme signe de notre



société de consommation, et cette forme consommée proposée par Kim Adams. Selon Hal Foster, tout objet d'art, par ses qualités matérielles, propose ce type de dialectique, qui présente un double rapport subjectif et singulier. L'objet d'art pose d'abord une contradiction entre sa propre économie et celle de l'objet qui est redéfinie par l'artiste, en plus d'être marqué par le fétichisme de l'objet de consommation, c'est-à-dire sa valeur ajoutée qui est économiquement et politiquement supérieure au travail de l'homme qui l'a fabriqué de ses mains<sup>29</sup>. Dans le cas de *Squid Head*, ce double rapport, qui conditionne le questionnement de la « personne ordinaire », prend l'automobile comme point de départ et se développe dans le contexte économique du capitalisme tardif. D'abord, l'anatomie usuelle de l'objet « automobile » sert de point de comparaison, afin de déterminer le langage que *Squid Head* emprunte à cet objet produit industriellement, mais aussi ses traits singuliers. Alors que le caractère vain de l'objet d'art a été dégagé, que sa futilité s'impose vis-à-vis l'utilité et l'usage de l'objet de consommation original, c'est le fétichisme de cet objet dans la société qui est ensuite mis en jeu. Dépourvu de sa véritable fonctionnalité, c'est le symbole intouchable de l'*american way of life* qui reste devant les yeux de la personne ordinaire et qui est interrogé : si l'automobile n'a plus d'utilité, quelle est sa véritable valeur? Comme Foster l'indique au sujet du pop art, c'est le fétichisme des codes de la consommation qui est en partie examiné ici, ceux-là qui influencent le choix des consommateurs, mais aussi plus précisément les valeurs découlant de la liberté individuelle que l'on attribue à l'achat et à la propriété d'un véhicule automobile. Par leur hybridité, qui rappelle cette dialectique énoncée par Foster, les composantes de l'œuvre tendent dès lors à provoquer tant la confrontation que la

confusion face au bien de consommation original, qui roule normalement à quelques pas de là.

En confrontant le passant à cette dialectique, en faisant vivre cette dernière directement au niveau de la rue, à l'endroit et au moment où elle est la plus significative, *Squid Head* ébranle la définition du bien de consommation. Dans les mots de Paul Wood, ce concept se définit comme suit, à partir du modèle qui est à la base de notre système économique actuel :

The concept of goods in neoclassical economics is both subjectivist and universal. The individual who seeks such goods is abstracted from actual historical circumstance; and the market on which he seeks them, the market which functions as the mediating factor between limited goods and unlimited wants, is rendered universal<sup>30</sup>.

Si cette définition évoque les mêmes valeurs qu'incarne l'architecture néoclassique de la VAG, l'œuvre d'Adams travaille à réhabiliter ce signe dans l'expérience de la ville contemporaine, en déconstruisant les paramètres abstraits et universels qui justifient tant le marché de l'automobile que l'image de ce quadrilatère singulier. En effet, l'œuvre pourfend allégoriquement l'automobile comme le symbole de ce mode de vie individualiste, du déplacement de la population des centres urbains vers les banlieues, dont les conséquences sociales sont décrites par Tom Finkelpearl :

In abandoning the street for the highway, the subway for the car, and the city for the suburbs, Americans lost everyday sites for social interaction. Where a street is a confusing melange of activities – a social scene, a place for commerce, a site for transit – the highway has a single use, the transportation from one place to another<sup>31</sup>.

Par leurs transformations formelles incongrues, les automobiles qui composent *Squid Head* échappent au cadre régi par les lois de l'économie capitaliste, d'autant plus qu'elles sont assemblées à partir de véhicules provenant de trois fabricants différents. Elles

ouvrent plutôt une temporalité autre, semblable à la vie sociale et hétérogène de la quotidienneté du milieu dans lequel elles baignent, et à travers lequel elles cherchent à se démarquer pour capter les regards des personnes ordinaires.

Teintant une partie de la production de l'artiste, qui a travaillé notamment avec de véritables jouets représentant des automobiles, l'esprit ludique qui se dégage de *Squid Head* se fait sentir, comme l'écrit Patrice Loubier spécifiquement au sujet des pratiques d'intervention en milieu urbain, en « (...) contraste vis-à-vis du sérieux de l'action engagée ou de l'art politiquement orienté et, plus généralement, par rapport au prosaïsme fonctionnel de la vie ordinaire, dont ces interventions perturbent le cours. »<sup>32</sup> Aux couleurs fort attrayantes visuellement et au profil excentrique, hors de l'habituel pour ce type d'objet, l'œuvre se distancie de la monotonie qui informe une partie de la vie quotidienne, formulant ainsi un intervalle de jeu. Celui-ci se présente comme un « Êtes-vous observateur? », ce divertissement populaire généralement publié dans des quotidiens, où il faut trouver un certain nombre de différences minimales entre deux images en apparence identiques. Comme l'œuvre d'art, le concept de jeu implique premièrement une participation active entre des personnes, et deuxièmement que chaque partie n'est pas gratuite et fortuite, mais ordonnée par un ordre rationnel. Par cette formulation, Marie Fraser souligne que l'attitude ludique en art contemporain ne s'éloigne pas de la vie quotidienne, mais qu'elle s'en rapproche en ce sens qu'elle confronte l'extraordinaire à l'ordinaire, qu'elle renverse les règles établies pour nous démontrer l'aliénation de notre propre regard<sup>33</sup>. À l'intérieur même de la quotidienneté, l'esprit d'amusement qui conditionne la destination publique de *Squid Head* parvient à la réintégrer simultanément dans cette même temporalité.

Subversion du langage architectural classique reposant sur une appropriation poétique, *PLACED UPON THE HORIZON (CASTING SHADOWS)* de Lawrence Weiner se présente comme un commentaire qui sert à évaluer, puis départir les valeurs vernaculaires et symboliques du bâtiment, en explorant la relation entre l'observateur et l'objet coiffé par cette phrase. Dans un premier temps, cette formulation pointe sans équivoque son signifiant, c'est-à-dire sa manifestation physique, pour reprendre la terminologie de Saussure<sup>34</sup>. En ce sens, l'œuvre agit comme une plaque explicative, et dit littéralement : placé au-dessus de l'horizon, l'édifice projette des ombres. Pourtant absent, le sujet grammatical de cette proposition se dégage de lui-même, en raison de la redondance imposée, d'une part, par la lecture de cette phrase autoréférentielle puis, d'autre part, par le rapport étroit qu'elle entretient avec son support qu'elle met incontestablement en évidence. Par une ellipse poétique qui suggère, mais ne nomme toutefois pas cet objet architectural, la phrase de Weiner propose que le bâtiment se comprenne d'abord et avant tout comme une construction physique et concrète. L'artiste dématérialise l'œuvre d'art pour montrer la primauté du concept sur l'objet, par le langage<sup>35</sup>.

Dans un deuxième temps, cette absence de sujet grammatical pourrait poser la question du signifié qui est rattaché à cette proposition, rappelant ainsi l'importance de la notion de contexte de présentation pour ce type de pratique conceptuelle<sup>36</sup>. En effet, sa phrase ne s'attarde pas tant à l'architecture elle-même, puisqu'elle est évoquée mais pas nommée, mais discute l'effet produit par le signifiant lorsque envisagé directement dans son contexte de présentation. Concrètement, les mots *PLACED UPON THE HORIZON (CASTING SHADOWS)* marque le contexte particulier engendré par l'insertion de l'architecture dans

son environnement. Ce contexte est alors défini en deux parties : d'abord par l'espace, dans ce premier segment de phrase qui nomme l'horizon; ensuite par le temps, par cette parenthèse circonstancielle qui introduit une variable phénoménologique dans sa propre réception. Justifiant en ce sens son choix pour l'emplacement de cette œuvre, l'artiste décline cette notion élargie et vivante de contexte - « It is a street and a building. That, for myself, as an artist, is prime material for presenting work. A street that people are walking on and a building. That's it. » - et évoque la simplicité dépouillée du langage utilisé pour s'adresser à l'ensemble des personnes ordinaires qui évoluent dans cette condition *in situ* - « You don't have to be involved in art or have an art education to know what a horizon is. You don't have to have an art education to know what a shadow is. So therefore, if an artist chooses to make work utilizing the ideas of placement, the horizon, and shadows, these are materials that are accessible to all people. »<sup>37</sup>

Inscrivant ainsi la relation de l'édifice dans son contexte (du sens que prend le signifiant en regard de son contexte dirait Saussure), la phrase est soumise au traitement polysémique et instable de ses lecteurs. Le questionnement proposé par l'artiste devient alors : quel est le sens conféré à cet édifice, en regard de son contexte de présentation? L'inscription évoque-t-elle les conséquences phénoménologiques de la présence de la personne ordinaire dans l'espace? Agissant à l'intérieur des autres signes à l'intérieur de la culture visuelle que l'on retrouve dans la ville, cette signalisation peut alors être considérée comme une manière de restituer cet édifice au langage historique dans le Vancouver contemporain. Cela n'est d'ailleurs pas étranger à la perspective que Weiner se fait de l'histoire particulièrement vivante de la ville : « It's got a lot less preconceptions and it has a lot less standing on history; it seems to try to live with it. »<sup>38</sup>

En ce sens, cette phrase pourrait aussi être lue comme une invitation à questionner notre rapport à la métamorphose urbaine qui caractérise la vie métropolitaine dans les années 1990. Plus tôt cette même année, l'artiste Karthyn Walter avait inscrit sur la façade de la Contemporary Art Gallery *UNLIMITED GROWTH INCREASES THE DIVIDE*, afin de manifester sa préoccupation envers la place qui revient aux moins nantis dans cette entreprise lucrative; d'autant plus que les propriétaires de l'édifice patrimonial qui abritait la CAG à cette époque, le Delmont Hotel, avaient refusé de vendre l'édifice pour la réalisation d'un projet immobilier d'envergure<sup>39</sup>. Ou encore, comme l'a indiqué une critique du quotidien *The Vancouver Sun*, la phrase de Weiner pourrait être un commentaire plus général sur l'actualisation et la récupération du canon classique, si l'on pose le rapport entre cet édifice et le Parthénon, en notant le lien entre le fronton comme ligne d'horizon, et la symbolique du dieu Apollon, messager des dieux et dieu de la Lumière :

Lawrence Weiner (...) must know that at the Parthenon the frieze acts as the horizon line over which the chariot of Apollo soared and that the very mention of "cast shadows" here causes sensitive observers to seek them in the inscription and in the architectural composition it complements and completes<sup>40</sup>.

En regard de l'utilisation actuelle du bâtiment comme musée, la phrase de Weiner pourrait aussi être lue comme un commentaire sur ce type d'institution artistique. Si l'artiste conçoit son œuvre comme une façon d'exprimer son mécontentement face à la société qu'il voit lorsqu'il regarde par sa fenêtre, et que son intervention sur l'architrave de la VAG prend comme matériau la vitalité qui anime la rue Robson, il envisage le musée comme un contexte différent :

The purpose of the museums is to take things that have already existed in the world and place them in front of people who have happened to miss them or show them to the generation that came along after. Every time you show in a

museum you always know what you're showing is no longer art; it's art history<sup>41</sup>.

Son inscription n'est d'ailleurs pas sans évoquer celles en majuscules dorées de 1937 du poète Paul Valéry, qui ornent l'attique des pavillons de tête du Palais de Chaillot de la place du Trocadéro à Paris<sup>42</sup>, qui porte aussi sur le musée comme lieu de conservation de témoins du passé :

DANS CES MURS VOUÉS AUX MERVEILLES,  
J'ACCUEILLE ET GARDE LES OUVRAGES DE LA MAIN PRODIGIEUSE DE L'ARTISTE,  
ÉGALE ET RIVALE DE SA PENSÉE.  
L'UNE N'EST RIEN SANS L'AUTRE.

CHOSSES RARES OU CHOSSES BELLES,  
ICI SAVAMMENT ASSEMBLÉES,  
INSTRUISENT L'OEIL À REGARDER,  
COMME JAMAIS ENCORE VUES,  
TOUTES CHOSSES QUI SONT AU MONDE.

TOUT HOMME CRÉE SANS LE SAVOIR COMME IL RESPIRE,  
MAIS L'ARTISTE SE SENT CRÉER.  
SON ACTE ENGAGE TOUT SON ÊTRE,  
SA PEINE BIEN-AIMÉE LE FORTIFIE.

IL DÉPEND DE CELUI QUI PASSE QUE JE SOIS TOMBE OU TRÉSOR,  
QUE JE PARLE OU QUE JE ME TAISE.  
CECI NE TIENT QU'À TOI;  
AMI, N'ENTRE PAS SANS DÉSIR<sup>43</sup>.

Ces deux artistes proposent certes un point de vue sur deux édifices d'inspiration classique qui abritent des institutions muséales, à la différence que le poème de Valéry fait parler le bâtiment lui-même afin de faire l'apologie du lieu, alors que la phrase de Weiner est ouverte à des lectures polysémiques. Comme une *conversation piece* qui déjoue les conventions architecturales en revisitant des éléments divers de la culture occidentale, *PLACED UPON THE HORIZON (CASTING SHADOWS)* invite à la discussion, recevant une multitude de réflexions basées sur la vitalité spécifique de Robson Square.

---

### NOTES POUR LE CHAPITRE 3

<sup>1</sup> Rosalind E. Krauss. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge et London : The MIT Press, 1999, 4.

<sup>2</sup> Voir : Brian O'Doherty. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley, Los Angeles et London : University of California Press, 1999.

<sup>3</sup> Christine Bernier. *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*. Paris : L'Harmattan, 2002, 73-74.

<sup>4</sup> Patrice Loubier. « De l'anonymat contemporain, entre banalité et forme réticulaire ». *Parachute* 109. Janvier-février-mars 2003, 61.

<sup>5</sup> J'emprunte l'expression « anonymous subjectivity of the everyday » à : Ernest Larsen. « Ordinary Gestures of Resistance ». In *Space, Site, Intervention : Situating Installation Art*. Ed. Erika Sudenburg. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000. 171-188.

<sup>6</sup> Certeau, XXXVIII-XXXIX.

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> Pierre Mayol. « Habiter ». In *L'invention du quotidien 2. habiter, cuisiner*. Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol. Folio essais 238. Paris : Gallimard, 1994, 24.

<sup>9</sup> C'est là la thèse du livre le plus récent de Bourriaud. Voir : Nicolas Bourriaud. *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Paris : les presses du réel, 2003.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 10.

<sup>11</sup> Voir : Michel de Certeau. « Les revenants de la ville ». In *L'invention du quotidien 2. habiter, cuisiner*. Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol. Folio essais 238. Paris : Gallimard, 1994, 201-204.

<sup>12</sup> Sarah Milroy. « The art of bricks and mortar ». *The Globe and Mail*. Saturday, November 5, 2001, V9.

<sup>13</sup> Homi K. Bhabha. « DissemiNation : time, narrative, and the margins of the modern nation ». *Location of Culture*. London et New York : Routledge, 1990, 293.

<sup>14</sup> Je reprends cette lecture du texte de Bhabha à : Marjorie Perloff. « Cultural Liminality/Aesthetic Closure? : The "Interstitial Perspective" of Homi Bhabha ». In *Online Works. Writings* (1998). Marjorie Perloff (3 avril 2006). < <http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/bhabha.html> >. Originellement publié dans : *Literary Imagination* 1. vol. 1. Spring 1999.

<sup>15</sup> David Lowenthal. « History and Memory ». *The Public Historian* 2. Vol. 19. Spring 1997. 33-34.

<sup>16</sup> Pour une analyse théorique de l'idée de narration en sculpture, voir : Mieke Bal. « Narrative Inside Out : Louise Bourgeois's Spider as Theoretical Object ». *Oxford Art Journal* 2. Vol. 22. 1999. 101-126.

<sup>17</sup> Milroy, *op. cit.*

<sup>18</sup> Sur le modèle du contre-monument, voir : James E. Young. « The Counter-Monument : Memory against Itself in Germany Today ». *Critical Inquiry* 18. Winter 1992. 267-296.

<sup>19</sup> Bhabha, 311.



---

<sup>20</sup> Sur cette description du quotidien comme temps du mystère, de l'ennui et de l'exceptionnel dans les aventures de Sherlock Holmes, voir le premier chapitre de : Ben Highmore. *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*. London et New York : Routledge, 2002, 1-16.

<sup>21</sup> Carolyn Christov-Barkargiev. *Janet Cardiff. A Survey of Works Including Collaborations with George Bures Miller*. New York : P.S.1 Contemporary Art Center, 2001, 25.

<sup>22</sup> Pour définir le concept d'hyperréalité, Soja se base sur les travaux de Jean Baudrillard sur le simulacre qui se définit par le fait d'envisager d'abord le monde réel par ses représentations. Le simulacre de Baudrillard, comme détournement de la réalité par l'image, a largement été critiqué pour son caractère passif et fataliste, notamment par Celeste Olalquiaga. Cette dernière indique qu'il faut aussi tenir compte de l'expérience et de la psychologie des sujets pour comprendre l'impact du brouillage des frontières entre nous-mêmes et l'espace (i.e. de l'hyperréalité). Voir: Edward W. Soja. « Simcities : Restructuring the Urban Imagery ». *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford et Malden Blackwell, 2000), 323-348. Pour le texte de Baudrillard sur le simulacre, voir : Jean Baudrillard. *Simulacre et simulations*. Paris : Galilée, 1981. Pour l'ouvrage de Olalquiaga, voir : Celeste Olalquiaga. *Megalopolis Contemporary Cultural Sensibilities*. Minneapolis : University of Minnesota, 1992.

<sup>23</sup> Cette citation est relevée par : Sarah Boxer. « When Seeing Is Not Always Believing ». *New York Times*. July 11 2005. Publié en ligne (3 avril 2006):  
<<http://www.nytimes.com/2005/07/11/arts/design/11laur.html?ex=1144209600&en=cbd7c73b6921e6fe&ei=5070>>

<sup>24</sup> La critique s'entend pour qualifier de période classique la production de « films noirs » comprise grossièrement entre les années 1940 et 1960, et de nommer « néo-noirs » les films réalisés subséquemment. Voir, entre autres : Alain Silver et James Ursini, eds. *Les mille yeux du Film Noir*. Cologne : Könemann, 2000.

<sup>25</sup> Janet Maslin. « Screen : 'Eyes of Laura Mars' ». *New York Times*. August 4, 1978. C10.

<sup>26</sup> Cette question, événement perturbateur du film, semble préfigurer, une décennie à l'avance, la controverse entourant l'exposition posthume des œuvres de Robert Mapplethorpe sous le titre *The Perfect Moment*. Montrant explicitement des pratiques sexuelles homosexuelle et souvent marginales, ces œuvres jugées choquantes ont suscité des questionnements sur leur statut d'œuvres d'art. Pour le catalogue de cette exposition, voir : Janet Kardon, dir. *Robert Mapplethorpe. The Perfect Moment*. Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Pensylvanie, 1989.

<sup>27</sup> Alan Silver et Elizabeth Ward. *Encyclopédie du film noir*. Traduit de l'américain par Michelle Hechter. Paris : Rivages, 1987, 7. Voir aussi la corrélation que Nicholas Christopher établit entre le plan physique de la ville qui impose des dédales sinueux, les liens complexes et hasardeux qui se tissent entre les personnages, mais aussi dans la psychologie tortueuse de ceux-ci, qu'il décrit comme un labyrinthe : Nicholas Christopher. *Somewhere In the Night : Film Noir and the American City*. New York : The Free Press, 1997.

<sup>28</sup> Décivant l'œuvre du photographe Weegee, dont le travail se compare à l'esprit de ce genre cinématographique, Graham Clarke écrit : « Both day and night exhibit a sense of *film-noir* as the city, through the photograph, is revealed in its true condition. [T]here is also a commitment to an underground, almost subterranean city, which the photographer must seek out and become privy to. The city is part of a perverse world of sensation, danger, and the violent (...)» Voir : Graham Clarke. *The Photograph*. Oxford et New York : Oxford University Press, 1997, 83-85.

<sup>29</sup> Voir : Hal Foster. « (Dis)agreeable Objects ». *Damaged Good : Desire and the Economy of the Object*. New York : New Museum of Contemporary Art, 1986. 13-18.

---

<sup>30</sup> Paul Wood. « Commodity », *Critical Terms for Art History*. Ed. Robert Neson et Richard Shiff. Chicago : University of Chicago Press, 1996, 260.

<sup>31</sup> Finkelpearl, 5.

<sup>32</sup> Patrice Loubier. « Avoir lieu, disparaître. Sur quelques passages entre art et réalité ». In *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstance*. Ed.. Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs. Montréal : Centre des arts actuels Skol, 2001, 28.

<sup>33</sup> Voir : Marie Fraser. *Le ludique*. Québec : Musée du Québec, 2001.

<sup>34</sup> Voir : Ferdinand de Saussure. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1974.

<sup>35</sup> Voir : Melanie O'Brian. *Lawrence Weiner. PLACED UPON THE HORIZON (CASTING SHADOWS)*, VAG : Vancouver, 2001.

<sup>36</sup> Cette remarque est faite en regard de l'œuvre d'art public de la VAG. Voir : Arni Haraldsson.« Reviews. Lawrence Weiner. Vancouver Art Gallery » C. Spring 1991. 46-47.

<sup>37</sup> Ces citations de l'artiste sont tirées de : Willard Holmes et Lawrence Weiner. « A Public Conversation Between Willard Holmes and Lawrence Weiner. December 6, 1990 ». In *Art in Public Places. A Vancouver Casebook*. Ed. Judith Mastai. VAG collection III. Vancouver : Vancouver Art Gallery, 1993. 43-54.

<sup>38</sup> Peter Wilson. « Art is where you read it ». *The Vancouver Sun*. Saturday February 13, 1993, C3.

<sup>39</sup> Voir : Robin Laurence. « Vancouver Visual Artists Win Respect in Unsettled World ». *The Georgia Straight*. December 28 – January 4, 1991. 24; Ann Rosenberg. « Getting the hand of it ». *The Vancouver Sun*. Saturday January 19, 1991. D10.

<sup>40</sup> Rosenberg, *op. cit.*.

<sup>41</sup> Wilson, *op. cit.*

<sup>42</sup> Voir : Isabelle Gournay. *Le nouveau Trocadéro*. A.R.C.H.I.V.E.S. Bruxelles : Pierre Mardaga, 1985. 49-50.

<sup>43</sup> Paul Valéry. « Poème sans titre ». In *Le guide du patrimoine sur Paris*. Ed. Jean-Marie Pérouse. Paris : Hachette, 1994, 154.

## CONCLUSION.

### EN TEMPS ET LIEU. VANCOUVER ET L'EXPÉRIENCE DE LA LOCALITÉ

« La vie change-t-elle quand on change de ville? À quoi sert-il de voyager dans un monde uniforme? »

Frédéric BEIGBEDER, « Spleen à l'aéroport de Roissy-Charles-de-Gaulle »<sup>1</sup>

« It's handy to have the public art you're writing about only a bock away. »

Ernest LARSEN, « Ordinary Gestures of Resistance »<sup>2</sup>

Septembre 2003, centre-ville de Vancouver. Nous flânions près de la Vancouver Art Gallery, lorsque j'indiquai à l'ami à qui je rendais visite que l'inscription sur le fronton du bâtiment, les bateaux sur le toit et les véhicules devant l'entrée principale faisaient partie d'un projet d'art public. Réellement surpris par mes observations, que je croyais pourtant innocentes et fortuites, cet ami fut consterné de n'avoir jamais remarqué ces interventions singulières sur le site de l'institution, d'autant plus que son appartement du moment était voisin de Robson Square, et que sa marche quotidienne jusqu'au travail l'amenait jour après jour depuis deux ans à traverser cette place publique. Son étonnement n'eut d'égal que le mien : voulant me documenter sur ces œuvres, je me rendis à la librairie de la VAG où, devant l'étrangeté de ma requête, les employés s'étonnèrent d'apprendre qu'il y avait des œuvres d'art public autour de leur lieu de travail. Un seul employé sut identifier les artistes et me fournir les titres des œuvres, tout en m'indiquant que des publications sur celles-ci étaient disponibles au comptoir d'accueil. Là, une employée me remit lesdits documents, que l'on se voit remettre sur demande uniquement, tout en m'interrogeant sur les raisons justifiant mon intérêt pour ces œuvres. L'art public est décidément un secret bien gardé.

À la base de cette réflexion, il y a donc cette observation récurrente sur l'aliénation de notre regard face à notre propre milieu de vie, découlant de la répétition, la monotonie et la routine imposées par notre vie quotidienne, ce que la réception de l'œuvre d'art public exemplifie concrètement. Mais il y a aussi ma fascination pour Vancouver, cette métropole avant-gardiste et énergique où l'actualité architecturale et la conscience urbanistique nous saisissent à chaque instant; où les citoyens semblent se livrer à une recherche instinctive de cohabitation, de partage et d'appropriation équitable de cet espace singulier, dans un esprit de tolérance face au pluralisme et au dynamisme social. L'œuvre d'art public, par sa position privilégiée à la fois dans la réalité et l'imaginaire urbains, rend visible l'ensemble de ces dynamiques pourtant furtives pour le regard (y compris l'aliénation du commun et l'émancipation subjective), mais qui définissent la vie dans la ville d'aujourd'hui dans son expression la plus authentique.

À plus de 3 600 kilomètres de distance, réfléchir sur l'expérience du programme d'art public de la Vancouver Art Gallery, en qualifiant des paramètres spatio-temporels *a priori* étrangers, met de l'avant la spécificité circonstancielle engendrée par notre propre rapport à l'œuvre d'art public. Comme nous le démontre le projet *On Location*, peut-être faut-il nous servir de nos propres rapports à la réalité pour nous enseigner, les uns aux autres, à être sensible face à l'œuvre d'art public. Ainsi, en temps et lieu, nous aurons réuni les circonstances favorables pour réussir à s'approprier et habiter la ville par notre culture.

### **Post-scriptum. L'expérience dynamique de la localité**

Après avoir démontré que l'oeuvre d'art public, en s'insérant dans les dynamiques urbaines, peut participer à la redéfinition de l'expérience de la localité et ainsi réhabiliter l'hétérogénéité, comment oublier que c'est précisément la localité qui est l'élément le plus singulier et, conséquemment, le plus dynamique de la ville? Dans un récent courriel sur la possibilité de commander *Killer Whales* à Robert Davidson, le conservateur Bruce Grenville me confirme les rumeurs qui m'étaient parvenues, et que j'avais préféré ignorer:

On the question of the Davidson commission. That project has been put on hold because of the continuing discussions that we have had (within our museum) regarding future plans for expanding the Gallery. If it happens on this site then it is likely we would move forward with the commission in conjunction with a redesign of the Georgia Street plaza (the front plaza that currently holds a fountain). If we move to a new site then we would pursue the commission for that new building<sup>3</sup>.

En 2006, Vancouver n'en a toujours pas fini avec sa transformation spectaculaire (la tenue des Jeux Olympiques de 2010 dans cette ville y est certes pour quelque chose), et la VAG souhaite vraisemblablement tirer profit de cet essor en faisant valoir ses besoins logistiques. Dans l'éventualité d'une relocalisation de l'institution et une requalification de l'édifice de Francis Rattenbury, qu'advierait-il des oeuvres de Weiner, Adams, Lum et Cardiff, qui semblent indissociables de la vie à Robson Square? Quelles expériences de la localité ces oeuvres auraient-elles dans un nouvel environnement? Est-ce qu'écrire sur la contemporanéité de l'art revient inconditionnellement à écrire l'histoire de l'art? Devant le caractère hypothétique de ces questions qui demeurent en suspens, il me faut répondre que l'on verra bien, en temps et lieu.

---

## NOTES POUR LA CONCLUSION

<sup>1</sup> Frédéric Beigbeder. « Spleen à l'aéroport de Roissy-Charles-de-Gaulle ». In *Nouvelles sous ecstasy*. Folio 3401. Paris : Gallimard, 1999, 17.

<sup>2</sup> Ernest Larsen. « Ordinary Gestures of Resistance ». In : *Space, Site, Intervention : Situating Installation Art*. Ed. Erika Sundeburg. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000, 177.

<sup>3</sup> Bruce Grenville, courriel à l'auteur (8 mai, 2006).

## BIBLIOGRAPHIE.

### Monographies et chapitres de livres

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.

BARRETT, Anthony A. et Rhodri Windsor LISCOMBE. *Francis Rattenbury and British Columbia : Architecture and Challenge in the Imperial Age*. Vancouver : University of British Columbia, 1982.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacre et simulations*. Paris : Galilée, 1981.

BEIGBEDER, Frédéric. *Nouvelles sous ecstasy*, folio 3401. Paris : Gallimard, 1999.

BENJAMIN, Walter. « The Flâneur ». *Charles Baudelaire : A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London : Verso, 1976. 35-66.

BERGER, Carl. « The true north strong and free ». In *Nationalism in Canada*. Ed. Peter Russell. Toronto : McGraw-Hill, 1966. 2-26.

BERNIER, Christine. *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*. Paris : L'Harmattan, 2002.

BHABHA, Homi K. « DissemiNation : time, narrative, and the margins of the modern nation ». *Location of Culture*. London et New York : Routledge, 1990. 291-322.

BORDEN, Ian Jane RENDELL et al. *The Unknwon City : Contesting Architecture and Social Space*. Cambridge et London : The MIT Press, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Paris : les presses du réel, 2003.

BROCVIELLE Vincent. *Musée Rodin. Guide des jardins*. Paris : Musée Rodin, 2004.

CALVINO, Italo. *Les villes invisibles*. Points 273. Paris : Seuil, 1996.

CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Ed. Luce Giard. Folio essais 146. Paris : Gallimard, 1990.

-----, Luce Giard et Pierre Mayol. *L'invention du quotidien 2. habiter, cuisiner*. Folio essais 238. Paris : Gallimard, 1994.

CHRISTOPHER, Nicholas *Somewhere In the Night : Film Noir and the American City*. New York : The Free Press, 1997.

CHRISTOV-BARKARGIEV, Carolyn. *Janet Cardiff. A Survey of Works Including Collaborations with George Bures Miller*. New York : P.S.1 Contemporary Art Center, 2001.

CLARK, T.J. *The Painter of Modern Life : Paris in the Art of Manet and his Followers*. New York : Alfred Kowpf, 1985.

CLARKE, Graham. *The Photograph*. Oxford et New York : Oxford University Press, 1997.

COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the Classical Tradition. Architectural Essays 1980-1987*. Cambridge et London : The MIT Press, 1989.

COUPLAND, Douglas. *City of Glass. Douglas Coupland's Vancouver*. Vancouver et Toronto : Douglas & McIntyre, 2000.

COUTURIER, Jacques Paul, dir. *Un Passé composé. Le Canada de 1850 à nos jours*. Moncton : d'Acadie et Regroupement des universités de la francophonie hors Québec, 2000.

CROW, Thomas. « Profane Illuminations : The Social History of Jeff Wall ». *Modern Art in the Common Culture*. New Haven and London : Yale University Press, 1996. 68-74.

DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*. Folio 2788. Paris : Gallimard, 1992.

DELANY, Paul, ed. *Vancouver. Representing the Postmodern City*. Vancouver : Arsenal Pulp Press, 1994.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge et London : The MIT Press, 1996.

DOUGLAS, Stan, ed. *Vancouver Anthology. The Institutional Politics of Art*. A Project of the Or Gallery. Vancouver: Talonbooks, 1991.

DUVE, Thierry de et al. *Jeff Wall*. London Phaidon, 2002.

EINSEMAN, Stephen F, ed. *Nineteenth Century Art. A Critical History*. London et New York : Thames and Hudson, 2002.

ERICKSON, Arthur. *The Architecture of Arthur Erickson*. New York : Icon, 1988.

FINKELPEARL, Tom. *Dialogues in Public Art*. Cambridge et London : The MIT Press, 2000.

FLEMIN, Marie et Shep STEINER, eds. *Roy Arden. Selected Works 1985-2000*. Oakville : Oakville Galleries, 2002.



- FOSTER, Hal. « What's Neo About the Neo-Avant-Garde? ». In *The Duchamp Effect*. Ed. Martha Buskirk et Mignon Nixon. An October book. Cambridge et Londres : The MIT Press, 1996. 5-32.
- , « (Dis)agreeable Objects ». In *Damaged Good : Desire and the Economy of the Object*. New York : New Museum of Contemporary Art, 1986. 13-18.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.
- FRASER, Marie. *Le ludique*. Québec : Musée du Québec, 2001.
- , *La notion de tableau-photographique chez Jeff Wall*. Mémoire de 2<sup>e</sup> cycle en histoire de l'art. Montréal : Université de Montréal, 1997.
- FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1993.
- FRY, Jacqueline. *Irène Whittome 1975-1980*, Montréal : Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1980.
- GIBSON, Stephanie. *Jeff Wall and the Painter of Modern Life : Modernity, Contemporary Photography and the Challenge of Postmodernism*. Mémoire de 2<sup>e</sup> cycle en histoire de l'art. Montréal : Université Concordia, 2004.
- GINGRAS, Nicole. « De l'invisible et autres préoccupations photographiques ». In *Jeff Wall : Œuvres 1990-1998*. Ed. Réal Lussier. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1999. 15-21.
- GREENBERG, Clement. « La peinture moderniste ». Trad de l'américain par Annick Baudoin. In *Art en théorie 1900-1990*. Eds. Charles Harrison et Paul Wood. Paris : Hazan, 1997. 831-837.
- HARDWICK, Walter G. *Vancouver. Canadian Cities*. Don Mills : Collier-Macmillan Canada, 1974.
- HIGHMORE, Ben. *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*. London et New York : Routledge, 2002.
- HOLMES, Willard et Lawrence WEINER. « A Public Conversation Between Willard Holmes and Lawrence Weiner. December 6, 1990 ». In *Art in public places. A Vancouver Casebook*. Ed. Justih Mastai. VAG Document III. Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1993. 43-54.
- JEAN, Marie-Josée. *Le système des allusions*. Montréal : Vox, image contemporaine, 2005.

KARDON, Janet, dir. *Robert Mapplethorpe. The Perfect Moment*. Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Pensylvanie, 1989.

KRAUSS, Rosalind E. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge et London : The MIT Press, 1999.

-----, « Sculpture in the Expanded Field ». In *The Art of Art History : A Critical Anthology*. Ed. D. Preziosi. Oxford et New York : Oxford University Press, 2001. 281-298.

KWON, Miwon. *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. London et Cambridge : The MIT Press, 2002.

LACY, Suzanne, ed. *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*. Seattle : Bay Press, 1995.

LAMARCHE, Lise. *Textes furtifs. Autour de la sculpture (1978-1999)*. Lieudit. Montréal : Centre de diffusion 3D, 1999.

LAMOUREUX, Johanne. « Exhibitionitis : A Contemporary Museological Ailment ». In *Theatergarten Bestiarum. The Garden as Theater as Museum*. Ed. Chris Dercon. Cambridge : The MIT Press, 1990. 114-127.

LARSEN, Ernest. « Ordinary Gestures of Resistance ». In *Space, Site, Intervention : Situating Installation Art*. Ed. Erika Sundeburg. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000. 171-188.

LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris : Anthropos, 1986).

LOUBIER, Patrice. « Avoir lieu, disparaître. Sur quelques passages entre art et réalité ». In *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstance*. Ed. Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs. Montréal : Centre des arts actuels Skol, 2001. 19-29.

LYOTARD, Jean-François. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, 1986).

MASTAI, Judith, ed. *An evening Forum at the Vancouver Art Gallery with Terry Atkinson, Jeff Wall, Ian Wallace and Lawrence Weiner. February 1990*. VAG document Vancouver : Vancouver Art Gallery.

NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvré*. Détroits. Paris : Christian Bourgois, 1986.

O'BRIAN, Melanie. *Ken Lum. Four Boats Stranded : red and yellow, black and white*. Vancouver : Vancouver Art Gallery, 2001.

-----, *Kim Adams. Squid Head*. Vancouver : Vancouver Art Gallery, 2001.

-----, *Lawrence Weiner. PLACED UPON THE HORIZON (CASTING SHADOWS)*. Vancouver : Vancouver Art Gallery, 2001.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley, Los Angeles et London : University of California Press, 1999.

OBERLANDER, Cornelia Hahn. « Vancouver is a Garden ». In *Art in Public Places. A Vancouver Casebook*. Ed. Judith Mastai. VAG collection III. Vancouver : Vancouver Art Gallery, 1993). 10-16.

OLALQUIAGA, Celeste. *Megalopolis Contemporary Cultural Sensibilities*. Minneapolis : University of Minnesota, 1992.

OLEKSIJCZUK, Denise Blake. « Haunted Spaces ». In *Stan Douglas. Every Building On 100 West Hastings*. Ed. Reid Shier. Vancouver : Contemporary Art Gallery et Arsenal Pulp Press, 2002. 96-116.

PANOFSKY, Erwin. *Studies in iconology : Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York : Oxford University Press, 1939.

PAYANT, René. « Le choc du présent ». *Vedute, Pièces détachées sur l'art 1976-1987*. Laval : Montréal, 1987. 301-315.

PUNTER, John. *The Vancouver Achievement. Urban Planning and Design*. Vancouver et Toronto : UBC Press, 2003.

RAVEN, Arlen, ed. *Art in the Public Interest*. London et Ann Arbor : UMI Press, 1989.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1974.

SEMAON, Roger. « Uneasy in Eden. Jeff Wall and the Vancouver Syndrome ». In *Vancouver. Representing the Postmodern City*. Ed. Paul Delany. Vancouver : Arsenal Pulp Press, 1994. 242-256.

SHEIR, Reid. « Stan Douglas. Every Building On 100 West Hastings ». In *Stan Douglas. Every Building On 100 West Hastings*. Ed. Reid Shier. Vancouver : Contemporary Art Gallery et Arsenal Pulp Press, 2002. 10-17.

SILVER, Alain et James URSINI, eds, *Les mille yeux du Film Noir*. Cologne : Könemann, 2000.

SILVER, Alan et Elizabeth Ward. *Encyclopédie du film noir*. Traduit de l'américain par Michelle Hechter. Paris : Rivages, 1987.

SMITH, Neil et Jeff DERKSEN. « Urban Regeneration : Gentrification as Global Urban Strategy ». In *Stan Douglas. Every Building On 100 West Hastings*. Ed. Reid Shier. Vancouver : Contemporary Art Gallery et Arsenal Pulp Press, 2002. 62-92.

SOJA Edward W. *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford et Malden : Blackwell Publishers, 2000.

------. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres et New York : Verso, 1998.

------. *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford et Cambridge : Blackwell, 1996.

------. « Postmodern Urbanization : The Six Restructurings of Los Angeles ». In *Postmodern Cities and Spaces*. Ed. Sophie Watson et Katherine Gibson. Cambridge et Oxford : Backwell, 1995. 125-137.

SOMMERS, Jeff et Nick BLOMELY. « The Worst Block In Vancouver ». In *Stan Douglas. Every Building On 100 West Hastings*. Ed. Reid Shier. Vancouver : Contemporary Art Gallery et Arsenal Pulp Press, 2002. 18-58.

VALÉRY, Paul. Poème sans titre. In *Le guide du patrimoine sur Paris*. Ed. Jean-Marie Pérouse. Paris : Hachette, 1994, 154.

WALLACE, Ian. « L'art photoconceptualiste à Vancouver ». Trad. de l'anglais. In *Treize essais sur la photographie*. Ed. Geoffroy James. Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990). 102-122.

WATSON, Scott. « Discovering the Defeated Landscape ». In *Vancouver Anthology. The Institutional Politics of Art*. Ed. Stan Douglas. Vancouver : Talonbooks, 1991. 247-265.

------. « Terminal City. Place, culture and the regional inflection ». In *Vancouver : Art and Artists 1931-1983*. Vancouver : The Vancouver Art Gallery, 1983. 226-255.

WOOD, Paul. « Commodity », *Critical Terms for Art History*. Ed. Robert Neson et Richard Shiff. Chicago : University of Chicago Press, 1996. 257-280.

YOUNG, James E. « The Counter-Monument : Memory against Itself in Germany Today ». *Critical Inquiry* 18. Winter 1992. 267-296.

### **Articles de périodiques et de journaux**

BOXER, Sarah. « When Seeing Is Not Always Believing ». *New York Times*. JJuly 11 2005. En ligne (3 avril 2006):  
<<http://www.nytimes.com/2005/07/11/arts/design/11laur.html?ex=1144209600&en=cbd7c73b6921e6fe&ei=5070>>

- BAL, Mieke. « Narrative Inside Out : Louise Bourgeois's Spider as Theoretical Object ». *Oxford Art Journal* 2. Vol. 22 (1999). 101-126.
- DITMARS, Hadani. « Vancouver Movers ». *Wallpaper\** 65. January-February 2004). 51-52.
- GUSTAFSON, Paula. « Sculpture Côte Ouest ». *Espace* 61. Automne 2002. 9.
- HABERMAS, Jurgen. « The Public Sphere : An Encyclopedia Article (1964) ». *New German Critique* 3. Vol. 1. 1974. 49-55.
- HARLADSSON, Arni. « Reviews. Lawrence Weiner. Vancouver Art Gallery ». *C*. Spring 1991. 46-47.
- HODGSON, Liz. Entrefilet sans titre. *Vancouver Sun*. July 6-13 2000. C18.
- LAMOUREUX, Johanne. « Montréal-Vancouver. Notes sur la représentation de l'impossible ». *Parachute* 81. Janvier-février-mars 1996. 32-37.
- LAURENCE, Robin. « Engage Minds, Excite Senses ». *Georgia Straight*. September 6-13, 2001. 34.
- , « VAG Takes Art Outdoors ». *Georgia Straight*. November 15-22, 2001. 69.
- , « Vancouver Visual Artists Win Respect in Unsettled World ». *The Georgia Straight*. December 28-January 4, 1990-1991. 24.
- LEMON, David. « Old-fashioned posturing clouds art issues », *The Vancouver Sun*. Saturday, February 27, 1993. C20.
- LOUBIER, Patrice. « De l'anonymat contemporain, entre banalité et forme réticulaire ». *Parachute* 109. Janvier-février-mars 2003. 60-71.
- LOWENTHAL, David. « History and Memory ». *The Public Historian* 2. Vol. 19. Spring 1997. 33-34.
- MASTAI, Judith. « Art on the Street ». *Canadian Art*. Winter, 2000. 60-66.
- MASLIN, Janet. « Screen : 'Eyes of Laura Mars' ». *New York Times*. August 4, 1978. C10.
- MILROY, Sarah. « The art of bricks and mortar ». *The Globe and Mail*. Saturday, November 5, 2001. V1;9.

NANCY, Jean-Luc et Chantal PONTBRIAND. « Jean-Luc Nancy – Chantal Pontbriand. Un entretien » *Parachute. L'idée de communauté* 100. Octobre-novembre-décembre 2000). 14-31.

PERLOFF, Marjorie. « Cultural Liminality/Aesthetic Closure?: The “Interstitial Perspective” of Homi Bhabha ». *Online Works. Writings* (1998). Marjorie Perloff (3 avril 2006). < <http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/bhabha.html> >. Originellement publié dans : *Literary Imagination* 1, vol. 1 (Spring 1999).

ROSENBERG, Ann. « Getting the hang of it ». *The Vancouver Sun*. Saturday, January 19, 1991. D10-11.

WILSON, Peter. « Art Is Where You Read It ». *The Vancouver Sun*. Saturday, February 13, 1993. C3.

### **Sites Internet**

« B. C. Centennial Fountain ». In *Public Art Registry* (1999). City of Vancouver (3 avril 2006).

< [http://vancouver.ca/publicart\\_wac/publicart.exe/indiv\\_artwork?pnRegistry\\_No=43](http://vancouver.ca/publicart_wac/publicart.exe/indiv_artwork?pnRegistry_No=43) >;

« Fountains of Greater Vancouver ». In *Greater Vancouver Book* (2005). Discover Vancouver (3 avril 2006).

< <http://www.discovervancouver.com/GVB/vancouver-fountains.asp> >

« Komagata Maru ». In *L'Encyclopédie canadienne* (2006). L'Encyclopédie Historica (3 avril 2006).

<<http://www.canadianencyclopedia.ca/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0004366>>

« Public Art ». In *Exhibitions* (2005). Vancouver Art Gallery (21 octobre 2005).

< [http://www.vanartgallery.bc.ca/exhibitions\\_public.cfm](http://www.vanartgallery.bc.ca/exhibitions_public.cfm) >

« The future of Woodward's ». In *Woodward's...A New Beginning* (2005). City of Vancouver (29 août 2005).

< <http://vancouver.ca/corpsvcs/realstate/woodwards/index.htm> >

« Une piquerie supervisée à Vancouver ». In *Zone Libre* (avril 2004). Société Radio-Canada (29 août 2004).

< <http://www.radio-canada.ca/actualite/ZoneLibre/> >

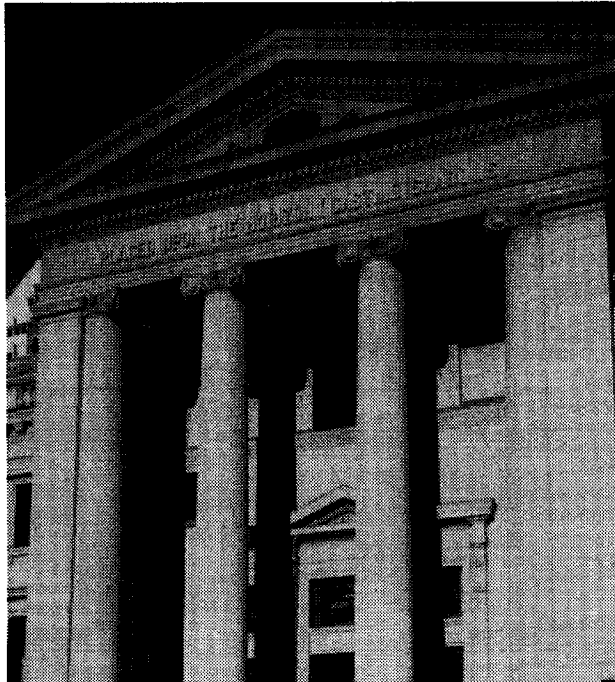
« Vancouver ». In *L'encyclopédie canadienne* (2005). L'Encyclopédie canadienne Historica (14 juillet 2005).

<<http://www.canadianencyclopedia.ca/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0008302>>

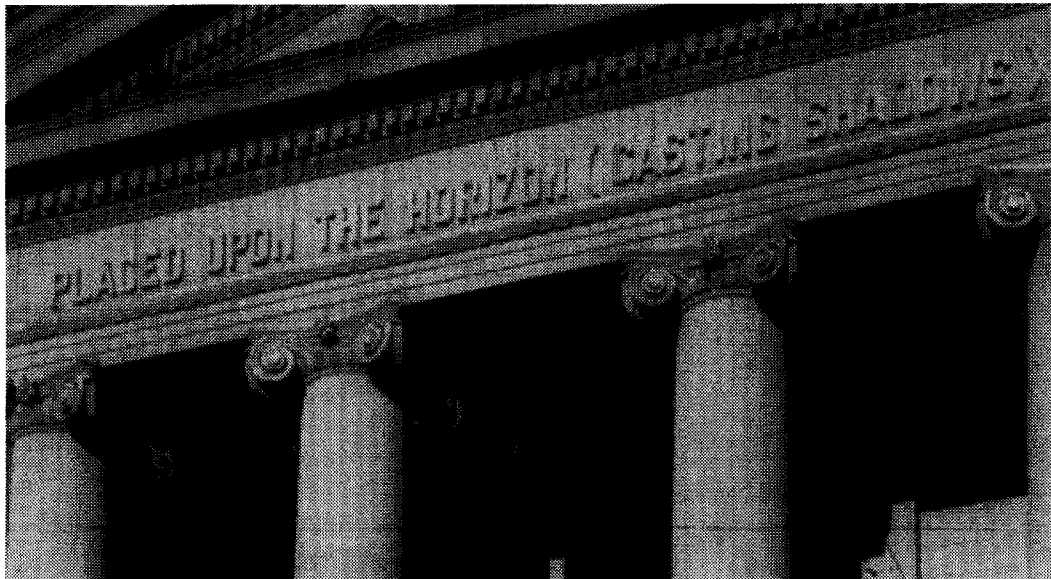
**Archives**

Vancouver. Vancouver Art Gallery Archives. Exhibition Files, *On Location*, 04.21.

**FIGURES.**



**Figure 1 a.** Lawrence Weiner,  
*PLACED UPON THE HORIZON (CASTING SHADOWS)* (vue générale de la façade) 1990).

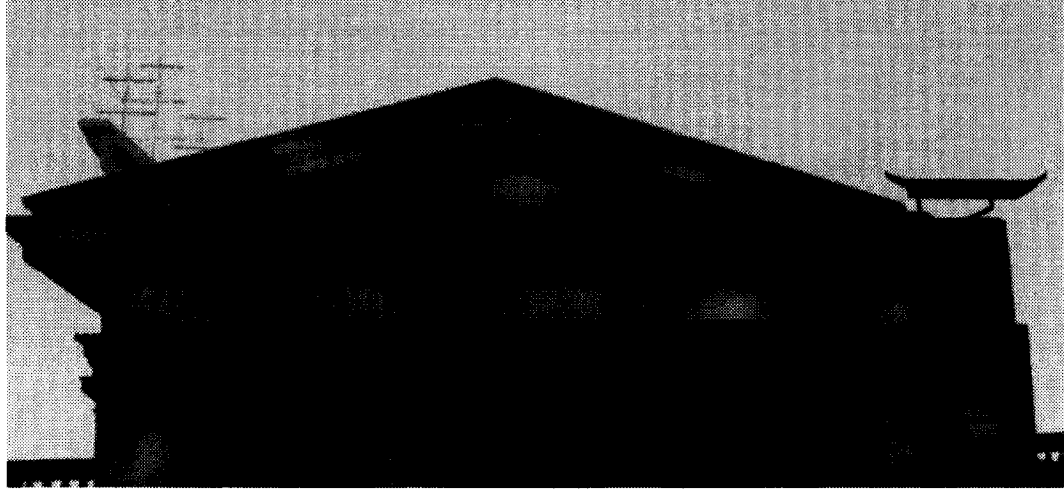


**Figure 1 b.** Lawrence Weiner,  
*PLACED UPON THE HORIZON (CASTING SHADOWS)* (vue détaillée) (1990).





**Figure 2.** Kim Adams. *Squid Head* (2001).



**Figure 3 a.** Ken Lum, *Four Boats Stranded : red and yellow black and white* (vue partielle de la rue Goergia) (2001).



**Figure 3 b.** Ken Lum, *Four Boats Stranded : red and yellow black and white* (vue partielle de la rue Robson) (2001).

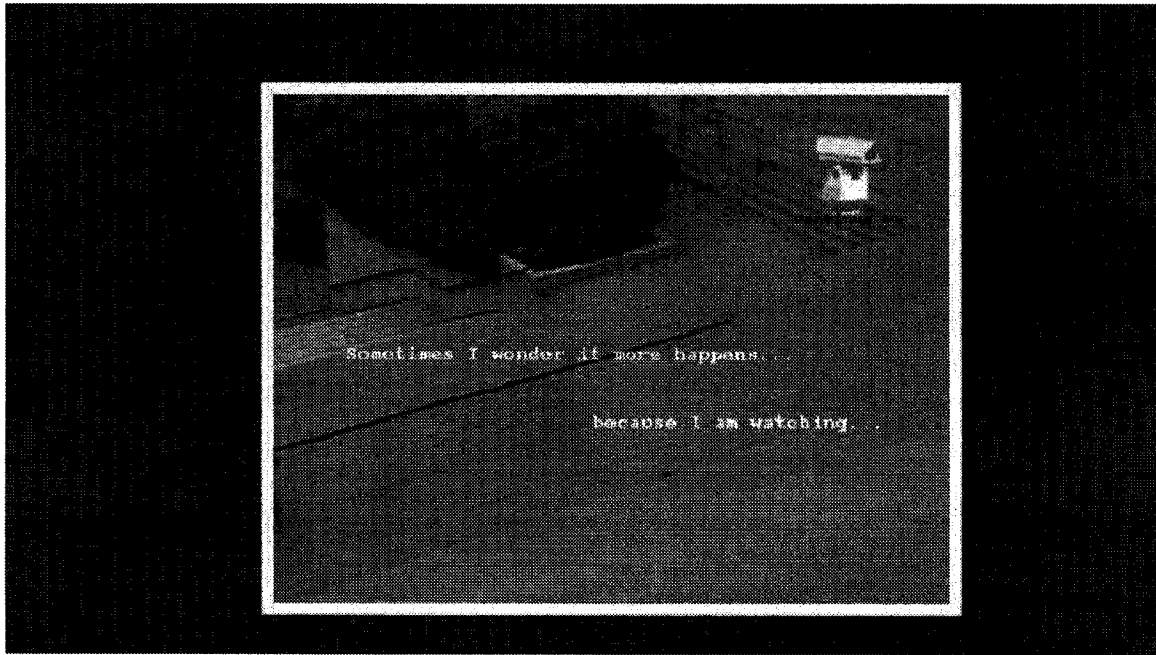


Figure 4 a. Janet Cardiff. *Eyes of Laura* (page d'accueil) (2004)

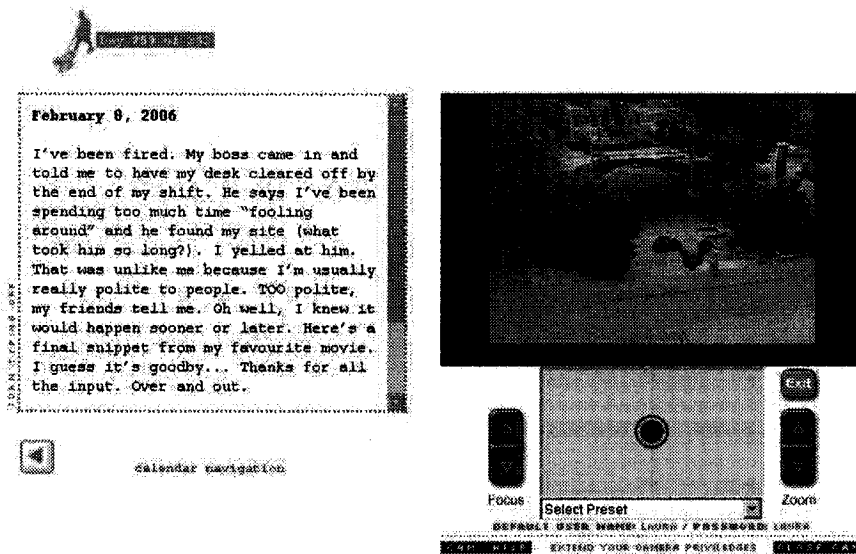


Figure 4 b. Janet Cardiff. *Eyes of Laura* (jour 253) (2004)



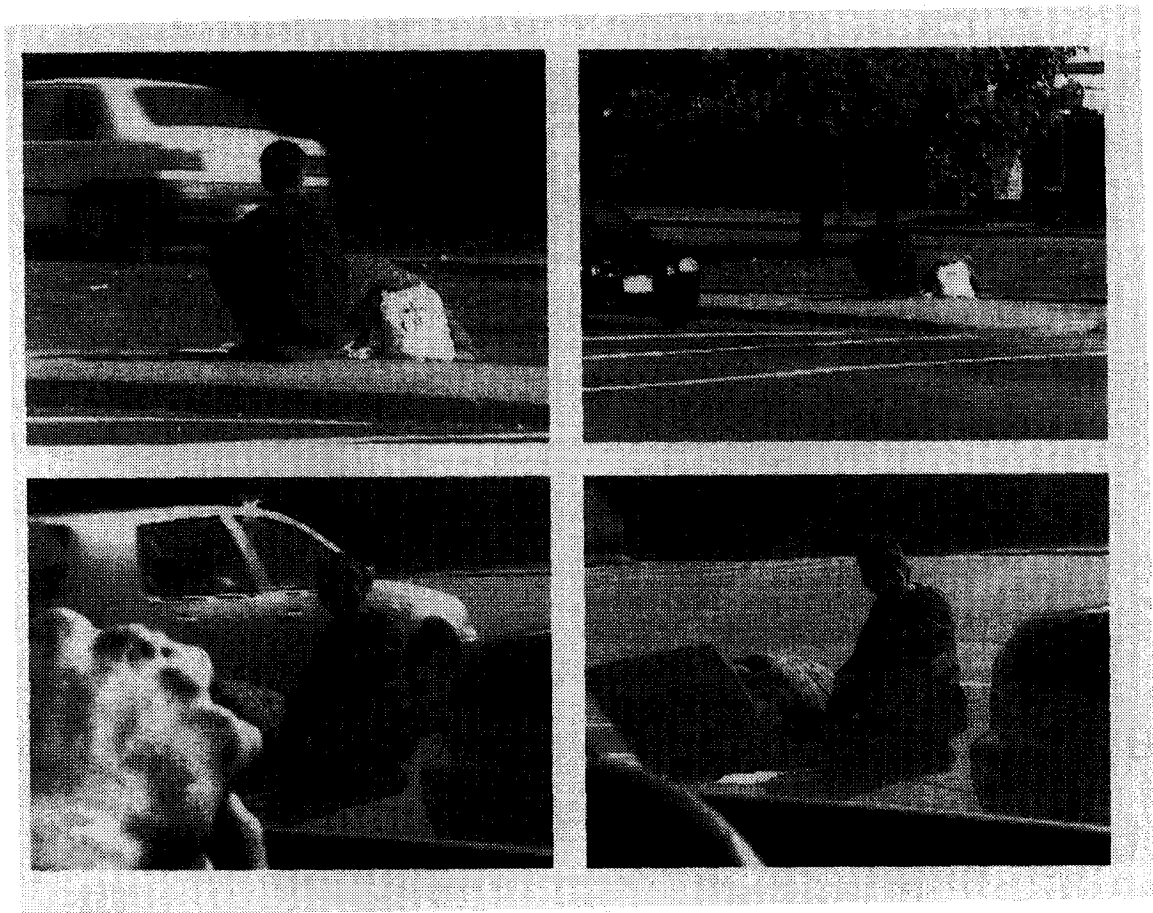
Figure 5. « Vancouver Movers », Wallpaper\* (2004).



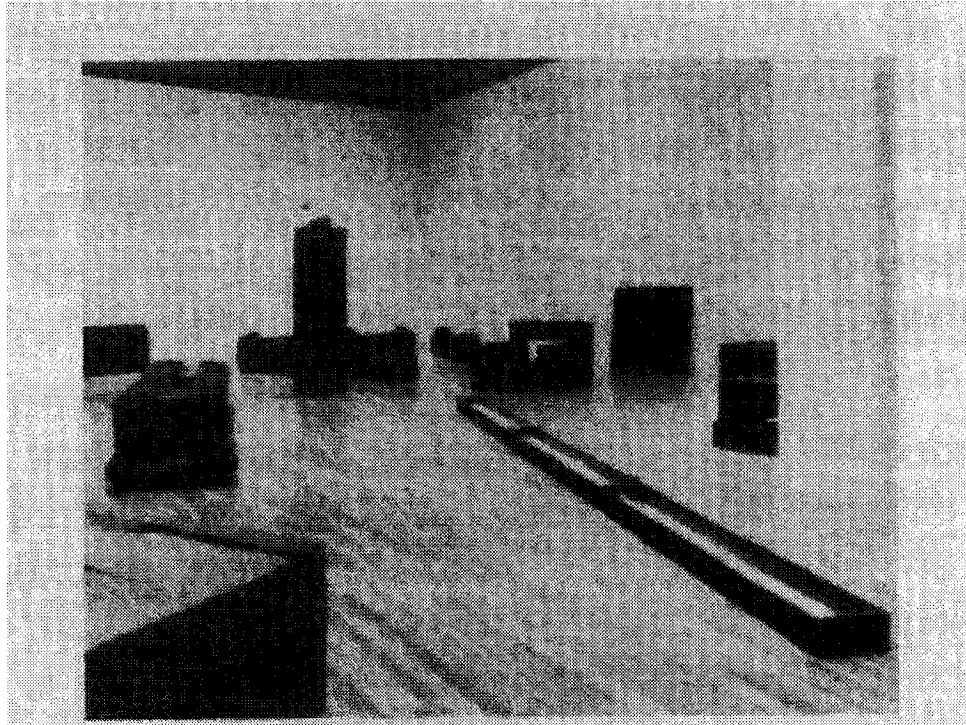
**Figure 6.** Stan Douglas, *Every Building On 100 West Hastings* (détail) (2001).



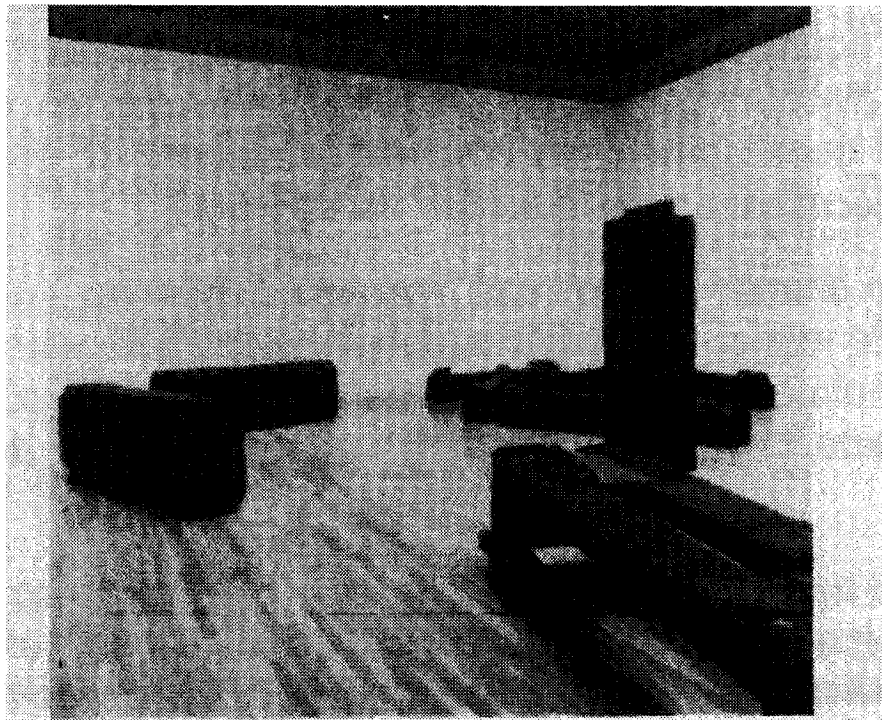
**Figure 7.** Nettie Wild (réalisation), *Fix. The Story of An Addicted City* (détail de Dean Wilson) (2002).



**Figure 8.** Roy Arden, *Citizen* (détail) (2002).



**Figure 9 a.** Irene Whittome, *Vancouver*  
(vue de l'installation au Musée des beaux-arts de Montréal) (1980).



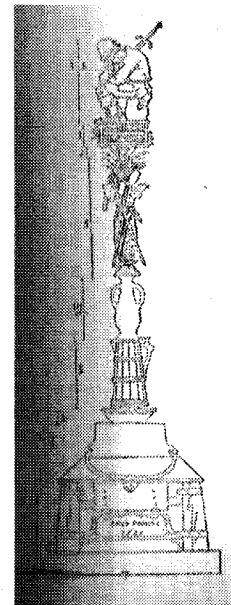
**Figure 9 b.** Irene Whittome, *Vancouver*  
(vue de l'installation au Musée des beaux-arts de Montréal) (1980).



**Figure 10.** Jeff Wall, *The Thinker* (1986).

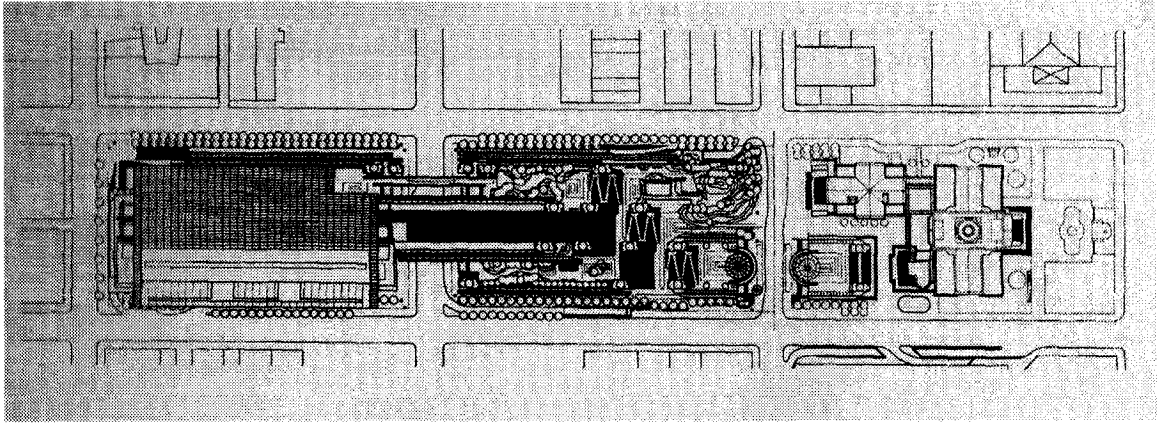


**Figure 11.**  
Auguste Rodin, *Le penseur* (1881).

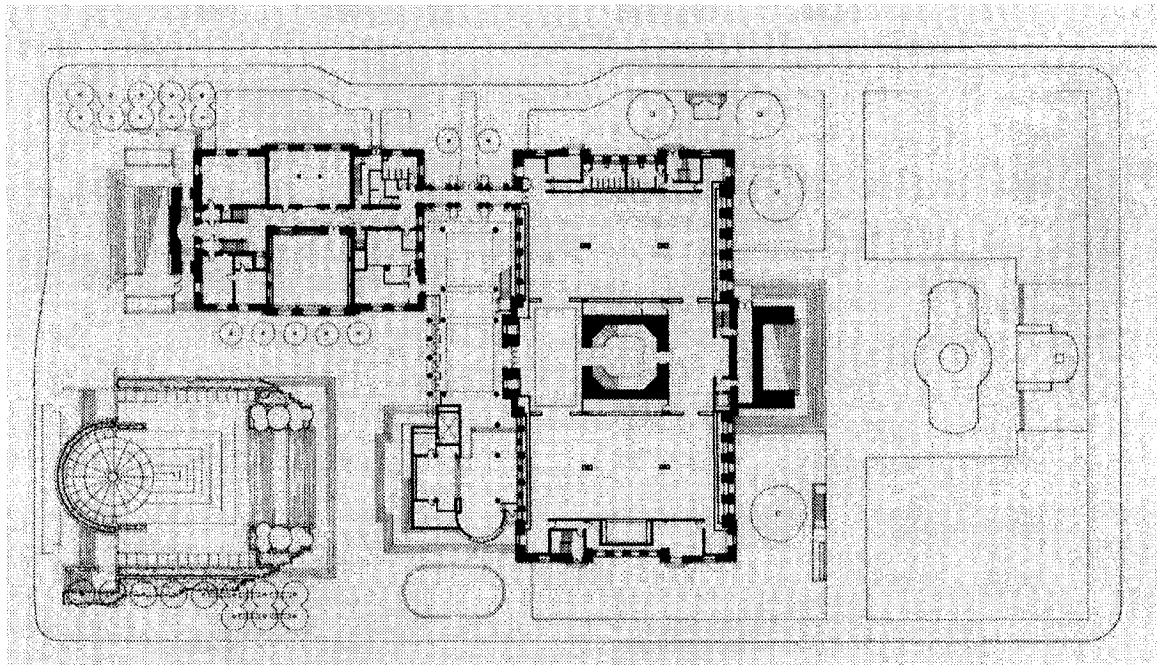


**Figure 12.**  
Albrecht Dürer, *Peasant's Column* (1525).

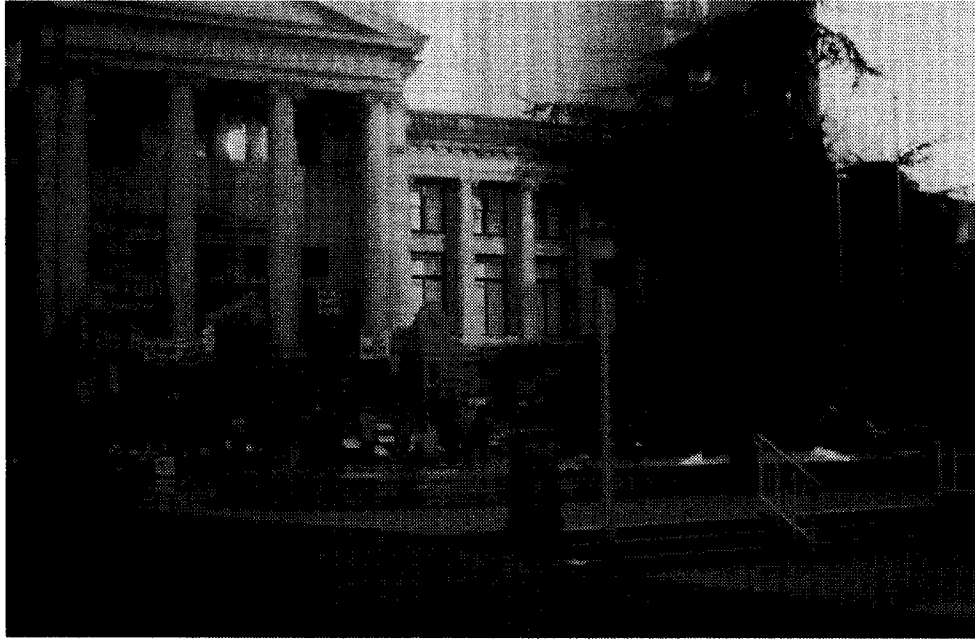




**Figure 13 a.**  
Le site de Robson Square du sud au nord (vue générale).



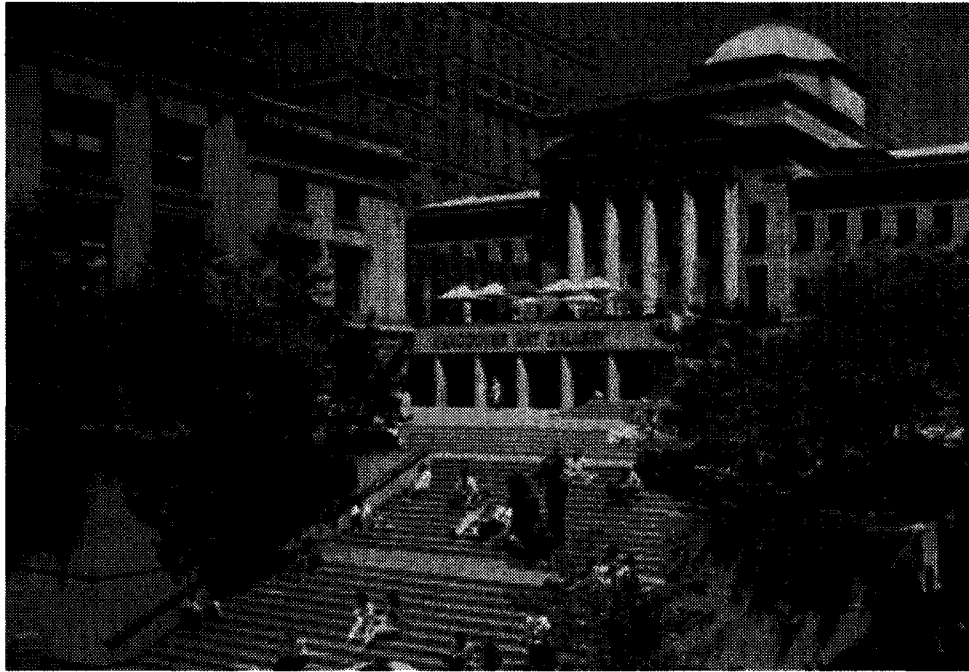
**Figure 13 b.** Le site de Robson Square du sud au nord : le quadrilatère de la VAG  
(le quadrilatère est formé des rues Robson au sud, de la rue Georgia au Nord ,  
de la rue Howe à l'ouest et de la rue Hornby à l'est).



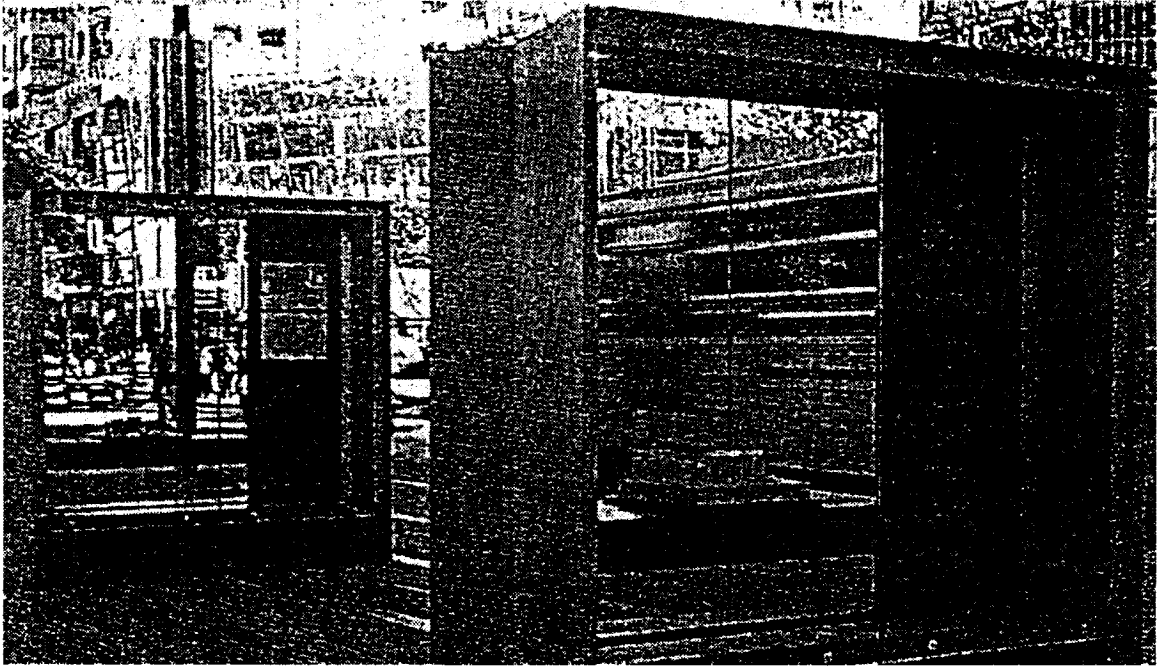
**Figure 14 a.** Alex Svonboda (sculpture), R. H. Savery (environnement),  
*B.C. Centennial Fountain (vue générale) (1966).*



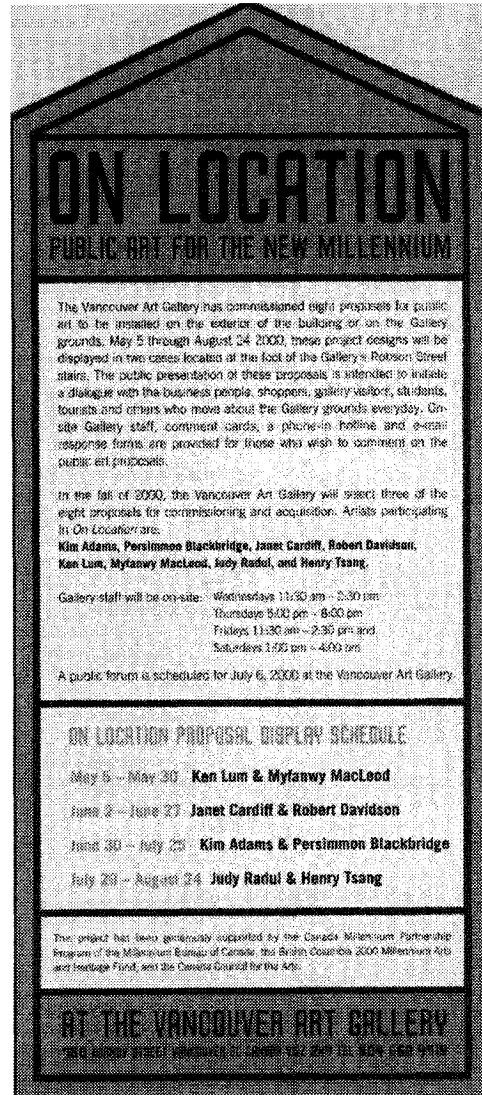
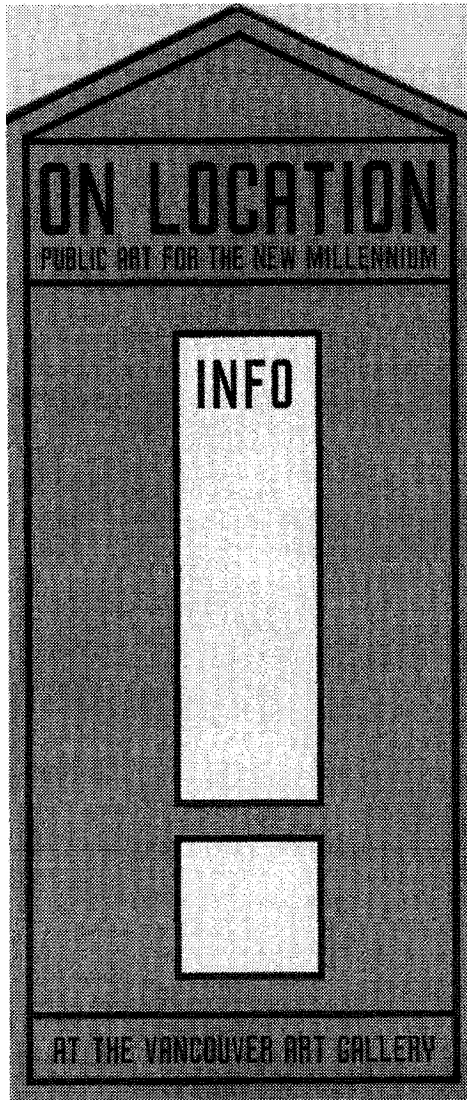
**Figure 14 b.** Alex Svonboda (sculpture), R. H. Savery (environnement),  
*B.C. Centennial Fountain (vue détaillée) (1966).*



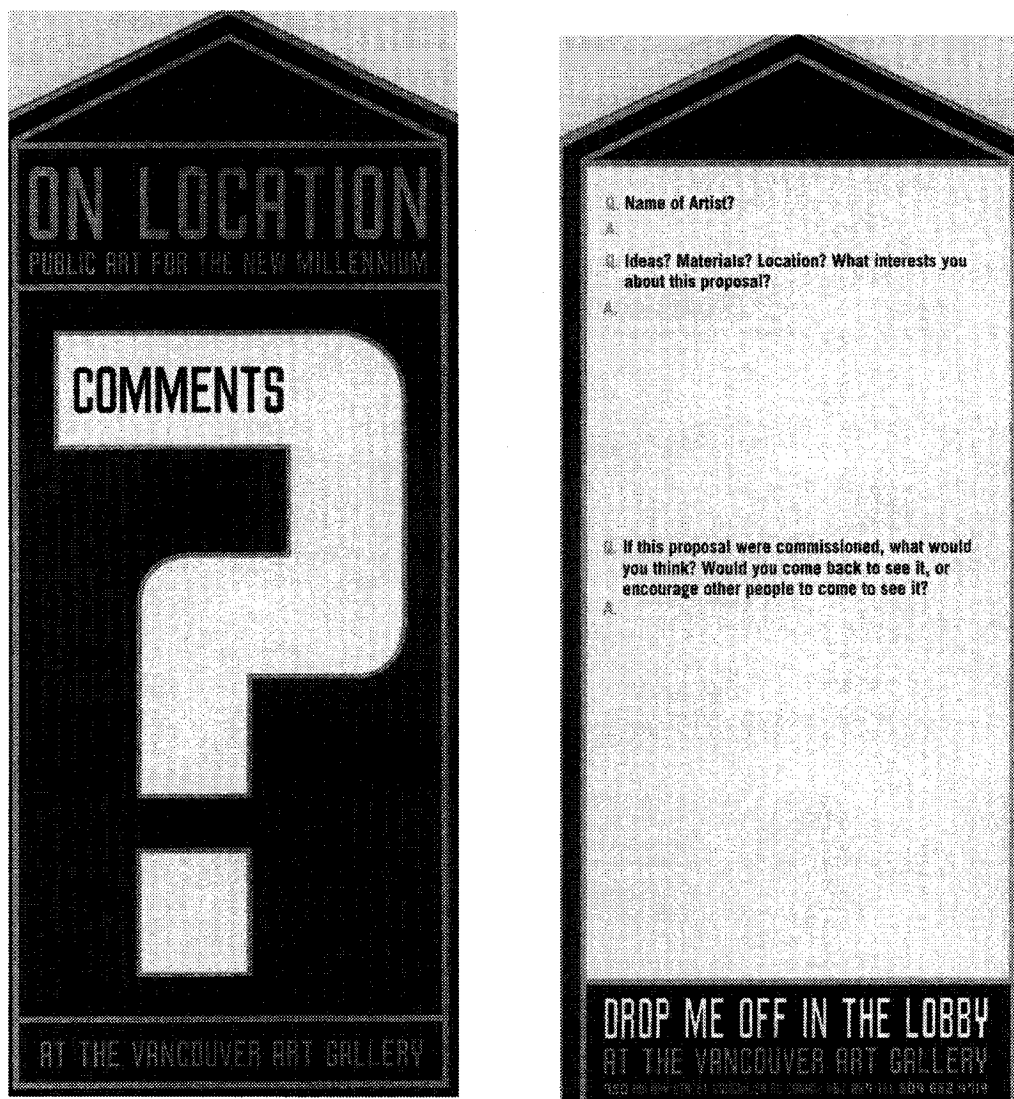
**Figure 15.** L'entrée des visiteurs de la VAG à Robson Squire.



**Figure 16.** Vitrines utilisées lors du projet *On Location* (2000).



**Figure 17 a.**  
 Carte d'information sur le projet *On Location* (2000).



**Figure 17 b.**  
Carte-réponse pour le projet *On Location* (2001).

**LOCATION**  
**Art for the New Millennium**

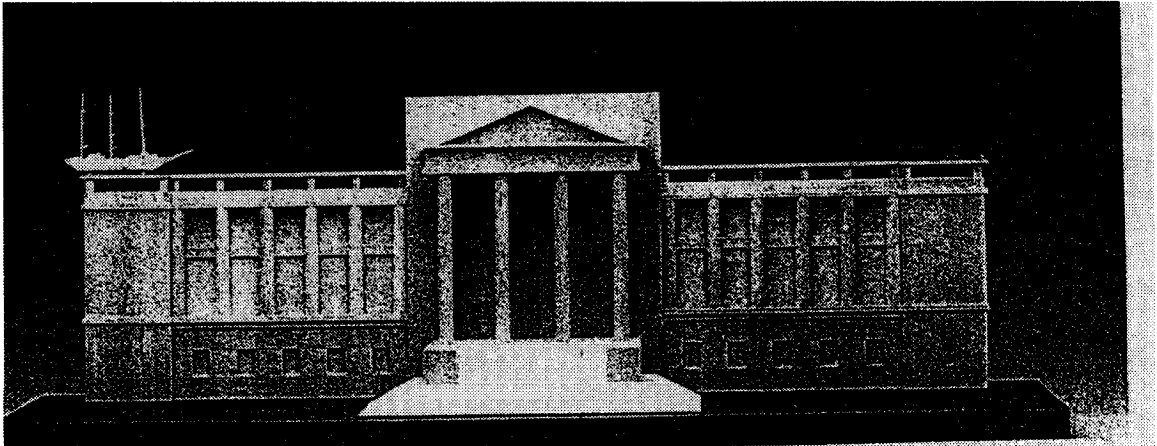
**Myfanwy MacLeod**

Comments Cards

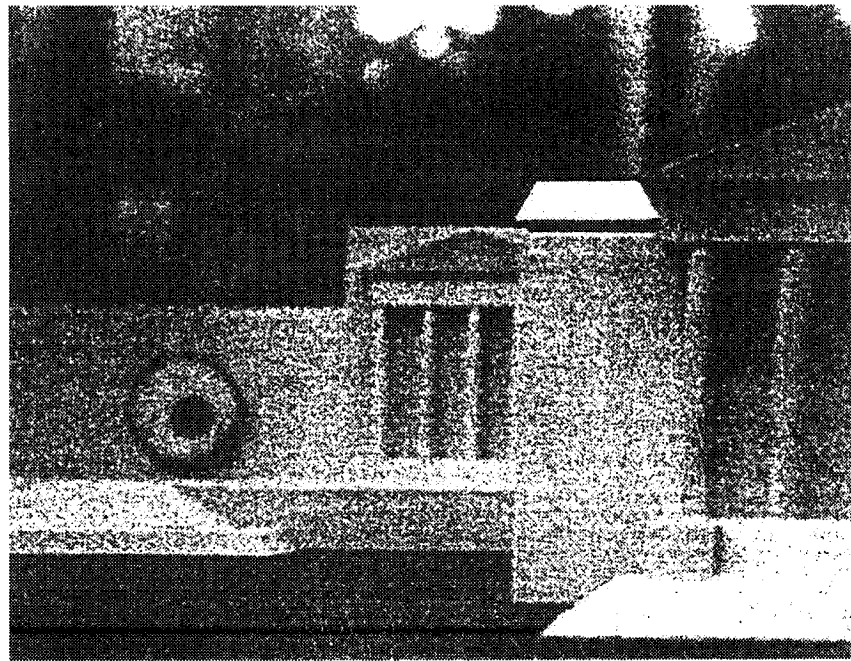
May 10, 2000

<p>Q: Materials? Location? What interests you about this proposal?</p>	<p>Q: If this proposal were commissioned, what would you think? Would you come back to see it, or encourage other people to come to see it?</p>
<p>A: It doesn't even look like it. Materials don't seem appropriate for the location.</p>	<p>I would think it was a waste of money.</p>
<p>A: The contrast noted of the modern surreal eye (the artist) with the old, traditional architecture. The idea of the eye watch to see as a strong statement having to do with observation of society, regulation and socialization it ties in with a large body of social theory (Foucault). And it questions the freedom we presume to have.</p>	<p>I definitely would come to see it, and it would attract me to hang out in this area. I think the artist statement should be left away from the piece, it is something people should question, interpret and apply to their own view of society, unconstrained by prior ideas.</p>
<p>A: These proposals will serve ineffectively in increasing public awareness of the Vancouver art scene. They fail to meet the standards of the gallery.</p>	<p>I believe these proposals to be a waste of money, and certainly I would not encourage them to be commissioned. Rather I feel that the art gallery should focus on their interior exhibitions and the money to strengthen their private collection. But please no more Emily Carr.</p>
<p>A: I like the idea of the large lighted eye on the exterior of the art gallery. The whole "Big Brother" idea of "creeps" me out though.</p>	<p>I would come to see the eye. I would be interested in people's reactions. Who would understand it? I would encourage people to understand the symbolism as well as displaying the art.</p>

**Figure 18.**  
 Exemples de commentaires répertoriés pour le projet On Location (2000).



**Figure 19.** Ken Lum, maquette pour  
*Four Boats Stranded* : red and yellow, black and white (2000).

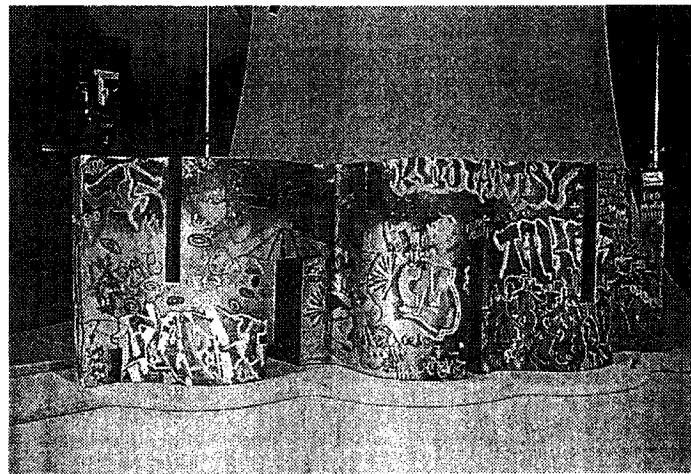


**Figure 20.** Myfanwy MacLeod, proposition pour *On Location* (2000).

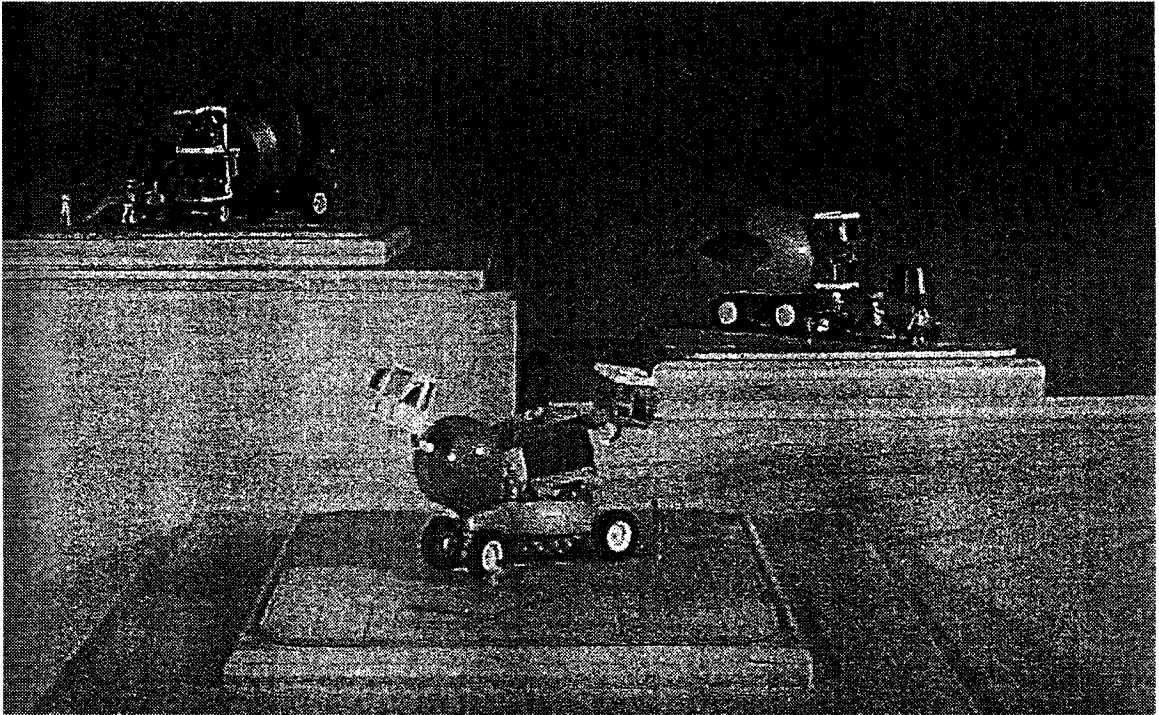




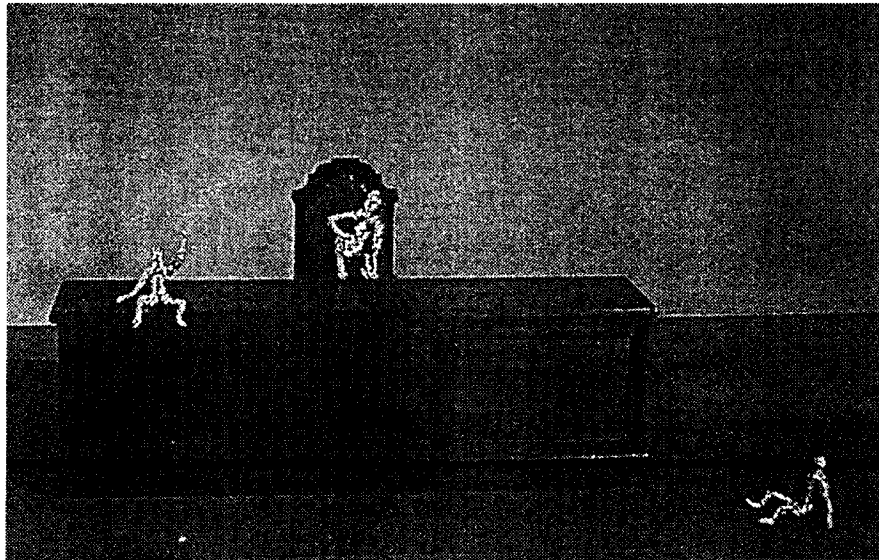
**Figure 21.** Robert Davidson, maquette pour *Killer Whales* (2000).



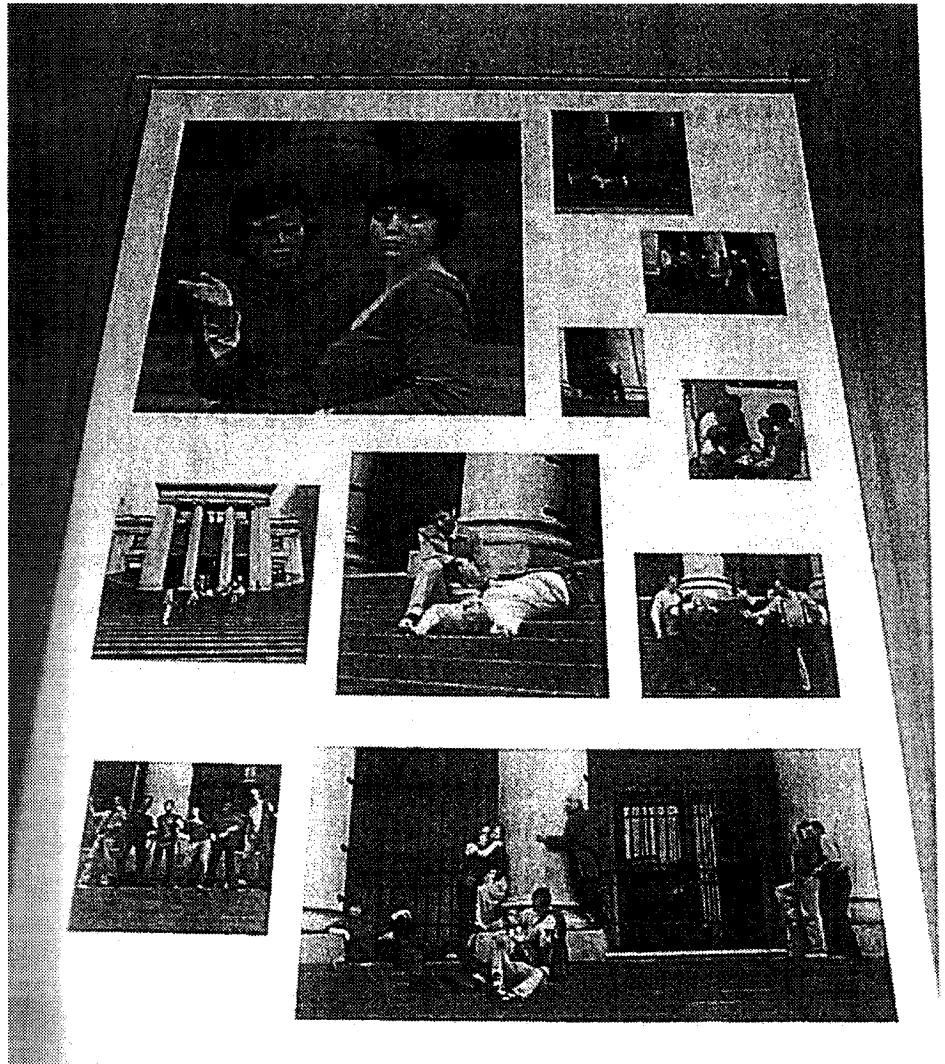
**Figure 22.** Persimmon Blackbridge, proposition pour *On Location* (2000).



**Figure 23.** Kim Adams, maquettes pour *Squid Head* (2000).



**Figure 24.** Henry Tsang, proposition pour *On Location* (2000).



**Figure 25.** Judy Radul, photographies préparatoires pour *Robbie Williams Is Hotter Than Marcus* (2000).

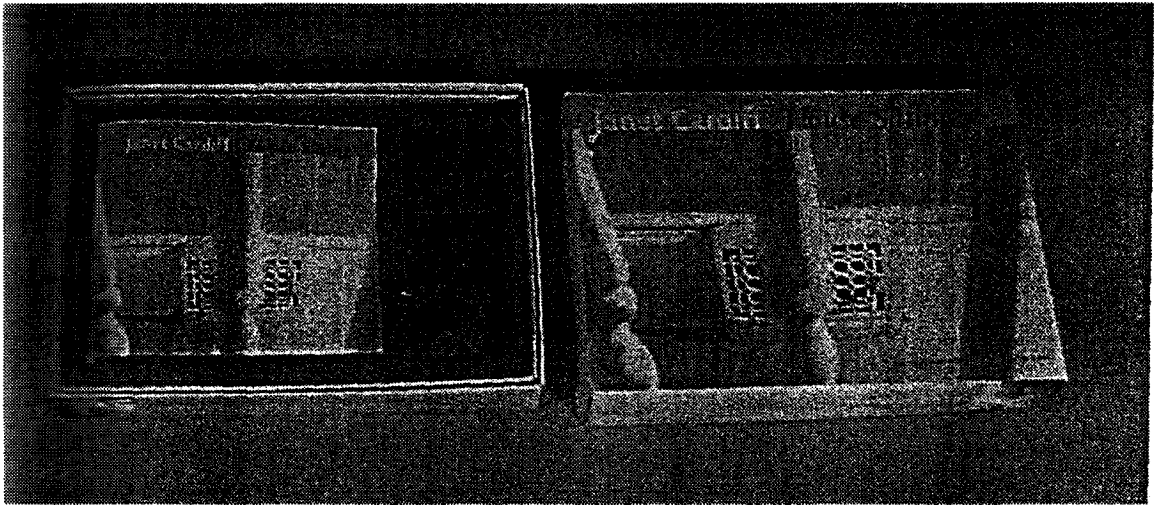


Figure 26 a. Janet Cardiff, maquette pour *House Sitting* (coffret) (2000).

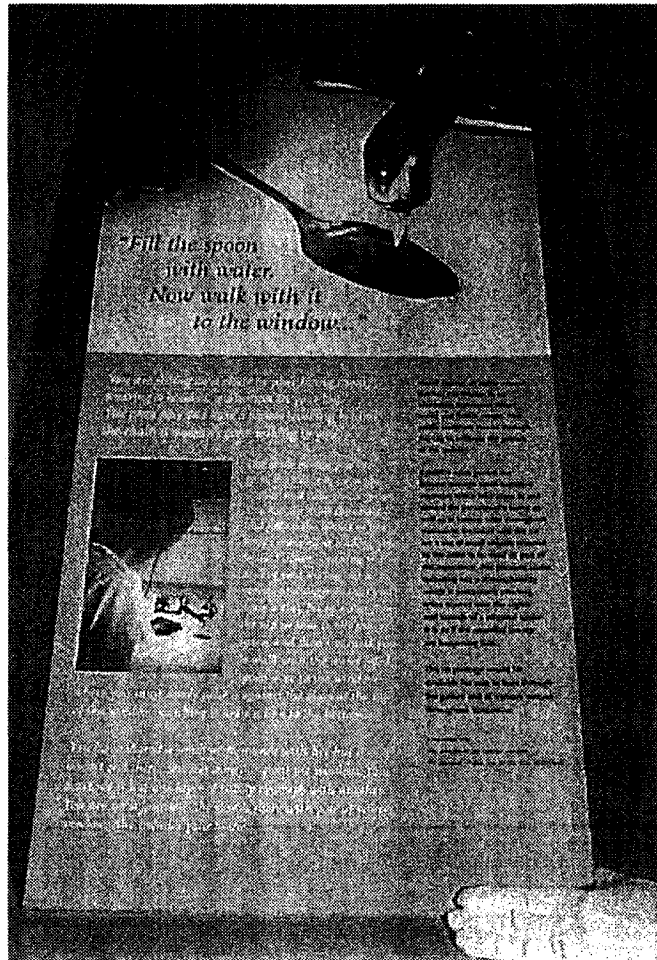


Figure 26 b. Janet Cardiff, maquette pour *House Sitting* (panneau explicatif) (2000).



**Figure 27.** Irvin Kershner (réalisation), *Eyes Of Laura Mars* (plan de Faye Dunaway) (1978).