

ANNE-SOPHIE BLANCHET

LORSQUE LE SPECTATEUR SE FAIT ACTEUR
La manœuvre artistique

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en histoire de l'art
pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)

DÉPARTEMENT D'HISTOIRE
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

2012

**Ce projet a été approuvé par le Comité d'éthique de la recherche de l'Université Laval :
N° d'approbation 2010-270 / 06-03-2012.**

RÉSUMÉ :

La manœuvre est une conception de l'art action développée au début des années 1990 au Québec. La création collective y est perçue comme un moyen de renouer avec l'environnement et de repenser la pratique de la performance. Les œuvres-manœuvres cherchent ainsi à sortir le spectateur de sa léthargie habituelle afin de le faire participer au processus de création, tant physiquement qu'intellectuellement. Ce mémoire vise à analyser comment une participation plus active du spectateur dans le processus de création artistique peut influencer la réception et l'appréciation de l'œuvre performative par le grand public.

REMERCIEMENTS

Merci à Maxime Coulombe, bien sûr. Merci de m'avoir fait confiance et d'avoir accepté de me diriger tout au long de cette belle aventure. Vos conseils et vos encouragements ont été très précieux.

Merci à ma famille qui m'a toujours soutenue, particulièrement mes parents qui m'ont poussée à aller au bout de mes rêves et qui n'ont jamais remis en question mon choix d'études! Merci aussi à mon amoureux qui m'a vue évoluer dans ce projet et qui n'a jamais cessé de m'encourager.

Merci à tous les artistes présents dans ce mémoire. Merci de faire ce que vous faites. Je remercie tout spécialement Alain-Martin Richard et Guy Sioui Durand d'avoir accepté de me rencontrer pour me parler de la manœuvre. Merci d'avoir si généreusement partagé vos connaissances avec moi.

Merci à Geneviève Fortin qui a témoigné de son expérience en tant que participante à une œuvre-manœuvre. Vous m'avez confirmé que l'art peut réellement changer les choses. Votre parcours est extrêmement inspirant.

Merci au Conseil des arts et des lettres du Canada pour la bourse d'études que vous m'avez décernée. Le soutien financier que vous offrez à de nombreux étudiants chaque année est très important. Merci de votre appui.

Enfin, merci à tous ceux qui m'ont posé des questions et qui se sont intéressés à mes recherches. En discutant avec vous, j'ai pu étoffer davantage ma réflexion sur la manœuvre, mais également sur le rôle que je souhaite jouer en tant qu'historienne de l'art.

Merci!

« L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. [...] Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant ».

– Jacques Rancière¹

« L'idée est simple : après avoir tenté une chose proprement impossible, pourtant tellement banale, soit de représenter la vie — parce que la vie est expression —, et de changer la société — parce que la société change —, les artistes chercheraient maintenant à s'immiscer dans la vie sociale, par tous les moyens. Mais cette idée simple a des conséquences inouïes ».

– Louis Jacob²

¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, p. 19.

² Louis Jacob, « L'art au détour de la société: les pratiques artistiques participatives », dans *L'art pour tous*, Boisbriand, Éditions d'art Le Sabord, 2007, p. 31.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	iii
Remerciements	iv
Introduction	1
1. Chapitre 1 : De la performance à la manœuvre	16
1.1 <u>Au fait, qu'est-ce que la performance?</u>	18
1.1.1 Quelques pistes de réflexion pour mieux comprendre la performance	
1.2 <u>Les 3 grandes phases de l'évolution de la performance au Québec</u>	27
1.2.1 Première phase : affirmation identitaire et émergence d'une contre-culture	
1.2.2 Deuxième phase : la mise en place d'un réseau contre-institutionnel	
1.2.3 Troisième phase : dégénérescence, questionnement et renouveau	
1.3 <u>La participation en art : de la performance à la manœuvre ou de l'artiste à la communauté d'auteurs dispersés</u>	36
1.3.1 Détruire le mythe du créateur unique pour se fondre dans la création collective	
1.3.2 <i>L'Atopie textuelle est une cause qui se perd</i>	
1.3.3 Le manœuvrier : une confusion des rôles de l'artiste et du spectateur?	
2. Chapitre 2 : Un art engagé et engageant	44
2.1 <u>L'art et le politique en ce début de XXI^e siècle</u>	47
2.1.1 Que signifie « s'engager » aujourd'hui?	
2.1.2 S'engager? Comment?	
2.1.3 Le partage du sensible et l'art en contexte réel	

2.2	<u>Faire du projet social une œuvre d’art ou l’art au service du projet social?</u> <u>L’esthétique relationnelle et l’art d’intervention</u>	52
2.2.1	L’esthétique relationnelle	
2.2.2	Une impitoyable critique	
2.2.3	Aller plus loin : l’importance du contexte	
2.2.4	Lorsque l’engagement éthique et la prise en compte du contexte ne sont pas au rendez-vous : le cas de la « manœuvre » <i>Rêves à la poste [pour Granby]</i>	
2.2.5	S’encre dans le réel et s’engager dans l’action artistique	
2.3	<u>Prendre racine dans la communauté : des projets artistiques en collaboration avec des organismes communautaires</u>	65
2.3.1	<i>Passagères – Voix de changements</i>	
2.3.1.1	<i>Nouer des liens</i>	
2.3.2	Le projet <i>Agir par l’imAGinaiRe</i> et le collectif Art Entr’Elles	
2.3.2.1	<i>Agir par l’imAGinaiRe</i> et la création du collectif Art Entr’Elles	
2.3.2.2	Changer de perspectives	
2.4	<u>La manœuvre comme art engagé</u>	76
3.	Chapitre 3 : Vers une conception de l’œuvre comme environnement d’art	79
3.1	<u>L’art d’environnement</u>	82
3.1.1	Apprécier et comprendre l’œuvre performative	
3.1.2	Définir la notion d’« environnement d’art »	
3.1.3	Les environnements d’art au Québec	
3.2	<u>Planifier, créer et transformer l’environnement (d’art)</u>	87
3.2.1	Une poésie grandeur nature : <i>Agrotex</i>	
3.2.1.1	Un contexte de réception festif et des participants actifs	
3.2.2	<i>Vingt mille lieues/lieux sur l’esker</i> : le 3 ^e Symposium en arts visuels de l’Abitibi-Témiscamingue	
3.2.2.1	Investir la ville à l’aide d’une thématique évocatrice et rassembleuse	
3.2.2.2	Investir la ville par la création d’une programmation en réseau	
3.2.2.3	Investir la ville en faisant place à la rencontre et au dialogue	
3.2.3	L’environnement qui s’éclate	
3.3	<u>La manœuvre et l’environnement d’art</u>	101

Conclusion	104
Liste des illustrations	111
Annexes des illustrations	115

INTRODUCTION

Imaginons un art qui pourrait se produire partout et particulièrement hors des lieux d'exposition officiels. Imaginons un art foncièrement participatif qui serait d'abord conçu par un artiste, mais ensuite transformé, adapté et réalisé par les spectateurs qui choisiraient de s'y investir. Imaginons un art en apparence évanescent qui n'aurait ni valeur marchande ni pérennité matérielle. Enfin, imaginons un art qui n'aurait aucun médium d'expression particulier si ce n'est celui de l'action, du mouvement et de l'investissement du corps individuel dans le corps social. Pourrions-nous encore parler « d'œuvres d'art »? Pourrions-nous même encore parler « d'art »?

Depuis les avant-gardes du début du XX^e siècle en passant par l'art conceptuel des années 1960, l'art n'a cessé de sortir des lieux qui lui étaient traditionnellement dévoués tout en confirmant l'éclatement de plus en plus grand des formes possibles de l'œuvre. La définition de l'art a ainsi été soumise à une désagrégation progressive des critères esthétiques, allant jusqu'à contester la légitimité de l'œuvre elle-même³. La diversité des productions artistiques contemporaines et l'éclatement des canons esthétiques classiques nous placent désormais devant ce qu'Yves Michaud qualifie de « désarroi critériologique⁴ » nous empêchant de définir clairement l'art d'aujourd'hui. Bien sûr, ce genre de constat ne surprend plus personne. En effet, lorsqu'il s'agit d'art contemporain, on s'est souvent « habitué » à ne rien comprendre...

³ L'art conceptuel en est un très bon exemple.

⁴ Yves Michaud dans Sylvie Lacerte, *La Médiation culturelle de l'art contemporain*, Trois-Rivières, Éditions d'art le Sabord, 2007. p. 47.

- **Un questionnement qui perdure...**

Tout au long du XX^e siècle, la logique de rupture des avant-gardes, c'est-à-dire ce désir d'assimiler et de dépasser les acquis de la tendance artistique précédente, a engendré une autonomisation croissante du monde de l'art. Cette autonomie, héritée d'une tradition d'avant-gardes de plus en plus formaliste, a finalement consacré la rupture entre *l'art pour les spécialistes* et *l'art pour le grand public* à l'époque moderne, puis postmoderne⁵. Les productions artistiques contemporaines semblent donc se retrouver dans une impasse : trop centrées sur elles-mêmes, elles ne s'adresseraient plus qu'aux connaisseurs, les seuls à pouvoir encore les juger et les apprécier. Que faire alors? Peut-être avons-nous maintenant atteint le stade où les anciennes conceptions de l'art doivent être révisées, actualisées.

Devant ce fossé de plus en plus profond entre le milieu artistique et le public profane, plusieurs artistes et intellectuels ont tenté de redéfinir l'art en repensant les statuts de l'artiste et du spectateur, le rôle et la place de l'art dans la société actuelle ainsi que les modes de diffusion et de réception de l'art dans l'espace public. La manœuvre, une conception de l'art action⁶ développée à Québec au début des années 1990, représente une des redéfinitions envisageables à travers un regard qui se veut plus actuel et plus adapté aux nouveaux questionnements artistiques et sociaux.

- **Une réponse possible à approfondir...**

Au sein de la manœuvre, la participation du spectateur dans le processus de création vise à prolonger l'expérience esthétique dans le quotidien, à confondre l'art et la vie, l'artiste et le non-artiste. Du coup, l'art n'est plus une « chose » que l'on contemple passivement, mais une action que l'on pose, que l'on vit et que l'on partage. Loin d'une conception utopique où l'œuvre traduirait un langage poétique universel et peut-être encore plus loin du pessimisme

⁵ Nous analyserons la question plus en profondeur dans le premier chapitre.

⁶ Le terme « art action » sera employé dans ce mémoire comme un synonyme de « performance » ou d'« art performatif ». À la lumière de nos lectures, nous avons en effet constaté que, du moins au Québec, les termes « art action » et « performance » réfèrent au même type de pratique artistique.

de l'art comme produit de consommation, la manœuvre nous permet d'appréhender l'expérience esthétique d'une manière nouvelle et, surtout, plus accessible. Le spectateur n'est plus un contemplateur passif ou un élève docile à qui l'on tente d'enseigner une quelconque vérité. Il est un *acteur créatif*, maître de sa propre jouissance esthétique et de la place qu'il souhaite occuper par rapport à l'œuvre d'art.

Ainsi, en nous intéressant à la manœuvre, nous sommes tranquillement arrivées au constat suivant : une conception traditionnelle du rapport création/réception suppose un rôle actif de l'artiste et un rôle plutôt passif de la part du spectateur. La manœuvre modifie sensiblement ce rapport en sollicitant une participation plus active du spectateur, fondée essentiellement sur une redéfinition de la nature de l'engagement l'artiste *et* du spectateur dans le processus de création. Nous avons également observé que cette participation contribue non seulement à une meilleure compréhension/appréciation de l'œuvre performative, mais peut également se transformer en un véritable levier d'intervention sociale, permettant à l'art de sortir de lui-même et de contrecarrer cette rupture entre *l'art pour les spécialistes* et *l'art pour le public dans son ensemble*. L'objet de ce mémoire sera donc d'analyser comment la participation peut se muer en engagement et mener, ultimement, à la redéfinition du rapport création/réception tel que nous pouvions le concevoir jusqu'alors. Si nous pouvions concevoir le rôle du spectateur comme celui d'un *observateur passif*, dans la manœuvre en revanche, il semble devenir un *intervenant actif*, voire même engagé.

- **Définir la manœuvre**

Nous analyserons plus en profondeur les aspects distinctifs de la manœuvre dans chacun des chapitres de ce mémoire. Cependant, il nous apparaît important de jeter les bases d'une définition de ce concept dès l'introduction, ne serait-ce que partiellement. La manœuvre, à l'instar de bien d'autres pratiques en art contemporain, se laisse définir difficilement. Comme pour ajouter un niveau de difficulté supplémentaire, il existe peu de documentation concernant spécifiquement la manœuvre et les œuvres qui pourraient y être associées. Voilà pourquoi nous avons dû multiplier les sources documentaires et interroger

directement les artistes lorsque des questions demeuraient sans réponse. Nos recherches et nos enquêtes sur le terrain nous ont ainsi permis de dresser un portrait général de la manœuvre, aussi bien historique qu'idéologique.

○ ***Quelques repères historiques : un bref retour sur l'apparition du terme manœuvre dans le discours artistique québécois***

Le terme « manœuvre » apparaît pour la première fois dans le discours artistique québécois au printemps 1990 dans le 47^e numéro de la revue d'art *Inter. Art actuel* (ill. 1). Entièrement consacré à la manœuvre, ce numéro propose plusieurs exemples d'œuvres performatives pouvant être considérées comme des « manœuvres » ainsi que deux textes importants : *Matériau Manœuvre*, par Alain-Martin Richard⁷, et *Déstabilisation du modèle régissant*⁸, par Richard Martel, où l'on retrouve l'essentiel du positionnement artistique et théorique du concept.

De plus, à l'automne 1990, une *Première Biennale d'art actuel de Québec*⁹ (ill. 2) est organisée par les membres affiliés au centre d'artistes *Le Lieu*. Sous-titré *De la performance à la manœuvre*, cet événement est l'occasion de revenir sur le long cheminement intellectuel qui avait poussé Alain-Martin Richard, Pierre Monat et Richard Martel¹⁰ à repenser la pratique performative en introduisant la notion de « manœuvre artistique ». Ce serait d'ailleurs lors d'un événement de performance que ce questionnement aurait germé dans la tête de ses concepteurs. À l'issue du festival *Immedia Concerto*, en 1988, une question importante concernant la pratique performative se serait imposée à plusieurs artistes et intellectuels

⁷ Alain-Martin Richard, « Matériau Manœuvre », *Inter. Art actuel*, no. 47 (printemps 1990), p. 1 – 2.

⁸ Richard Martel, « Déstabilisation du modèle régissant », *Inter. Art actuel*, no. 47 (printemps 1990), p. 16 – 22.

⁹ Cette première *Biennale d'art actuel de Québec*, qui avait pour titre : *De la performance à la Manœuvre*, s'est tenue du 18 au 21 octobre 1990 dans cinq centres d'artistes de Québec, à savoir Le Lieu, La Chambre Blanche, Obscure, l'Œil de poisson et VU.

¹⁰ Ces trois artistes peuvent être considérés comme les premiers à s'être vraiment attardés à la définition de la manœuvre. Cependant, plusieurs autres se sont ensuite joints à eux pour parfaire le concept, notamment le sociologue et artiste Guy Sioui Durand.

présents lors de ce festival : *est-ce que l'activité du performeur relève du narcissisme ou de l'interactivité*¹¹? Une réflexion sur l'activité artistique comme engagement social et politique ainsi que sur les modes de diffusions de l'art performatif s'est alors amorcée. Deux ans plus tard, en 1990, un numéro spécial de la revue *Inter. Art actuel* ainsi qu'une toute nouvelle biennale d'art actuel étaient lancés, consacrant pour la première fois le concept de manœuvre artistique sur la scène culturelle québécoise.

○ ***Quelques repères idéologiques : vers une première définition de la manœuvre***

Comme nous le disions un peu plus tôt, il n'existe pas beaucoup de documentation nous permettant de cerner précisément les origines de la manœuvre et de la définir clairement. L'ensemble de nos recherches ainsi que les entrevues réalisées auprès d'Alain-Martin Richard et de Guy Sioui Durand nous permettent néanmoins de discerner certaines caractéristiques fondamentales, essentielles à toutes les manœuvres. Cependant, avant d'aller plus loin, il est important de préciser que nos recherches sur l'histoire de la performance au Québec nous ont permis de constater que la manœuvre existait bien avant 1990. Nous y reviendrons plus en détail dans le premier chapitre, mais disons simplement que Richard Martel et Alain-Martin Richard n'ont pas « inventé » la manœuvre dans les textes *Matériau Manœuvre* et *Déstabilisation du modèle* régnant. Ils ont plutôt rassemblées et rendues publiques un certain nombre d'observations sur un phénomène de plus en plus marqué dans l'art performatif au Québec, à savoir un désir de repenser le lien qui unit le performeur à son public et la place de l'art dans la société. Ainsi, tout en gardant à l'esprit qu'il ne s'agit pas d'un exercice normatif, mais bien d'une première tentative pour mieux cerner et comprendre notre sujet d'étude, nous proposons maintenant de nous servir de quelques citations extraites

¹¹ Richard Martel relate cette prise de conscience dans l'introduction du catalogue d'exposition de la *Première Biennale d'art actuel de Québec*. Voir : Richard Martel (dir.), *Première Biennale d'art actuel de Québec : de la performance à la manœuvre*, Québec, Éditions Interventions, 1991, Introduction.

du texte *Matériau Manœuvre*¹² afin de nous aider à dresser un portrait général de ce que nous entendons par « manœuvre ».

- « *La manœuvre n'est pas un produit. Elle n'est jamais le résultat d'un travail. Elle est ce travail lui-même. [...] La manœuvre n'a pas de matériau particulier* ».

En ce sens, la manœuvre s'apparente beaucoup à la performance, puisqu'elle met l'accent sur le geste créatif (l'action) et non sur le résultat matériel ou le spectacle qui pourrait en découler. De plus, puisque l'art se concrétise dans le geste et non dans un objet, les formes possibles de l'œuvre sont extrêmement variées. On ne peut donc pas restreindre la manœuvre à un médium d'expression en particulier.

- « *[La manœuvre] n'a d'autre désir que la prolifération des créativités [...] Par cette prolifération, la manœuvre supprime donc l'extrême visibilité de l'artiste comme centre d'intérêt, comme être mythique [...] elle détourne l'attention passive du spectateur vers l'attention active de l'intervenant* ».

Ce passage est extrêmement important, car on y indique que les rôles de l'artiste et du spectateur ont changé. En diminuant la visibilité de l'artiste, on laisse plus de place à l'intervention du public dans le processus de création : l'artiste et le spectateur sont désormais tous les deux actifs et participent, ensemble, à la prolifération de l'art, partout et de multiples façons.

- « *[La manœuvre] met en branle un processus qui joue sur l'interactivité, sur l'intersubjectivité* ». Par le fait même, « *nul ne peut prévoir quels seront les résultats d'une manœuvre* ».

L'œuvre-manœuvre semble se concrétiser à travers les interactions qu'elle pourra susciter entre les différents acteurs, qu'ils soient artistes ou spectateurs-actifs. Cette intersubjectivité affectera forcément le déroulement et l'issue de la manœuvre, ne relevant plus uniquement de l'autorité artistique, mais plutôt de la volonté de l'ensemble des participants. La manœuvre est donc foncièrement imprévisible. Nous pouvons également souligner une certaine parenté idéologique entre la manœuvre et l'esthétique relationnelle,

¹² Alain-Martin Richard, « Matériau manœuvre », *op. cit.*

* À noter que toutes les citations qui vont suivre dans cette section proviennent de ce texte.

notamment par rapport à l'importance accordée à l'interactivité. Nous verrons dans le deuxième chapitre que les deux pratiques ne font cependant pas le même « usage » de la participation du public.

- « *Les lieux de la manœuvre sont les circuits de circulation, les zones fonctionnelles de la cité, les centres nerveux de communication, les aires de loisirs. [...] La manœuvre présume un terrain d'action. La manœuvre présume que sur ce terrain d'action il y a des foules ou des individus qui majoritairement ne sont pas venus voir ou participer à une manœuvre. Elle est donc sauvage.* »

Puisque la manœuvre « joue sur l'interactivité », elle doit se produire dans des lieux accessibles et propices à la rencontre d'individus susceptibles de s'impliquer dans le processus de création. Un autre élément important à noter, la manœuvre « surgit » dans le quotidien de ces individus, sans que ceux-ci aient nécessairement cherché à la voir ou à y participer. Cela signifie notamment que le public visé par la manœuvre ne sera probablement pas composé de connaisseurs, mais peut-être plus majoritairement de personnes étrangères au monde de l'art. Ce public hétérogène alimente le caractère mouvant et imprévisible de la manœuvre. Cela lui permet également de se positionner dans un rapport de non-rupture avec la société en général, pas seulement avec un groupe d'individus en particulier (des experts ou des artistes, par exemple).

Les « œuvres »¹³ de la manœuvre semblent donc issues d'une pratique à mi-chemin entre l'art conceptuel, la performance et l'esthétique relationnelle. Leurs formes reposent sur le lien conceptuel qui unit l'aspect éphémère et immatériel de l'action performative au potentiel de durée que suppose la relation humaine, véritable projet de l'art relationnel. La manœuvre n'est jamais le résultat matériel d'une production artistique. Elle vise davantage la « prolifération des créativités » dans le but de transformer le *spectateur passif* en *acteur*

¹³ Nous mettons ici le mot « œuvre » entre guillemets puisque les artistes-manœuvriers préfèrent parler de « manœuvres » pour désigner leur production. Nous utilisons néanmoins le mot « œuvre » afin de bien distinguer la *production* artistique (l'œuvre) et le *concept* artistique (manœuvre).

*créatif*¹⁴. Autrement dit, elle met non seulement en branle un projet artistique, mais bouleverse également la distribution habituelle des rôles : le spectateur est détourné de son statut de contemplateur pour être impliqué activement dans un processus de création. Dès lors, l'art ne se présente plus dans une relation émetteur-récepteur, mais se concrétise dans un *geste complice* entre l'artiste et le spectateur : l'œuvre ne devient que ce que le *désir commun* lui permet de devenir.

De plus, la manœuvre s'exprime hors des lieux conventionnels de diffusion des arts. Elle tente ainsi de s'éloigner de l'hermétisme du discours artistique institutionnalisé afin de rejoindre un plus large public et d'insérer l'art dans le quotidien¹⁵, mais un quotidien « délirant¹⁶ », détourné. En somme, il s'agit de créer des situations de « défamiliarisation¹⁷ » du quotidien à l'aide de *stratégies artistiques* susceptibles de revaloriser *l'expérience esthétique*¹⁸ du monde. Nous disions « stratégies », car c'est bien de cela dont il est question : la manœuvre doit d'abord s'envisager comme une certaine vision de l'art performatif plutôt que comme une forme précise d'expression artistique. Ce sont les stratégies qu'elle déploie

¹⁴ Pour reprendre la définition qu'en fait Alain-Martin Richard: « [la manœuvre] met en branle un processus qui joue sur l'interactivité, sur l'intersubjectivité; elle n'est pas que le simple déroulement d'un concept clos » et « nul ne peut prévoir quels seront les résultats ». Voir : « Matériau-Manœuvre », *op. cit.*, p. 1.

¹⁵ « L'organisation actuelle du système artistique n'est visible qu'à l'intérieur des limites institutionnelles de l'art : hors de ces limites, point d'art ou point de statut artistique. L'art devient à ce moment une aliénation [...] C'est par une volonté de faire basculer les frontières entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas que les artistes se sont détournés des productions artistiques au sens habituel montrant alors que l'activité artistique peut être transformationnelle, permettant de croire que des changements sont possibles [...] Le support de l'activité artistique qui s'inscrit dans le changement devient à ce moment la rue, le quartier, les luttes quotidiennes ». Voir : Richard Martel, « Vu du corps, il n'y a d'art qu'actuel », dans *Art-Action*, Dijon, Presses du réel, 2005, p. 161 – 169.

¹⁶ Nous paraphrasons Richard Martel. Voir : « Déstabilisation du modèle régissant », *op. cit.*, p. 17.

¹⁷ Nous reprenons ici l'expression employée par Victor Chklovski, grand philosophe russe, dans son essai *L'art comme procédé*. Il conçoit l'œuvre d'art comme un « procédé de défamiliarisation » pouvant nous sortir des automatismes du quotidien. Voir : Victor Chklovski, « L'art comme procédé », dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 69.

¹⁸ Les artistes qui ont théorisé l'approche de la manœuvre se réfèrent souvent à la théorie de « l'art comme expérience » développée par le philosophe John Dewey dans les années 1930. Selon Dewey, nous vivons une vraie expérience esthétique « lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation ». Autrement dit, une expérience ne cesse que lorsqu'elle a atteint son objectif; c'est-à-dire, lorsque le sentiment et l'action se donnent mutuellement du sens. Voir : John Dewey, *L'art comme expérience*, Illinois, Éditions Farrago, 2000.

afin de stimuler l'interactivité et la participation du public qui transforment *l'œuvre* en *manœuvre*¹⁹. Voilà pourquoi il est possible de parler de manœuvre avant 1990, avant l'entrée officielle du concept dans le discours artistique québécois.

Finalement, où est l'œuvre dans la manœuvre? Elle est dans le déploiement du geste de l'artiste dans l'espace public, mais également dans le temps nécessaire à la création d'une relation entre les différents participants. L'œuvre réside dans cet *espace-temps* permettant le passage de la contemplation à l'action et de l'individuel au collectif. Dès lors, notre conception de l'art et de l'œuvre doit changer. L'effondrement critériologique et la rupture qui s'est confirmée entre l'artiste et le public depuis l'époque moderne nous poussent ainsi à redéfinir l'art d'aujourd'hui et à réévaluer les rôles de chacun dans le processus de création, de diffusion et de réception de l'œuvre d'art.

- **La méthodologie**

- ***Historiographie***

Depuis le milieu des années soixante-dix, on assiste au développement d'une idéologie artistique autour de l'interactivité publique qui semble aller de pair avec l'émergence des réseaux parallèles de diffusion de l'art. Dès le début du processus de dématérialisation de l'œuvre d'art — que ce soit pour l'art conceptuel, la performance ou l'esthétique relationnelle —, on constate la nécessité de la documentation, de la trace. Il y a nécessité, car pour exister au-delà de leur exécution immédiate et contextuelle, ces productions éphémères doivent

¹⁹ Voilà d'ailleurs pourquoi il est possible de parler de « manœuvre » avant 1990, c'est-à-dire avant l'entrée officielle du concept dans le discours artistique québécois. Comme nous le soulignons plus tôt, l'approche manœuvrière de l'art performatif s'est développée progressivement. C'est aussi pour cette raison que, comme nous le verrons dans les prochains chapitres (surtout dans les chapitres 2 et 3), il est possible qu'un artiste ne se réclamant pas « officiellement » de la manœuvre puisse, dans la pratique, créer une manœuvre.

s'accompagner « d'éléments de preuve » nous permettant de les inscrire dans la mémoire artistique²⁰.

Ces « preuves » peuvent prendre plusieurs formes, les plus connues et les plus répandues étant sans doute la photographie et la vidéo. Les réseaux parallèles vont aussi mettre en place différents médias²¹ au service de la diffusion et de la documentation des pratiques artistiques éphémères ou immatérielles²² (c'est d'ailleurs le cas de la manœuvre). Qu'il s'agisse de vidéos, de photographies ou de revues éditées par les centres d'artistes, toutes ces stratégies visent à préserver une trace, visuelle ou écrite, de l'œuvre et de ses aspirations idéologiques. Fait important à noter, ces traces sont générées, soit par les artistes eux-mêmes, soit par un réseau parallèle dont le but avoué est de damer le pion au réseau officiel de l'art²³. On assiste alors à un phénomène d'auto-historicisation permettant de faire entrer dans l'histoire de l'art — ou devrions-nous dire « dans l'histoire de l'art *parallèle* » — des œuvres pourtant éphémères, souvent immatérielles et contre-institutionnelles. La manœuvre s'inscrit dans cette mouvance d'auto-détermination des arts issus des réseaux parallèles, car ce sont les artistes eux-mêmes qui la théorisent. De plus, la diffusion du discours théorique se fait par l'entremise de médias également gérés par les artistes²⁴. Nous y reviendrons plus en détail dans le premier chapitre de ce mémoire, mais c'est précisément cette histoire de l'art parallèle qui soutiendra notre analyse de la manœuvre. C'est donc

²⁰ Guy Sioui Durand explique très bien ce phénomène dans : « Les performances au Québec », *Inter. Art actuel*, no. 58 (automne 1993), p. 4 - 19.

²¹ Par exemple, des revues spécialisées, des maisons d'édition, des conférences et des colloques.

²² Que ce soit pour des raisons de conservation, d'absence de valeur marchande, ou simplement de divergences idéologiques, la plupart de ces pratiques ne trouveront pas leur place dans les « réseaux officiels » de l'art que sont les musées ou les galeries commerciales.

²³ On peut notamment penser à l'exemple particulièrement parlant de l'anthologie *Performance in/au Canada* réalisée sous la direction de Clive Robertson et Alain-Martin Richard : « Colossal ouvrage digne des institutions, mais produit dans les réseaux parallèles, nous avons là l'intention puis la réalisation autogérée de l'histoire spécifique et du passé récent des performances par les performeurs eux-mêmes ». Voir : Alain-Martin Richard et Clive Robertson, *Performance au/in Canada. 1970 – 1990*, Québec, Éditions Intervention, 1991.

²⁴ Mentionnons que la revue *Inter. Art actuel* est entièrement gérée par le centre d'artistes Inter/Le Lieu. Comme nous le disions précédemment, c'est dans cette revue que nous retrouvons le plus de documentation sur la manœuvre. Pour cette raison, nous pouvons affirmer que le concept de manœuvre a été développé et diffusé par des artistes dans un réseau de diffusion parallèle au réseau « officiel ».

d'abord une histoire racontée par les artistes eux-mêmes qui nous permettra de mieux comprendre l'idéologie derrière le concept de manœuvre.

○ ***Explication de la méthode de recherche***

Notre méthode de recherche se construit dans un dialogue constant entre trois sources d'information. Dans un premier temps, nous nous intéressons de très près aux discours des artistes Alain-Martin Richard, Richard Martel et du sociologue Guy Sioui Durand puisqu'ils constituent la source principale de documentation sur le sujet. Cet aspect comporte également plusieurs analyses d'œuvres-manœuvres afin de voir comment le discours se transpose en actes artistiques. La revue *Inter* constitue ici une source majeure d'informations, car on y retrouve les textes théoriques sur la manœuvre²⁵ les plus étoffés ainsi qu'une abondance de commentaires d'artistes sur leur « production manœuvrière²⁶ ».

Dans un deuxième temps, il s'agit de mettre en perspective le discours des artistes et l'analyse des œuvres en les confrontant à des théories déjà bien établies dans les domaines de la philosophie, de la sociologie et de l'histoire de l'art. Pour ce faire, nous nous référons souvent aux essais sociologiques de Guy Sioui Durand et d'Andrée Fortin portant sur la place de la performance et de l'art public au Québec. Les théories de Nicolas Bourriaud sur l'esthétique relationnelle nous offrent également plusieurs perspectives critiques pour notre analyse de la manœuvre, ne serait-ce que dans leur intérêt commun pour la relation qui relie l'artiste au spectateur. Cependant, c'est sans doute les réflexions philosophiques de Jacques Rancière sur le « politique » qui influencent le plus notre analyse de la manœuvre. L'Œuvre de ce philosophe est traversée par une conception du politique au sens large, conçu comme une acceptation de la diversité des opinions par la valorisation des débats pouvant ultimement mener à l'émancipation intellectuelle :

²⁵ Mentionnons, à titre d'exemple, le numéro 47 de la revue *Inter* qui présentait en page couverture un texte d'Alain-Martin Richard intitulé « Matériau manœuvre, énoncés généraux », *op. cit.*

²⁶ Par exemple, le numéro 61 était consacré presque entièrement à la manœuvre *Territoires nomades*. Voir : *Inter. Art actuel*, no. 61 (hiver 1995).

*« La politique est l'activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs. [...] Elle le fait par l'invention d'une instance d'énonciation collective qui redessine l'espace des choses communes. Platon nous l'enseigne a contrario, **la politique commence quand il y a rupture dans la distribution des espaces et des compétences – et incompétences**. Elle commence quand des êtres destinés à demeurer dans l'espace invisible du travail qui ne laisse pas le temps de faire autre chose prennent ce temps qu'ils n'ont pas pour s'affirmer copartageants d'un monde commun, pour y faire voir ce qui ne se voyait pas, ou entendre ce qui n'était entendu que comme un bruit des corps.*

Si l'expérience esthétique touche à la politique, c'est qu'elle se définit aussi comme expérience de dissensus, opposée à l'adaptation mimétique ou éthique des productions artistiques à des fins sociales²⁷.

Dans ce mémoire, la philosophie de Jacques Rancière n'intervient pas seulement comme une référence théorique nous permettant de penser le politique dans la manœuvre (et, par le fait même, la nature de l'engagement de l'artiste et du spectateur dans la redéfinition d'un « objet commun » que serait l'œuvre d'art). Il existe également un lien très concret entre les réflexions du philosophe et la manœuvre, dans la mesure où cette dernière semble concrétiser, du moins en pratique, le « projet politique » de Rancière. Nous le verrons plus en détail dans le second chapitre, mais la manœuvre, en redéfinissant les rôles de l'artiste et du spectateur dans le processus de création, redéfinit également la nature de leur engagement l'un envers l'autre. Pour reprendre la formule de Rancière : la manœuvre commence quand il y a une redistribution des rôles de chacun dans la création et la réception de l'œuvre, et lorsque chacun peut contribuer librement à l'édification du projet artistique créé en commun. Autrement dit, cette conception du politique nous amène à étudier la manœuvre justement comme une redistribution des espaces et des compétences normalement impartis à l'artiste et au spectateur dans un rapport émetteur/récepteur traditionnel.

Enfin, dans un troisième temps, une enquête réalisée sur le terrain auprès de deux artistes-manœuvriers, Alain-Martin Richard et Guy Sioui Durand, et d'une participante « non-artiste », Geneviève Fortin, nous permettra de poser un regard plus empirique sur les considérations théoriques préalablement explorées. Cette étape est extrêmement importante

²⁷ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 66 – 67.

puisque la manœuvre est une pratique encore jeune et peu étudiée. Ces enquêtes nous permettront donc de compléter la documentation disponible et d'enrichir notre propre réflexion tout au long de ce mémoire.

- ***Les œuvres à l'étude***

Le corpus d'œuvres-manœuvres que nous avons sélectionné ne prétend pas constituer un inventaire exhaustif, bien au contraire. Nous aspirons principalement à analyser en quoi la manœuvre permet une participation active du spectateur et quelles répercussions, à la fois artistiques et sociales, peuvent en découler. Les œuvres analysées serviront donc essentiellement à exemplifier notre réflexion et non à effectuer un recensement complet des manœuvres réalisées jusqu'à ce jour. De plus, nous privilégions une approche thématique plutôt que chronologique. L'ordre d'apparition des œuvres-manœuvres dans ce mémoire sera donc déterminé en fonction de leur pertinence par rapport au propos développé dans chacun des chapitres et non pas en fonction de leur date de réalisation.

- **Division des chapitres**

Comme nous le disions plus tôt, la manœuvre modifie le rapport traditionnel à l'œuvre d'art en redéfinissant le niveau d'implication du spectateur dans le processus de création et de réception. Nous aborderons cette problématique en soulignant trois éléments importants. Le premier sera la redéfinition du statut de l'artiste et du spectateur. Une plus grande place laissée à l'intervention du public dans l'œuvre modifie de manière significative les rôles habituels de l'artiste et du spectateur. Cette redéfinition des rôles a de nombreuses conséquences, notamment celle de favoriser une plus grande participation du public. Un second élément de la problématique que nous développerons dans ce mémoire sera la question concernant la dimension politique inhérente à toute forme d'art participatif. En nous servant de l'esthétique relationnelle comme point de comparaison avec la manœuvre, nous verrons que l'éthique et l'engagement politique sont des aspects extrêmement importants lorsque l'on s'intéresse à des pratiques artistiques où le spectateur est invité à s'impliquer

activement dans le processus de création. Nous pourrions également constater que la *nature de l'engagement* de chacun dans ce processus influence la *portée* ainsi que la *signification* de la participation (au niveau de l'interprétation de l'œuvre bien sûr, mais également au niveau du rôle de l'art dans la société). Enfin, le dernier élément que nous aborderons concernera les modes de diffusion et de réception de la manœuvre dans l'espace public. Les observations effectuées précédemment nous permettront de constater que la manœuvre se déploie dans un contexte de réception très particulier où la participation et l'engagement politique se concrétisent dans une réalisation artistique commune. Chacun de ces trois éléments fera l'objet d'un chapitre, nous permettant ainsi de cerner de plus en plus précisément notre sujet de recherche.

- **Chapitre 1 : De la performance à la manœuvre**

Dans le premier chapitre, nous nous intéresserons au contexte historique et aux raisons idéologiques qui ont mené à l'avènement de la manœuvre. Pour ce faire, nous devons effectuer un petit détour par l'histoire de l'art performatif au Québec. Cela nous permettra de mieux comprendre comment le glissement progressif « de la performance à la manœuvre » a pu engendrer une redéfinition des rôles de l'artiste et du spectateur dans le processus de création et de réception. Nous verrons que cette redéfinition des rôles vise principalement à réduire l'écart entre l'artiste et le public et favorise une attitude plus active du spectateur face à l'œuvre d'art.

- **Chapitre 2 : Un art engagé et engageant**

Le second chapitre constitue, en quelque sorte, le cœur de ce mémoire. Il nous permettra de comprendre *pourquoi* et *comment* (stratégies) la manœuvre redéfinit l'engagement de l'artiste et du spectateur dans le processus de création. Ce sera l'occasion de souligner l'importance des dimensions éthiques et politiques dans les pratiques artistiques participatives telles que la manœuvre. Ainsi, en redéfinissant les rôles de l'artiste et du spectateur, la manœuvre a également redéfini la nature de leur engagement l'un envers

l'autre. L'artiste fait plus de place à l'intervention du public et le public, de son côté, s'engage plus activement dans le processus de création et de réception de l'œuvre d'art. Cette nouvelle relation unit l'artiste et le spectateur dans la réalisation d'un projet à la fois artistique et humain, pouvant contribuer à la médiation de l'art actuel, mais aussi à la stimulation de l'action sociale.

○ **Chapitre 3 : Vers une conception de l'œuvre comme environnement d'art**

Enfin, ce dernier chapitre nous permettra de « boucler la boucle » en nous intéressant plus longuement au contexte de réception de la manœuvre. En nous basant sur la notion d'« environnement d'art », nous verrons comment la manœuvre réussit, dans un même souffle, à créer un contexte propice à la création *et* à la médiation de l'œuvre. Dans un tel environnement, le spectateur devient un *complice* du processus de création et de réception de l'œuvre, bien plus qu'un simple participant qui exécuterait docilement les directives données par l'artiste. Il semble que l'on atteigne alors un niveau de participation/engagement exceptionnel où l'œuvre ne réside plus seulement dans le geste créateur lui-même, mais également dans l'ensemble des activités qui lui permettent d'avoir lieu et de se déployer dans l'espace public.

CHAPITRE 1

De la performance à la manœuvre

« C'est en étant sans restriction ni réserve ce que je suis à présent que j'ai chance de progresser, c'est en vivant mon temps, c'est en m'enfonçant dans le présent et dans le monde, en assumant résolument ce que je suis par hasard, en voulant ce que je veux, en faisant ce que je fais que je peux aller au-delà²⁸ ».

– Maurice Merleau-Ponty

Ce chapitre prend pour point de départ un questionnement, en apparence assez simple, concernant le titre d'un événement charnière dans la jeune histoire de la manœuvre, à savoir *La première biennale d'art actuel de Québec : de la performance à la manœuvre*²⁹. Comment passe-t-on de la performance à la manœuvre? Quels bouleversements et quelles transformations sont survenus pour que la performance se transforme en manœuvre? Et surtout, pourquoi en est-on arrivé à vouloir et à concrétiser cette mutation de la pratique performative? L'objectif ici n'est pas de faire un historique détaillé de ce glissement progressif de la performance à la manœuvre – ce serait un travail beaucoup trop ambitieux pour ne constituer qu'un seul chapitre. Il s'agit plutôt de retracer brièvement le fil qui relie l'histoire de la performance au Québec à celle de la manœuvre afin de mieux comprendre comment on a pu prétendre passer d'une pratique à une autre en 1990.

Dans un premier temps, nous tenterons de mieux définir ce qu'est une performance de manière à pouvoir apprécier les similitudes, mais également les différences entre celle-ci et

²⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 (1945), p. 520.

²⁹ Richard Martel (dir.), *Première Biennale d'art actuel de Québec : de la performance à la manœuvre*, Québec, Éditions Interventions, 1991.

la manœuvre. Dans un deuxième temps, un bref détour par l'histoire de la performance au Québec nous permettra de mettre en relief les motivations artistiques et sociales qui sont à l'origine du concept de manœuvre. Plus encore, cela nous permettra de voir dans quelle mesure les expérimentations artistiques des trente années précédant cette fameuse *Première biennale d'art actuel de Québec* ont pu mener à une redéfinition des rôles de l'artiste et du spectateur. Comme nous tenterons de le démontrer dans la troisième section de ce chapitre, c'est précisément cette redéfinition des rôles qui constitue la première étape vers la mutation de la performance en manœuvre.

En somme, ce chapitre poursuit un double objectif. Le premier est de situer et de contextualiser l'émergence du concept de manœuvre artistique dans l'histoire de l'art québécois; c'est-à-dire en tant que *prolongement*, voire même *dépassement* de la performance telle que développée à partir des années soixante au Québec. Le deuxième objectif sera de démontrer comment la manœuvre, à la lumière des expérimentations artistiques qui l'ont précédée, en est venue à repenser les statuts « traditionnels » de l'artiste et du spectateur de manière à stimuler l'implication de ce dernier dans la réalisation de l'œuvre performative. Nous postulons que la *performance* devient *manœuvre* lorsque le performeur et le spectateur se font *manœuvriers*³⁰; c'est-à-dire lorsque chacun « assume résolument » la place et le rôle qu'il *peut* jouer dans le processus de création, et qu'il a le désir « d'aller au-delà » de lui-même, au-delà de ce qu'on peut *normalement* attendre de lui. Ce serait donc en s'engageant, en posant lui-même le geste et en assumant sa portée que le *spectateur* se ferait *acteur*.

³⁰ Dans le concept de manœuvre, l'artiste et le spectateur-participant sont tous les deux désignés de la même façon : ils sont des *manœuvriers*. Nous reviendrons plus en détails sur ce point à la fin de ce chapitre.

1.1 Au fait, qu'est-ce que la performance?

« Chaque performeur, par ce qu'il produit, définit ce qu'il entend par "performer"³¹ »

– Rober Racine

Cette citation de Rober Racine donne le ton à tout ce qui a pu être dit et écrit à propos de la performance ces quarante ou cinquante dernières années : elle est extrêmement difficile à définir³². Le vocable « performance » regroupe en effet une foule de pratiques artistiques qui, selon les artistes ou les critiques qui les commentent, peuvent prendre des formes et poursuivre des objectifs parfois très différents, voire même opposés. Il serait donc paradoxal de vouloir codifier une pratique qui, de toute évidence, a toujours su échapper à la norme. Dès lors, aucune catégorisation trop franche n'est envisageable.

Le mot « performance » serait apparu dans les années soixante³³, lorsqu'un glissement entre les arts de la scène et les arts visuels se serait enclenché. On passe alors d'une conception statique de *l'œuvre-objet* à une conception dynamique de *l'œuvre-processus* où l'accent est mis sur le contexte spatio-temporel dans lequel le geste artistique est déployé. Dans les productions artistiques performatives, les mécanismes de production et de réception de l'œuvre sont donc intimement liés, jouant constamment sur les rapports de tensions qui unissent l'œuvre, le spectateur et l'artiste. La performance (re)met ainsi en situation le

³¹ Citation de Rober Racine dans : Tom Konyves et Rober Racine. *Art performance au Québec : introduction*. Canada, Art Montréal, 1980, Vidéocassette, VHS, 60 min.

³² Nous invitons le lecteur à consulter les actes du colloque *Performance et multidisciplinarité : Postmodernisme* où il pourra trouver de nombreux textes faisant état du caractère profondément mouvant et indéfinissable de la performance. Il y trouvera également une foule d'informations concernant l'histoire de la pratique et l'évolution de son discours. Voir : Chantale Pontbriand, *Performance : Textes et documents, actes du colloque Performance et multidisciplinarité : Postmodernisme* (Montréal, 9 – 11 octobre 1980), Montréal, Parachute, 1981.

³³ Si on ne s'entend pas sur une définition claire et précise de la performance, on s'entend toutefois généralement pour dire que le genre serait apparu dans les années 1960, à l'époque des happenings américains et des expériences anticonformistes de groupes européens tels que Fluxus. Plusieurs ouvrages relatent les débuts de la performance, nous suggérons cependant au lecteur de consulter : Frank Popper, *Art action et participation. Tôme 1 : le déclin de l'objet*, Paris, Chêne, 1975.

regardeur interprétant l'action artistique mise en branle par le performeur. Cela a pour principal effet de rendre explicites les conditions de perception de l'œuvre d'art comme un processus dynamique unissant simultanément la création et la réception. Plus encore, l'œuvre performative dépend de ce processus puisqu'elle ne peut exister en dehors de cet espace-temps précis, réunissant l'artiste qui *montre* et *démontre* une action, et le public qui (minimalement) est là pour en prendre connaissance et témoigner qu'elle a bien eu lieu. Autrement dit, l'essentiel de l'œuvre n'est plus l'objet d'art, mais la confrontation du spectateur à une situation perceptive momentanée. La performance implique donc toujours une forme de participation du public en lui réservant un rôle plus actif que passif dans l'interprétation et la validation de l'action performative³⁴.

1.1.1 Quelques pistes de réflexion pour mieux comprendre la performance

Plus concrètement, ce glissement de l'œuvre-objet à l'œuvre-processus s'opère par l'entremise de différentes stratégies. Bien que la mise en forme de ces stratégies puisse varier considérablement d'un performeur à un autre, il est néanmoins possible de déterminer quatre caractéristiques définissant *généralement* la performance. Les deux premières caractéristiques sont intimement liées, à savoir l'importance de la dimension temporelle et le caractère foncièrement mobile de l'art action. La dimension temporelle se traduit notamment par un travail autour de la dématérialisation de l'œuvre comme objet au profit du geste créateur lui-même. En refusant de produire un objet d'art qui lui assurerait une certaine pérennité, la performance n'existe que durant le bref instant de sa réalisation : elle est éphémère³⁵. L'œuvre performative est donc avant tout une action évanescence, un

³⁴ Notons au passage qu'il n'est donc pas anodin que la manœuvre – en tant que concept artistique axé sur la participation du public – tire ses origines de la performance. La performance apparaît, en effet, comme une des pratiques artistiques les plus susceptibles d'impliquer activement le spectateur dans le processus de création... Nous développerons davantage ce point dans les prochaines pages.

³⁵ « L'art contemporain se place souvent sous le signe de la non-disponibilité, en se donnant à voir dans un temps déterminé. L'exemple de la performance est le plus classique : une fois celle-ci effectuée, ne reste qu'une documentation qui ne se confond pas avec l'œuvre elle-même ». Voir : Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 2001, p. 29.

mouvement qui se déploie dans le temps et l'espace. Une deuxième caractéristique de la performance se traduit par un rapport à l'espace réellement mobile et ouvert. Dès ses premières manifestations, cette pratique se positionne en réaction contre le marché de l'art et les institutions qui la supportent. On observe alors une tendance générale à sortir des lieux de diffusion « officiels » de l'art que sont les musées ou les galeries pour s'aventurer dans l'espace public et, plus tard, dans un réseau alternatif entièrement géré par les artistes³⁶. De plus, l'œuvre s'incarnant — *littéralement* — dans le corps de l'artiste³⁷, elle tire avantage de l'extrême souplesse de ce « médium », accompagnant le performeur dans chacun de ses mouvements et au gré de ses voyages. Les artistes tendent ainsi à *habiter* leur environnement; c'est-à-dire à concevoir l'œuvre d'art comme un mouvement et une appropriation momentanée de l'espace. La performance n'a donc pas de durée ni de lieu de diffusion précis : elle est aussi mobile et changeante que l'artiste qui lui permet de prendre forme.

Ces deux premières caractéristiques sont particulièrement présentes dans la performance intitulée *La performance est toujours factice*³⁸ de Richard Martel³⁹. Dans cette œuvre, Martel voulait démontrer que la pratique de la performance est d'abord et avant tout un *processus de questionnement* artistique. Pour ce faire, une semaine avant l'événement, l'artiste avait capté sur vidéo les sons et les images du trajet qui reliait son domicile à la

³⁶ On retracera cette évolution plus en détail dans la section suivante.

³⁷ Et parfois même dans le corps du spectateur, comme c'est le cas dans la manœuvre. Nous y reviendrons plus tard.

³⁸ Richard Martel et al., *Richard Martel. Activités artistiques 1978 – 1982*, Québec, Éditions Interventions, 1983. p. 64 – 65.

³⁹ Il pourrait paraître surprenant de référer à une œuvre de Richard Martel, l'un des principaux artistes derrière la manœuvre, comme exemple de performance. Cependant, notre intention est précisément de démontrer que le glissement de la performance à la manœuvre ne s'est pas effectué du jour au lendemain. Des artistes comme Richard Martel ou Alain-Martin Richard — pour ne nommer que ceux-là — n'ont pas toujours fait des manœuvres. Ces artistes avaient une pratique artistique déjà bien établie avant 1990 et ils ont continué à la faire évoluer bien après (évidemment). Le fait de citer en exemple des performances de « futurs manœuvriers » n'a donc rien d'équivoque à nos yeux. Il s'agit plutôt de tenter d'entrevoir comment leur approche de la performance a pu influencer leur interprétation de la manœuvre, un peu plus tard dans leur carrière.

Chambre Blanche⁴⁰, le lieu officiel où ladite performance était censée se dérouler. Le jour venu, l'artiste a demandé à deux « assistantes » de réaliser à sa place une performance *factice* qui utiliserait les enregistrements visuels et sonores qu'il avait préparés tandis que – *lui* – referait *réellement* le trajet à l'extérieur (ill. 3). Cette performance, d'une quinzaine de minutes, s'est donc terminée avec l'arrivée du « vrai » performeur dans la salle d'exposition, démontrant « qu'il n'y a qu'un rapport au réel — en dehors du lieu institutionnel de l'art — qui permet d'envisager l'acte artistique comme générateur de conscience⁴¹ ». En d'autres mots, la performance est toujours *factice* si on se contente de la *regarder* et non de la *faire* : il faut vivre l'action en *temps réel*, et ce, *peu importe où* elle se déroule. Par le fait même, cette œuvre rend explicite le caractère profondément éphémère et mouvant de la performance, puisqu'elle n'existe *réellement* que durant les quelques minutes que durera le déplacement de l'artiste. La performance invite ainsi à expérimenter soi-même le moment présent.

Une troisième caractéristique de la performance réside dans un emploi particulier du corps – aussi bien celui de l'artiste que celui du spectateur. Loin d'être un médium comme les autres, le corps est le lieu de tous les affects : il est ce « véhicule » qui nous permet « d'être au monde⁴² », pour reprendre cette magnifique formule de Maurice Merleau-Ponty. Il constitue un moyen privilégié pour générer du sens et le communiquer puisque c'est *par* et *à travers* lui que toute expérience est rendue possible. En d'autres mots, le corps favorise une connaissance « expérientielle » du monde, nous donnant accès à un savoir élémentaire qui ne peut être connu que de manière viscérale⁴³. Par exemple, on ne peut pas comprendre ce

⁴⁰ La Chambre Blanche est un centre d'artistes autogéré basé à Québec. Ce centre se spécialise notamment dans la documentation et la diffusion de l'art *in situ* et de l'installation.

⁴¹ Citation de Richard Martel. *Activités artistiques 1978 – 1982, op. cit.*, p. 65.

⁴² « Le corps est le véhicule de l'être au monde, et avoir un corps, c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement ». Voir : Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 97.

⁴³ « Toute perception extérieure est immédiatement synonyme d'une certaine perception de mon corps comme toute perception de mon corps s'explique dans le langage de la perception extérieure. [...] Nous avons appris à sentir notre corps, nous avons retrouvé sous le savoir objectif et distant du corps cet autre savoir que nous en avons parce qu'il est toujours avec nous et que nous sommes corps. Il va falloir de la même

qu'est le froid sans l'avoir déjà *expérimenté*, que ce soit en attendant l'autobus durant une tempête de neige ou en savourant une crème glacée par une chaude journée d'été. Une fois en nous, ce lot d'expériences nous permet non seulement d'avoir une connaissance sensible du monde et des phénomènes qui nous entourent, mais également de comprendre ce qu'une autre personne ressentirait lors d'expériences similaires : c'est ce qu'on appelle l'empathie⁴⁴. De cette manière, le spectateur n'est jamais réellement passif devant une performance, car elle implique toujours une part émotionnelle et affective qui lui permet de *subjectiver* et de comprendre à partir de sa propre expérience ce que l'artiste exprime avec son corps⁴⁵. En performance, l'utilisation du corps permettrait donc de créer une œuvre à la fois visuelle, conceptuelle et spontanée, voire viscérale. Un exemple particulièrement convaincant de cela pourrait être la performance intitulée *Not Waterproof*⁴⁶ de l'artiste Julie-Andrée T.

Réalisée à l'occasion de la 65^e édition du Festival d'Avignon en 2010, la performance *Not Waterproof* consistait en une succession de « tableaux⁴⁷ » durant lesquels le corps de l'artiste était mis à l'épreuve, parfois très durement. L'idée n'était pas d'esthétiser la douleur, mais de créer des images qui « parleraient d'elles-mêmes »; c'est-à-dire des images dont la charge visuelle et émotionnelle suffirait à générer du sens et à toucher spontanément le spectateur⁴⁸. Un des moments forts de cette performance a commencé lorsque l'artiste, les

manière réveiller l'expérience du monde tel qu'il nous apparaît en tant que nous sommes au monde par notre corps, en tant que nous percevons le monde avec notre corps ». *Ibid.* p. 239.

⁴⁴ Empathie : « Faculté de s'identifier à quelqu'un, de ressentir ce qu'il ressent ». Voir : Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), « Empathie », dans *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2008, p. 852.

⁴⁵ En sociologie du corps, on conçoit souvent le corps comme une sorte de *synthèse symbolique* permettant à la fois la subjectivation et l'interaction du sujet avec le monde extérieur. Frédéric Pailler l'explique très habilement dans le texte : « Sur la face : Sociologie, montagne et visagiste », dans *Du corps virtuel... à la réalité des corps* (Tome I), Paris, L'Harmattan, 2000. p. 129 – 145.

⁴⁶ L'artiste a réalisé cette performance lors du festival d'Avignon, en 2010. Un commentaire de Julie-Andrée T. ainsi que des extraits vidéo de l'œuvre sont disponibles aux adresses suivantes :
- FESTIVAL D'AVIGNON, *Julie Andrée T pour "Rouge + Not Waterproof"*, [En ligne], www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-9-juiillet-1802, (page consultée le 4 septembre 2011);
- YOUTUBE. *Not Waterproof*, [En ligne], www.youtube.com, (page consultée le 4 septembre 2011).

⁴⁷ C'est le terme employé par l'artiste pour qualifier les différents *moments* qui ponctuent la performance.

⁴⁸ Nous paraphrasons l'artiste. Se référer à l'entrevue qu'elle a accordée à Antoine de Baecque lors de la 65^e édition du Festival d'Avignon, *op. cit.*

coudes et les genoux peints en rouge, a entrepris de passer de longues minutes les quatre articulations enfoncées dans des pots en verre remplis d'eau (ill. 4). En équilibre précaire, les fesses en l'air, l'artiste était dans une position à la fois étrange et potentiellement très dangereuse : est-ce qu'elle ne risque pas de se couper si les pots de verre cèdent sous son poids? Est-ce que la succion pourrait l'empêcher de se dégager une fois la performance terminée? Combien de temps pourrait-elle supporter l'inconfort qu'une telle position doit certainement occasionner?

Quelques minutes après le commencement de la performance, les pigments de peinture rouge qui recouvraient les articulations de l'artiste ont commencé à se dissoudre dans l'eau. Devant un tel spectacle – même si on savait pertinemment qu'il ne s'agissait que de peinture –, il devenait difficile de ne pas associer cette eau écarlate à du sang; de ne pas imaginer que les pots en verre, sous la pression, étaient peut-être en train de transpercer la peau de l'artiste en se frayant doucement un chemin jusqu'aux os.

Après ce qui aurait semblé durer une éternité aux yeux d'un spectateur un tant soit peu sensible à la douleur d'autrui, Julie-Andrée T s'était relevée avec une aisance et une rapidité déconcertantes. Alors qu'on s'attendait au pire (que l'artiste tombe, se coupe, etc.), rien de tragique n'est arrivé. On prenait alors conscience de l'intention réelle de l'artiste : il ne s'agissait pas de se donner en spectacle ni d'esthétiser la souffrance physique pour en faire une espèce de « Freak Show ». Il s'agissait plutôt de se servir de la capacité du spectateur à se montrer empathique par rapport à l'artiste, à ce corps fragile (semblable au sien) placé dans une situation qu'il peut reconnaître à partir de sa propre expérience de la douleur. C'est parce qu'il a aussi un corps et que ce corps a déjà souffert que le spectateur a pu imaginer la souffrance que l'artiste s'infligeait durant la performance et anticiper les risques qu'une telle situation pouvait comporter. Cette œuvre démontre ainsi que la performance — parce qu'elle place le corps au centre de sa pratique — a le potentiel de communiquer certaines choses fondamentales à propos de notre existence physique (ex : l'expérience de la douleur ou de la gravité) et de notre manière d'entrer en relation avec autrui (empathie)⁴⁹.

⁴⁹ « C'est par mon corps que je comprends autrui, comme c'est par mon corps que je perçois des "choses". Le sens du geste ainsi "compris" n'est pas derrière lui, il se confond avec la structure du monde que le geste dessine et que je reprends à mon compte, il s'étale sur le geste lui-même ». Voir : Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 216 — 217.

Enfin, une quatrième caractéristique de la performance serait de réserver un rôle plus actif que passif au spectateur : tantôt simple témoin/validateur de l'action artistique; tantôt collaborateur à l'action orchestrée par l'artiste; tantôt acteur réellement actif grâce auquel l'œuvre se réalise pleinement. En performance, on ne peut plus envisager le spectateur comme un être passif devant une œuvre statique. Il y a bien sûr des degrés variables d'implication du public, mais puisque l'œuvre performative se concrétise principalement à travers une expérimentation sensible du temps, du mouvement et de l'espace, la relation qui unit l'œuvre, l'artiste et le spectateur ne peut qu'être dynamique. La performance intitulée *L'Homme de fer*⁵⁰ d'Alain-Martin Richard démontre de manière très convaincante cette relation particulière et donne aussi un aperçu des différents *degrés* possibles de participation du public dans la pratique performative.

Avant que la performance ne débute, Alain-Martin Richard avait préalablement dissimulé une série d'aimants sous ses vêtements et dispersé sur le sol une panoplie d'objets et de rebuts en fer. Le moment venu, l'artiste s'était présenté devant le public et, par des gestes lents et saccadés, avait ramassé quelques objets pour venir ensuite les coller sur lui (ill. 5). À chaque fois qu'un objet restait collé, Richard avançait d'un ou deux pas. Ensuite rien : l'immobilité. Des rires nerveux ont alors retenti dans l'assistance : est-ce que la performance était déjà terminée? Mais au bout d'un moment, un spectateur s'était avancé, avait ramassé un des objets au sol et l'avait collé sur le corps de l'artiste qui s'était alors activé en faisant quelques pas vers l'avant. Plusieurs personnes dans l'assistance avaient ensuite emboîté le pas et s'étaient avancées à leur tour afin de venir interagir avec l'artiste. La suite de la performance s'était alors déroulée très rapidement : plus les gens participaient, plus l'artiste marchait rapidement de sorte qu'il fut bientôt expulsé de l'avant-scène, laissant le public seul derrière lui.

Cette performance n'est pas sans rappeler ces fameuses « statues humaines » qui animent les rues de la ville en été et qui, en échange d'un peu de monnaie, sortent

⁵⁰ Il est possible de visionner quelques extraits de la performance dans le document audiovisuel suivant : Richard Martel, *Manœuvre en Europe centrale*. Canada, Le Lieu – centre en art actuel, 1992, Vidéocassette, VHS, 49 min.

momentanément de leur inertie pour faire un clin d'œil aux passants ou exécuter quelques pas de danse. Cette parenté avec l'animation de rue a sans doute aidé le public à comprendre la dynamique participative que l'artiste souhaitait *mettre en œuvre*. Seulement, dans ce cas-ci, ce n'est pas de l'argent qui active l'artiste, mais uniquement la participation du public. Plus encore, plutôt que de reprendre sa position initiale en attendant que quelqu'un veuille bien participer de nouveau (donc que la même action se répète sans cesse) l'artiste n'a jamais arrêté de marcher en direction de la sortie... sachant très bien que le public finirait carrément par l'évincer. Autrement dit, l'*action* — dans ce cas-ci, la *sortie* de l'artiste hors de la scène — ne s'interrompt jamais vraiment et *surtout*, elle ne revient jamais en arrière. C'est plutôt le rythme, lent ou rapide, de cette sortie qui est déterminé par la participation du public. Et cette participation, contrairement à la « participation pécuniaire » sollicitée par l'amuseur de rue, n'a pas pour objectif de donner l'artiste en spectacle. Il s'agit plutôt d'inviter le public à rejoindre l'artiste sur la scène, tant et si bien que le performeur lui-même peut être chassé hors de la zone de spectacle afin de laisser entièrement place aux spectateurs/participants.

En somme, cette œuvre démontre que, sans une interaction réelle entre l'artiste et le public, la performance comme art en direct n'a aucune pertinence. Elle permet également de constater que le rôle de l'artiste et son statut sont en train de changer. Nous reviendrons sur ce point un peu plus loin dans ce chapitre, mais nous pouvons néanmoins constater, à la lumière des trois exemples mentionnés ci-dessus, que le public s'implique à des niveaux différents selon la performance à laquelle il assiste. Cette participation peut se résumer à témoigner et à valider une action entièrement exécutée par l'artiste (Martel). Elle peut également se traduire par une implication émotionnelle du spectateur devant une action artistique qui use d'un langage commun – celui du corps (André T). Enfin, la participation du public peut prendre des proportions beaucoup plus importantes, allant jusqu'à une prise de contrôle presque totale du déroulement de l'action performative (Richard). Ainsi, il semble que la nature même de la performance ouvre sur un certain potentiel de participation du public, redéfinissant du même coup le rôle de ce dernier dans le processus de création et de validation de l'œuvre...

Parce qu'elle aspire à autre chose qu'à la production d'un objet, la disparition et l'oubli guettent toujours l'œuvre performative. Elle a donc besoin d'un discours et d'un regard-témoin pour exister dans le monde de l'art. Si le discours peut être entièrement pris en charge par l'artiste ou le critique d'art, l'action artistique quant à elle ne peut véritablement faire sens que si quelqu'un est là ou a été là pour la voir (pour témoigner qu'elle a bien eu lieu) et pour valider ce geste/action comme étant artistique. Autrement dit, l'œuvre performative n'existe qu'à travers un système de médiation complexe qui, par essence, implique toujours la participation du spectateur. En sociologie de l'art, la médiation est un concept selon lequel une œuvre d'art existe à travers les interrelations qui unissent différentes instances, à savoir l'artiste, le commissaire d'expositions, le critique et le public⁵¹. Toutes ces instances agissent à titre de médiateurs permettant à l'œuvre de prendre forme à différents moments, soit lors de sa création, de sa diffusion et enfin, lors de sa réception. L'œuvre est donc en constante évolution et ne cesse de se renouveler à travers le regard des différents intervenants qui prennent part au processus de médiation. En ce qui concerne la performance, nous constatons que ce processus devient particulièrement important, car la création, la diffusion et la réception se font simultanément. En effet, la création et la diffusion de la performance, parce qu'elles se produisent en temps réel, sont directement influencées par la réception du public qui peut alors demeurer impassible devant l'action artistique ou, au contraire, réagir fortement (ex. : rire, huer, quitter le lieu de présentation, etc.). Ce lien particulier entre le performeur et le public rend la création instable et souligne l'importance du rôle de chacun dans le processus de création/réception.

Il n'est donc pas surprenant qu'un concept comme celui de la manœuvre, c'est-à-dire directement influencé par la participation du public dans le processus créatif, ait choisi de se positionner à *partir de et par rapport* à la performance. Un bref survol de la jeune histoire de la performance au Québec nous permettra maintenant de voir comment cette participation s'est transformée au fil du temps pour finalement aboutir au concept de *manœuvre* en 1990. Ce survol nous permettra également de mieux comprendre les motivations artistiques et

⁵¹ Pour une explication plus exhaustive du principe de *médiation culturelle*, voir : Élisabeth Caillet et Évelyne Lehalle, *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, Introduction (p. 15 – 23).

sociales à la base de ce concept et pourquoi il se distingue de la performance telle qu'on la concevait jusqu'alors.

1.2 Les 3 grandes phases de l'évolution de la performance au Québec

Sans être unique au Québec, des études en sociologie et en sociologie de l'art révèlent néanmoins une certaine tendance de l'art québécois à s'immiscer dans le social, soit en abordant poétiquement des enjeux sociaux, soit en s'alliant carrément aux luttes et aux revendications qui animent la société⁵². Autrement dit, l'art québécois – de manière générale du moins – n'aurait jamais véritablement versé dans une conception « puriste » de *l'art pour l'art*, mais davantage dans une compréhension hybride unissant l'intervention artistique et l'action sociale. La pratique de la performance au Québec n'échappe pas à cette tendance. On pourrait penser que l'effondrement critériologique⁵³ à la base de la performance mène forcément à la mise en place d'une pratique élitiste, voire hermétique. Cependant, comme nous le verrons plus en détail dans cette section, la tendance « socialisante » de l'art québécois semble avoir favorisé le « potentiel participatif » de la performance afin de faciliter la médiation culturelle de l'œuvre, mais également afin de repenser les rôles de l'artiste et du spectateur dans un contexte de création artistique en direct⁵⁴.

⁵² Pensons notamment à certaines études de Marcel Rioux, d'Andrée Fortin et de Guy Sioui Durand.

⁵³ En performance, les critères d'appréciation esthétique sont presque totalement écartés, puisque l'œuvre ne se *matérialise* plus dans un *objet*, mais *s'expérimente* à travers le *geste* de l'artiste. De plus, la tendance de la performance à se diffuser hors des lieux de diffusion officiels crée un contexte de réception beaucoup moins « évident » pour les spectateurs, car ces derniers ne peuvent plus bénéficier des outils de médiation habituels (guide-interprète, texte de présentation de l'œuvre, etc.). La dématérialisation et l'extrême mobilité de l'œuvre performative constituent donc, à eux seuls, deux des principales causes de l'effondrement critériologique entourant la performance. Pour un constat plus détaillé de l'effondrement critériologique lié à la critique de la performance, mais également à l'art contemporain en général, se référer à : Sylvie Lacerte, *La Médiation culturelle de l'art contemporain*, *op. cit.*, Introduction.

⁵⁴ Le survol historique qui va suivre est un condensé des informations recueillies principalement dans les quatre ouvrages suivants :

- COLLECTIF, *Québec Underground, 1962 – 1972. Tomes 1, 2 et 3*, Montréal, Médiart, 1973;
- Alain-Martin Richard et Clive Robertson, *Performance au/in Canada. 1970 – 1990*, Québec, Éditions Interventions, 1991;

1.2.1 *La première phase : affirmation identitaire et émergence d'une contre-culture*

Une première phase de l'évolution de la performance au Québec s'étend environ du début des années soixante jusqu'au milieu des années soixante-dix. On ne parle pas encore de performance, mais plutôt de « happening », « de manifeste-agi », de « fête permanente », « d'art immédiat » ou encore de « fusion des arts » pour désigner une production artistique reposant sur des principes d'immédiateté et de dématérialisation de l'œuvre d'art⁵⁵. À cette époque (que l'on nommera plus tard la *Révolution Tranquille*) toute la province est soulevée par un désir de repenser la société québécoise se traduisant notamment par une diminution des pouvoirs de l'Église et l'affirmation d'une nouvelle identité nationale. Tous ces bouleversements s'étendent bien sûr au monde artistique⁵⁶ : on veut revoir la place de l'art dans la société et la façon dont il doit être diffusé. C'est donc dans ce même esprit de « réforme » que les premières formes de performances font leur apparition dans le paysage artistique québécois. Elles se développent en marge des institutions officielles et du marché de l'art en infiltrant les rues de la ville, les cafés, les bars, les salles paroissiales, etc. On cherche ainsi à décloisonner le monde de l'art afin de le rendre non seulement plus accessible, mais également plus près des mouvements sociaux qui animent alors le Québec : la cause syndicale, les droits des femmes et l'identité nationale québécoise⁵⁷.

- Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976 – 1996*, Québec, Éditions Interventions, 1997;
- Vincent Bonin (dir.), *Documentary Protocols/Protocoles documentaires (1967 – 1975)*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2010.

⁵⁵ « La performance, tel qu'on peut la circonscrire aujourd'hui, se manifeste véritablement au Québec dans les années soixante. C'est l'époque des happenings bien sûr, mais c'est surtout pour le Québec l'ère d'une affirmation nationale, les années de la parole et de l'explosion de l'oralité dans ses formes les plus dynamiques et les plus accessibles. Les chansonniers et poètes précisent les polarités politiques et sociales et remplissent ces nouveaux lieux qu'on nomme "boîte à chansons". Voir : Alain-Martin Richard, "Activisme et performance : des manifestes-agis à la manœuvre", dans *Performance au/in Canada. 1970 – 1990. op. cit.*, p. 20.

⁵⁶ On pourrait même dire que ces changements sont portés et soutenus par le monde de l'art.

⁵⁷ Pour un compte-rendu plus détaillé des bouleversements qui surviennent alors dans le monde de l'art et du caractère engagé des pratiques artistiques de l'époque, voir : *Québec Underground, 1962 – 1972. Tomes 1, 2 et 3, op. cit.*

Des artistes comme Serge Lemoine, Yves Boisvert ou encore le groupe Fusion des arts s'imposent parmi les figures les plus innovatrices à l'intérieur de ces nouvelles productions, redéfinissant à la fois la pratique artistique « en contexte réel⁵⁸ » et la fonction de l'art dans la société. Cependant, c'est peut-être Maurice Demers, cet artiste aujourd'hui étrangement méconnu, qui a véritablement révolutionné l'art performatif et participatif durant les années 1960-70. Au fil de sa carrière, Demers a développé une approche de l'art action qu'il nommait « environnements ». Ces environnements consistaient à créer une œuvre d'art total selon les principes du happening où artistes et spectateurs étaient conviés à s'impliquer activement dans la création. Par exemple, l'environnement participatif intitulé *Travailleurs* est probablement l'une des premières expériences artistiques au Québec où des membres d'une communauté sont directement sollicités afin de mettre sur pied une création collective et où la performance joue un rôle central⁵⁹.

En 1970, Maurice Demers organise une soirée de création collective dans le sous-sol de la salle paroissiale de l'église Notre-Dame-du-Très-Saint-Sacrement à Montréal. L'artiste avait pour objectif de s'associer avec des organismes communautaires et des citoyens du quartier afin de concevoir et de réaliser un projet aux frontières de l'art et du communautaire. Il désirait ainsi créer une œuvre collective qui allait correspondre à la réalité de cette communauté de travailleurs. Si seulement une dizaine de personnes ont collaboré à établir le thème et à concevoir l'événement, c'est environ 500 personnes qui ont participé à la soirée finale en réalisant les décors de la salle, en fabricant des banderoles, en composant une chanson ou en participant au débat sur l'œuvre et les enjeux qu'elle soulevait⁶⁰. Après avoir

⁵⁸ Expression empruntée au sociologue et critique d'art Guy Sioui Durand pour parler des nouvelles formes d'art prenant la réalité du quotidien comme espace de création et de diffusion. Voir : Guy Sioui Durand, « L'art politique. Nouvelles ruses et anarchie », dans *Inter*, no 107 (janvier 2011), p. 16-29.

⁵⁹ Le travail de Maurice Demers a fait l'objet d'une monographie rassemblant de la documentation sur l'ensemble de sa carrière, dont plusieurs ses « environnements ». Il est d'ailleurs possible d'y retrouver une description détaillée et quelques images de l'environnement participatif *Travailleurs*. Voir : Aníthe de Carvalho, *Maurice Demers : œuvre d'art total. Des environnements participatifs à la création collective*, Montréal, Lux éditeurs, 2009.

⁶⁰ « Au départ, ouvriers, jeunes comédiens et étudiants ont conçu un scénario qui cerne des problèmes de la classe ouvrière du Plateau-Mont-Royal. Puis une dizaine de personnes a été choisie afin d'exprimer ces problèmes dans un texte qui n'est pas écrit, mais suggéré. Le reste, c'est la salle qui en décidera ». –

assisté/participé à la soirée de performances, les spectateurs ont été invités à rester pour discuter, partager leur opinion et proposer des pistes de solutions aux problèmes sociopolitiques que la soirée avait permis de mettre de l'avant (ill. 6, 7 et 8). Dès lors, nous constatons que la participation ne se limite pas au contenu artistique de l'événement, mais peut également devenir une forme d'engagement citoyen⁶¹. Bien sûr, une fois « l'expérience » terminée, nul ne peut en garantir les effets – sinon réels, du moins durables – sur la communauté visée et impliquée dans l'action artistique. Une chose est cependant certaine, les spectateurs ne vivent plus l'expérience esthétique par procuration : ils collaborent à son avènement.

Bien que les instigateurs de la manœuvre ne connaissaient pas le travail de Maurice Demers lorsqu'ils ont entrepris de définir la manœuvre en 1990⁶², nous pouvons néanmoins considérer les « environnements » de cet artiste comme des « manœuvres avant la lettre ». Déjà à cette époque, Demers ne se définit plus comme un artiste, mais comme un « animateur social » qui, à l'aide de moyens artistiques, suscite la collaboration dans l'édification d'un projet de création collective. Le statut du spectateur change lui aussi : on parle désormais de « participants » ou de « co-créateurs ». Ce changement dans la terminologie usuelle laisse présager que des bouleversements majeurs sont à prévoir quant aux rôles que chacun aura à jouer dans le processus de création et de médiation de l'œuvre d'art performative.

Nous pouvons résumer cette première phase de l'histoire de la performance au Québec comme une période d'exploration où l'art tente de se faire plus près du public en sortant des lieux officiels et en s'alliant aux causes sociales qui animent le quotidien des Québécois et des Québécoises. C'est également à cette époque qu'une première tentative de redéfinition des

Citation de Maurice Demers tirée d'une entrevue accordée à Solange Chalvin : « Une expérience de conscientisation des citoyens-ouvriers du Plateau-Mont-Royal », *Le Devoir*, 20 février 1970, p. II.

⁶¹ Selon la journaliste Nicole Godin – qui était présente lors de l'événement –, les participants ont alors pris conscience qu'ils étaient « autant les créateurs d'un environnement artistique que de leurs propres vies ». – Propos tenus lors de l'émission de radio *Présent*, le 26 février 1970, sur les ondes de CBF, Radio-Canada.

⁶² C'est du moins ce qu'Alain-Martin Richard nous a affirmé lors d'une entrevue qu'il nous a accordée le 16 mars 2012.

rôles de l'artiste et du spectateur est effectuée, notamment grâce aux environnements participatifs de Maurice Demers. Cependant, malgré le succès populaire que plusieurs de ces environnements ont remporté, de telles explorations demeurent assez marginales et encore peu d'artistes s'y consacrent de manière régulière. La performance en tant que pratique à part entière reste donc à développer.

1.2.2 La deuxième phase : la mise en place d'un réseau contre-institutionnel

La deuxième phase de l'évolution de la performance au Québec correspond à la mise en place et à l'organisation du réseau d'art parallèle dans les années 1970-80⁶³. Si la décennie précédente fut traversée par de grands bouleversements sociopolitiques, les années 1970 marquent quant à elles le début d'une période de relative stabilité au niveau des revendications ouvrières et identitaires. Cela s'explique notamment par le développement économique amené par la Révolution Tranquille et l'entrée au pouvoir du Parti Québécois en 1976, témoignant du même coup d'une identité nationale plus assumée et prospère⁶⁴. Dans ce contexte, les performeurs délaissent quelque peu le militantisme de la phase précédente afin de se consacrer davantage à la consolidation de leur statut professionnel et à l'établissement de l'autogestion idéologique de leur pratique⁶⁵.

⁶³ Pour de plus amples informations concernant la naissance des réseaux d'art parallèle au Québec, mais également dans le reste du Canada, voir : *Documentary Protocols/Protocoles documentaires (1967 – 1975)*, *op. cit.*

⁶⁴ Le gouvernement du Québec a produit plusieurs documents à l'occasion de 50^e anniversaire de la Révolution Tranquille, dont un site Internet particulièrement riche en informations historiques. Pour plus d'informations sur la Révolution Tranquille, nous invitons donc le lecteur à consulter le site suivant : GOUVERNEMENT DU QUÉBEC, mis à jour le 16 septembre 2011, *Révolution Tranquille, 50 ans : un courant d'inspiration*, [en ligne], www.revolutiontranquille.gouv.qc.ca, (page consultée le 4 septembre 2011).

⁶⁵ Nous nous attarderons très brièvement à cette deuxième phase du développement de la performance au Québec, car elle constitue davantage une période de développement du *discours* plutôt que de la *performance* en tant que telle. Durant ces années, les artistes se consacrent de plus en plus à l'établissement du système qui leur permettra de diffuser leur discours et de faire reconnaître leur pratique (système qui sera véritablement mis en place dans la prochaine phase). Les années 1970-80 représentent davantage une période de transition entre la performance engagée (voire militante) des années 1960-70 et la performance institutionnalisée des années 1980-90. De plus, cette période n'est pas très marquante sur le plan du développement de l'approche participative en performance. Voilà pourquoi il ne nous a pas semblé

La reconnaissance de la pratique de la performance s'effectuera de deux façons. Dans un premier temps, il s'agira de lui offrir une plus grande visibilité en lui réservant une place de choix au sein du réseau d'art parallèle, mais également en exerçant des pressions afin que des volets de performances soient intégrés aux grands événements d'art et aux expositions officielles⁶⁶. Ces démarches permettent à la performance de gagner en popularité dans le milieu artistique et de jouir d'une plus grande visibilité auprès du public. Dans un deuxième temps, la consécration de la performance s'effectuera en grande partie grâce à la prise en charge par les artistes du discours idéologique qui la supporte. Pour ce faire, on crée plusieurs revues d'art dont le contenu est entièrement géré et diffusé par les artistes⁶⁷. Tout en s'inspirant des conceptions européennes de l'art action (Dada, Fluxus, l'International Situationniste) et américaines (happening, body art), les performeurs québécois commencent à établir les bases de leur propre discours : on définit alors la performance comme un art subversif, critique et contre-institutionnel. Tranquillement, les performeurs mettent donc en place les différents éléments qui leur permettront de créer un réseau de diffusion parallèle au réseau « officiel » des musées ou des galeries d'art commerciales. Ils souhaitent mieux contrôler le discours ainsi que la diffusion des œuvres et, par le fait même, faire un pied de nez au marché de l'art. La performance devient alors une forme d'art particulièrement représentative des nouvelles aspirations du réseau d'art parallèle, ne serait-ce que par sa

pertinent, dans le cadre de nos recherches du moins, de s'attarder trop longuement sur cette deuxième phase de l'histoire de la performance.

⁶⁶ Par exemple, à Montréal en 1977, le *Festival 03 23 03. Premières rencontres d'art contemporain* réserve une place de choix à la performance (sans toutefois s'y consacrer entièrement).

⁶⁷ Dans un ouvrage intitulé *Passage de la modernité : les intellectuels Québécois et leurs revues*, la sociologue Andrée Fortin dresse la liste des revues qui ont été créées au Québec entre 1778 et 2004. Or, cette liste nous permet de constater une véritable explosion dans le domaine de la revue d'art québécoise entre 1970 et 1990. En seulement vingt ans, c'est près d'une centaine de revues d'art qui sont créées (comparativement à la création de seulement 25 revues entre 1950 et 1970). Voir : Andrée Fortin, *Passage de la modernité : les intellectuels Québécois et leurs revues 19778 – 2004*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 70 – 80. *Notons également au passage que c'est par l'entremise de la revue *Inter*, créée par le collectif Inter/Le Lieu en 1984, que la plupart des écrits théoriques sur la manœuvre et des comptes-rendus des œuvres-manœuvres ont été diffusés.

capacité à s'exposer hors des lieux institutionnels et par son caractère immatériel, échappant à toute tentative d'appropriation commerciale⁶⁸.

La dimension sociale qui animait les premières formes de performances au Québec perdure encore dans cette deuxième phase de l'histoire de la performance, mais sans doute de manière moins soutenue qu'auparavant. C'est davantage par l'entremise des événements d'art *extramuros*, bien plus que par la programmation régulière en galerie, que cette dimension est vraiment mise de l'avant⁶⁹. Les titres de ces événements hors murs reflètent d'ailleurs assez bien leur caractère engagé : *Le Symposium de sculpture environnementale de Chicoutimi* (1980), *l'Événement Art et Société* (1981) et *Art et écologie* (1983), pour n'en nommer que quelques-uns. En choisissant de s'associer à des causes environnementales et citoyennes, ces événements proposent une programmation plus collective qu'individualisante et resituent la performance dans une approche à tendance participative et, surtout, moins hermétique (il faut bien l'avouer) que celle qui a cours au même moment dans les centres d'artistes, les musées et les galeries d'art.

1.2.3 Troisième phase : dégénérescence, questionnements et renouveau

- **Dégénérescence**

Enfin, la troisième phase de l'histoire de la performance au Québec marque à la fois sa dégénérescence et le début d'un renouvellement de la pratique. Principalement à partir de la seconde moitié des années 1980, on remarque que la performance quitte progressivement les lieux publics pour retourner dans les lieux de validation de l'art que sont les musées, les

⁶⁸ Du moins, c'est ce que les artistes et les critiques de l'époque souhaitent et clament dans leurs discours ... Nous verrons que, dans les faits, il en sera souvent autrement (particulièrement lors de la phase suivante).

⁶⁹ Pour une liste complète et une synthèse critique des événements *extramuros* reliés à des causes sociales au Québec durant cette période, voir : *L'art comme alternative, Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996, op. cit.*, p. 342 – 343, 351 – 431.

galeries et les centres d'artistes désormais normalisés⁷⁰. On parle de « normalisation du réseau d'art parallèle », car s'il se présentait encore dans les années 1970 comme une critique face aux institutions traditionnelles, il semble que dans les années 1980-90 ce même réseau devient de plus en plus dépendant des subsides que lui verse « l'État mécène » sous forme de bourses et de subventions⁷¹. Comment alors se positionner comme une *alternative* réellement *contre-institutionnelle* si une grande partie du financement des événements d'art-performance provient justement de l'une des plus grandes institutions qui soit : l'État? Sans vouloir forcément condamner cette nouvelle réalité — il est tout à fait légitime de vouloir vivre de son art et d'aspirer à la reconnaissance —, il faut cependant admettre que le mot « subvention » rime bien souvent avec « normalisation »⁷².

Outre le financement accordé par l'État, une autre source de revenus est envisageable pour les artistes : c'est ce que l'on pourrait appeler « le commerce de la trace ». Si à ses débuts, la performance se positionnait comme une réponse critique par rapport au culte de l'objet et au marché de l'art, il semble qu'à partir de la seconde moitié des années 1980 de plus en plus de performeurs exposent et même vendent les traces engendrées par leurs œuvres (ex. : la vidéo d'art ou la photographie). On peut dès lors sérieusement se questionner sur le caractère supposément *immatériel*, *éphémère* et *contre-institutionnel* qui était pourtant à la base même du développement de la performance, au Québec comme ailleurs...

⁷⁰ En parcourant la liste des événements d'art-performance ayant eu une certaine visibilité médiatique entre 1985 et 2000, on constate que ces événements se produisent majoritairement dans les galeries d'art, les centres d'artistes, les musées et les festivals exclusivement consacrés à la performance. Tous ces lieux sont des espaces où l'on s'attend à retrouver de l'art et où il est plus aisé de mettre en place un système de médiation facilitant la lecture et la compréhension de l'œuvre. C'est pour cela qu'on parle de "lieu de validation de l'art", car les individus qui s'y aventurent sont plus souvent des *initiés* que des *non-initiés*, et constituent donc un public déjà sensible à l'art, et surtout plus enclin à apprécier l'œuvre et son discours.

⁷¹ De fait, les performeurs font de plus en plus de pression afin que le genre soit reconnu officiellement dans le monde de l'art, qu'il puisse être subventionné au même titre que les autres pratiques artistiques, et qu'il intègre plus systématiquement les grands événements d'art. Ces pressions ont porté leurs fruits puisque les institutions et les organismes subventionneurs reconnaissent désormais performance au travers de divers programmes (ex. : Artistes invités, Exploration, Volets multidisciplinaires et Bourses de voyages).

⁷² Le sociologue Guy Sioui Durant propose un excellent compte-rendu de cette « normalisation » des réseaux dans le chapitre 4 de l'ouvrage *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996, op. cit.*, p 128 – 137.

À ce propos, le sociologue québécois d'origine suisse Michel Freitag décrit le phénomène d'auto-histoire et d'autolégitimation de la performance comme l'expression de l'aliénation de la société actuelle; c'est-à-dire comme la forme exacerbée et esthétisée de cette « culture du moi » qui caractérise la société occidentale depuis les années 1970⁷³. Toujours selon Freitag, ce serait l'évacuation progressive de toute « substance sociale » dans la pratique de la performance qui aurait causé la dissolution du « concept d'art » dans celui de « milieux artistiques ». Le performeur se retrouverait donc au centre d'une pratique de plus en plus narcissique et exhibitionniste, ne poursuivant dès lors qu'un seul objectif : être reconnu et le demeurer en maintenant et en affirmant sa différence (notamment par la provocation). À la limite, le seul lien que le public entretiendrait encore avec le performeur serait celui de *validateur supplémentaire* dans le processus d'autolégitimation de l'artiste et de son discours⁷⁴.

- **Questionnements et renouveau**

À bien des égards, la critique cinglante qu'adresse Freitag à la performance (et même à l'art contemporain de manière générale) s'avère assez juste. Il faut cependant faire attention. Il est vrai que l'on observe encore moins d'événements d'art performatif *extramuros* et de thématiques à « saveur sociale » que dans la phase précédente. Cependant, cela ne veut pas nécessairement dire que le caractère subversif et la dimension participative de la performance aient été entièrement normalisés et institutionnalisés. En réalité, même durant cette troisième période – que plusieurs pourraient considérer comme un recul de la portée sociale et critique de la performance –, on retrouve encore des événements d'art se consacrant à la performance, mais également à sa remise en question. Par exemple, à partir de 1984, le collectif In(ter)vention organise des festivals de performances se déroulant aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur des murs de la galerie et dont les thématiques visent ouvertement à questionner, voire à critiquer la pratique. On y explore plusieurs questions de

⁷³ Michel Freitag, *Dialectique et société. Tome II : Culture, pouvoir, contrôle. Les modes de reproduction formels de la société*, Montréal, Éditions coopératives Albert Saint-Martin, 1986, p. 412.

fond, notamment celle de la mise en action de la poésie et du discours (*NeoSon(g) Cabaret*, 1984); les notions de dérive et de déplacement (*Espèces nomades*, 1986); la volonté de briser les schèmes narcissiques de la performance afin d'ouvrir sur une plus grande interactivité (*Immedia Concerto*, 1988); et enfin, la question du prolongement de la performance à l'intérieur d'enjeux sociaux (*Première Biennale des arts visuels de Québec. De la performance à la manœuvre*, 1990). Un autre fait intéressant à noter : des séances de discussions et de débats sont organisées conjointement à la plupart de ces événements⁷⁵. Les artistes et les spectateurs sont alors invités à partager leurs impressions sur les œuvres au programme et à contribuer, chacun à sa manière, au développement de la réflexion concernant la création, la diffusion et la réception de la performance.

En questionnant leur pratique et en explorant de nouvelles manières de concevoir l'art action, plusieurs artistes ont donc pris conscience de la distance grandissante qui les sépareit désormais du public. Alain-Martin Richard raconte d'ailleurs que « chez les performeurs du Québec ou de partout, c'est la conscience de cette distance qui fait bouger l'art de la performance. Ce qui explique des tendances diverses et des réponses multiples⁷⁶ », dont celle de la manœuvre...

1.3 La participation en art : de la performance à la manœuvre ou de l'artiste-performeur à la communauté d'auteurs dispersés

Ce qui nous amène à la troisième et dernière section de ce chapitre : la participation comme moyen de questionner, voire de redéfinir les rôles habituels de l'artiste et du spectateur. Avec ce très bref survol de l'histoire de la performance au Québec, on a pu constater que les projets de participation ou d'interventions à caractère collectif ne sont pas tout à fait nouveaux. La manœuvre s'est tranquillement développée à travers l'évolution de

⁷⁴ Nous paraphrasons Freitag. *Dialectique et société. Tome II*, p. 413.

⁷⁵ Ces événements accompagnés de débats critiques entre artistes et spectateurs ne sont pas sans rappeler la formule élaborée par Maurice Demers lors de ses « environnements participatifs ». Cette fois cependant, on remarque que les enjeux tournent principalement autour de la pratique performative et de son avenir plutôt que sur des enjeux qui lui sont extérieurs (enjeux sociaux).

⁷⁶ Alain-Martin Richard et Clive Robertson (dir.), *Performance in/au Canada, op. cit.*, p. 24.

l'approche performative au Québec. Dès les années 1960, avec les environnements participatifs de Maurice Demers, avaient lieu les balbutiements de ce que nous qualifions aujourd'hui de « manœuvre ». On observait déjà à l'époque cette tendance de plus en plus marquée vers des approches artistiques en contexte réel, ancrées dans le quotidien et tournées vers l'interactivité. Par la suite, le développement du réseau d'art parallèle a permis aux performeurs de se faire connaître et reconnaître sur la scène artistique québécoise. C'est également à cette époque que leur discours s'est étoffé et qu'ils se sont donné les moyens de le diffuser (revues d'art, centres d'artistes autogérés). Enfin, devant la menace d'une normalisation de l'art performatif, plusieurs artistes ont tenté de réfléchir à une façon de renouveler la pratique, notamment en renouant avec les approches interactives et engagées qui avaient caractérisé les premières performances. C'est dans ce contexte que la manœuvre a pu se développer. Cependant, c'est par sa compréhension et son usage de l'approche participative que la pratique manœuvrière se distingue. Il s'agit ici de trouver l'équilibre entre le caractère subversif et engagé de la performance et la nécessité de valider la pratique dans le monde de l'art. Plusieurs stratégies sont alors mises en branle, mais toutes auront pour effet de redéfinir le rôle de l'artiste et du spectateur.

1.3.1 *Détruire le mythe du créateur unique pour se fondre dans la création collective*

« *C'est le spectateur qui fait le tableau*⁷⁷. »

— Marcel Duchamp

Cette citation de Marcel Duchamp fait réfléchir. Si c'est le spectateur qui fait le tableau, l'artiste – *lui* – que fait-il? Ce que cette déclaration met en relief, c'est la remise en question du statut de l'artiste comme *unique* créateur de l'œuvre. Elle souligne également le rôle actif du spectateur, puisque c'est à travers son regard (son interprétation) que l'œuvre d'art trouve sa résonance dans le monde. Plus de 70 années séparent les explorations dadas

⁷⁷ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994, p. 247.

des explorations manœuvrières et pourtant le questionnement entourant les rôles de l'artiste et du spectateur ne semble pas s'être dissipé. Au contraire, il semblerait que cette question soit au cœur du glissement qui a permis de passer de la *performance* à la *manœuvre*.

L'engagement et la participation des spectateurs dans le processus de création constituent l'une des principales stratégies envisagées par la manœuvre afin de réduire le fossé qui semble s'être creusé entre l'artiste et le public depuis les années 1970. Autrement dit, dans la manœuvre, le spectateur passif face à la performance narcissique dont parle Freitag se transforme en spectateur actif au sein d'une œuvre collective ne reposant pas sur la production d'un résultat matériel, mais sur la réalisation d'une action à la fois esthétique et engagée. Il s'agit, dans un premier temps, de repenser les statuts de l'artiste et du spectateur en redéfinissant le rôle que chacun peut jouer dans le processus de création. Alain-Martin Richard parle de « supprimer l'extrême visibilité de l'artiste comme centre d'intérêt, comme être mythique⁷⁸ » afin de laisser plus de place aux initiatives du public tout au long de la réalisation du projet artistique. Si les propos de Richard peuvent surprendre (surtout de la part d'un artiste), on réalise cependant rapidement que le concept de manœuvre tend *effectivement* à détruire le « mythe de l'artiste » — ici entendu comme la vision romantique d'un créateur unique, incompris et (surtout) au-dessus de la masse des non-initiés.

Ce travail de destruction (ou plutôt de *déconstruction*) commence par le nom même par lequel on désigne désormais l'artiste dans la manœuvre. En effet, il ne s'agit plus d'un « artiste » ou d'un « performeur », mais bien d'un « manœuvrier ». Plus encore, ce nom, l'artiste-manœuvrier le partage avec le spectateur qui, lui aussi, devient un « manœuvrier ». On comprend alors que l'artiste n'est plus vraiment un artiste, car son statut semble se confondre avec celui du spectateur, du moins d'un point de vue sémantique. Diminuer l'extrême visibilité de l'artiste signifie également diminuer son autorité décisionnelle sur le groupe de participants/manœuvriers. Non seulement l'artiste accepte-t-il de se mettre à l'arrière-plan, mais doit-il également demeurer ouvert aux imprévus inhérents à la création collective : nul ne peut prévoir la direction que le groupe décidera d'emprunter.

⁷⁸ Alain-Martin Richard, « Matériau Manœuvre », *op. cit.*, p. 1.

Dans un deuxième temps, la manœuvre propose des œuvres performatives se produisant dans des lieux facilement accessibles et à l'aide de moyens simples, connus de tous. On tend ainsi à démontrer que la question de la démocratisation de l'art se pose d'abord en termes d'accessibilité à la *création* et non pas seulement en termes d'accessibilité à l'art « tout court ». Il ne suffit pas que l'œuvre se produise à l'extérieur de la galerie pour que l'art investisse réellement le quotidien des individus. Il faut également qu'elle soit intimement liée au contexte social et géographique dans lequel elle se déploie, et qu'elle utilise des modes de diffusions adaptés à cette réalité. L'implication du spectateur peut alors se muer en implication citoyenne puisque l'œuvre à laquelle il prend part s'inspire et prend racine dans le quotidien de sa communauté.

Enfin, l'œuvre-manœuvre ne se contente pas de *réfléter* le milieu de vie dans lequel elle est réalisée : elle propose également de nouveaux modes de vie à explorer au cœur même de ce milieu. Dans l'un de ses livres les plus influents intitulés *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*⁷⁹, le philosophe Jacques Rancière définit l'esthétique comme une manière de reconfigurer l'ordre perceptif par la recodification imaginaire des objets du quotidien et des relations qui définissent habituellement la place de chacun dans la société⁸⁰. Autrement dit, l'œuvre offre de nouvelles perspectives aux spectateurs-citoyens en lui permettant d'expérimenter poétiquement différentes vies *potentielles*, différentes manières de vivre en communauté et de concevoir son rapport à l'Autre. Ainsi, en réponse aux utopies universalisantes des années 1960 – 70, la manœuvre propose aujourd'hui des utopies momentanées et hétérogènes, à l'image des micro-communautés dans lesquelles elle prend forme. L'artiste devient alors ce que le duo Doyon/Demers nomme un « socio-esthéticien⁸¹ ». S'infiltrant dans la trame du quotidien, le socio-esthéticien superpose « réalité virtuelle et réalité réelle, il participe à élaborer, dans les micro-communautés qu'il forme avec d'autres

⁷⁹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, LaFabrique Éditions, 2000.

⁸⁰ Nous paraphrasons les idées développées par Rancière dans le chapitre 4 de l'ouvrage. *Ibid.* p. 54 – 65.

⁸¹ Doyon/Demers, « Profession : socio-esthéticien », dans *Les Commensaux : quand l'art se fait circonstances/When Art Becomes Circumstances*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001, p. 143.

auteurs dispersés et des citoyens volontaires, des manières d'être inédites⁸² ». Cela rejoint l'idée qu'avait développée Maurice Demers; seulement, cette fois, ce n'est plus forcément une cause sociopolitique clairement définie qui réunit « la communauté d'auteurs dispersés⁸³ », mais le simple désir de créer une œuvre collective qui parle d'eux, de leur environnement et de leurs aspirations communes⁸⁴.

En somme, en évitant de surexposer la figure de l'artiste, en utilisant des modes de création et de diffusion simples, et en offrant une vision artistique à la fois ancrée dans le réel et tournée vers un potentiel poétique plus grand, la manœuvre semble éviter de tomber dans les schèmes de la « performance narcissique » et favorise la participation du public dans le processus de création. Comme quoi ce sont les artistes, mais *aussi* « les spectateurs qui font les tableaux ». C'est en cela que la manœuvre concrétise, du moins en pratique, « le projet politique » Rancière, pour revenir à ce que nous disions en introduction. Dans la manœuvre, l'artiste et le spectateur jouent tous les deux un rôle actif dans le processus de création. Ensemble, ils contribuent à « reconfigurer » le rapport traditionnel qui les unit l'un à l'autre et, par le fait même, transforment radicalement notre conception de l'œuvre d'art et de sa portée critique, dans le monde l'art comme dans le quotidien.

1.3.2 L'Atopie textuelle est une cause qui se perd

Un exemple s'impose maintenant afin de rendre plus tangible la réponse de la manœuvre à la performance narcissique telle que décrite par Freitag. Plusieurs manœuvres pourraient être citées en exemple, mais l'une d'entre elles retient davantage notre attention

⁸² *Ibid.*

⁸³ Expression empruntée au duo Doyon/Demers. *Ibid.*

⁸⁴ Cependant, cela n'empêche pas la création d'une œuvre qui soit clairement politique, voire militante (certaines œuvres de l'Action Terroriste Socialement Acceptable (ATSA), par exemple). Puisque la question de l'engagement politique de la manœuvre sera plus amplement développée dans le deuxième chapitre, on se contentera, pour le moment, de préciser que le militantisme n'est plus *forcément* la raison pour laquelle artistes et spectateurs décident de se réunir pour réaliser une manœuvre.

puisqu'elle se déroule encore aujourd'hui (en 2012) et qu'il est donc toujours possible d'y participer (si on le désire bien sûr). Il s'agit de la manœuvre intitulée *L'Atopie textuelle est une cause qui se perd*, conçue par le collectif *Les causes perdues*⁸⁵, mais réalisée par un nombre sans cesse croissant de participants à travers le monde. Elle fut lancée le 21 décembre 2001 et ne se terminera que lorsque tous les participants l'auront décidé. Elle est à la fois une sculpture exposée dans le Jardin Saint-Roch à Québec (ill. 9), une base de données virtuelle en constante mutation et une œuvre collective sur le web.

La manœuvre débute avec la réalisation d'une sculpture composée de quatre panneaux d'aluminium sur lesquels un texte a été écrit (ill. 10). Quatre-cent-soixante-seize disques sont ensuite découpés à même la sculpture, trouant le texte et le rendant illisible (ill.11). Les disques sont finalement numérotés (ill. 12) puis échangés contre des réalisations visuelles et/ou sonores que les participants s'engagent à ajouter à la base de données virtuelles sur le site Internet de *L'Atopie textuelle*⁸⁶. Idéalement, les disques doivent ainsi voyager autour du globe, passant d'un participant à un autre en suivant le même procédé d'échange. Aussi longtemps que les disques demeureront en mouvement, le texte sera lisible sur le site Internet. Cependant, si la course de l'un d'entre eux venait à s'interrompre, les quelques lettres qui y sont inscrites disparaîtraient dans le texte virtuel. De la même manière, si un ou plusieurs disques étaient égarés, le texte sur la sculpture ne pourrait jamais être reconstitué. Cette manœuvre implique donc que les participants soient toujours en mouvement; c'est-à-dire qu'ils ne cessent jamais de multiplier les rencontres, de susciter les échanges et d'ajouter leurs contributions artistiques au poème visuel et sonore qui se crée peu à peu sur le web.

Il s'agit sans doute ici de se positionner par rapport au marché de l'art et au système institutionnel en créant une œuvre publique où les objets ne sont qu'un prétexte pour susciter

⁸⁵ Ce collectif est formé des artistes Alain-Martin Richard et Martin Mainguy.

⁸⁶ COLLECTIF LES CAUSES PERDUES INC., *L'Atopie textuelle est une cause qui se perd*, [En ligne], <<http://www.atopie.qc.ca>>, (page consultée le 3 septembre 2011).

les échanges et « visualiser » les déplacements des participants⁸⁷. La sculpture, le site Internet et les disques ne sont donc que des « outils protocolaires⁸⁸ » servant à faciliter la reconnaissance de l'œuvre-manœuvre et sa dissémination dans l'espace et le cyberspace. Cependant, cette manœuvre cherche peut-être encore davantage à redéfinir l'idée de communauté au XXI^e siècle et à proposer des modes d'expression reflétant et s'adaptant à cette nouvelle réalité. En une trentaine d'années à peine, les avancées dans le monde de l'informatique et les nouveaux modes de communications qui en ont découlé (le cellulaire, par exemple) ont profondément changé le visage de la société postmoderne. Traçant les contours d'une existence de plus en plus ancrée dans le présent, ces nouvelles technologies nous permettent désormais de transmettre et de recevoir une information en temps réel et ce, peu importe où nous nous trouvons sur la planète. Ainsi, le monde dans lequel nous évoluons, si vaste soit-il, n'a sans doute jamais été aussi accessible, non pas dans sa réalité effective, mais plutôt à travers le flux abstrait des informations qui en rendent compte.

Il n'est donc pas surprenant qu'une manœuvre comme *l'Atopie textuelle est une cause qui se perd* puisse prendre forme aujourd'hui. Non seulement permet-elle de transposer visuellement cette nouvelle manière de communiquer et d'interagir avec le monde, mais elle témoigne également d'une nouvelle conception de la communauté; c'est-à-dire une communauté *affinitaire* et *sans frontières* qui se construit aussi bien dans la réalité tangible de la relation humaine que dans la réalité virtuelle de l'épaisseur médiatique. Ne reposant plus sur des bases culturelles ou géographiques précises, mais plutôt sur des sentiments et des intérêts communs, cette nouvelle façon *d'être ensemble* permet notamment de développer collectivement de nouvelles formes de création artistique dans la sphère sociale. Autrement dit, en usant de moyens de communication et de diffusion adaptés à la réalité d'aujourd'hui, cette manœuvre s'insère assez facilement dans le quotidien des participants et valorise la

⁸⁷ On peut en effet retracer visuellement et virtuellement le parcours des disques à travers la planète grâce à une mappemonde sur le site Internet de *l'Atopie textuelle*. Il suffit pour cela que le nouveau participant enregistre le numéro gravé sur le disque dans la base de données du site. Une ligne reliant le point de départ du disque et son nouveau point d'arrivée est ensuite tracée sur la mappemonde virtuelle.

⁸⁸ Je reprends ici l'expression employée par le collectif Inter/Le Lieu pour désigner ce type d'objet qui permet d'inscrire la manœuvre dans une certaine réalité, dans un "protocole" à la fois familier et quelque peu détourné de sa fonction d'origine. Voir : Alain-Martin Richard (dir.), *Territoires Nomades*, Québec, Éditions Interventions, 1995, p. 5.

collaboration de chacun dans l'édification d'une œuvre collective, à l'image de la communauté (réelle ou virtuelle) dans laquelle elle s'inscrit.

1.3.3 *Le manœuvrier : une confusion des rôles de l'artiste et du spectateur?*

Ce petit retour sur l'histoire de la performance au Québec nous a donc permis de constater qu'au fil des décennies, les nouvelles approches participatives en art ont contribué d'une manière importante à l'élargissement du champ de l'art performatif. Cependant, c'est surtout un nouveau comportement de l'artiste *et* du spectateur qui se dégage de cette étude. Le développement du concept de manœuvre découle ainsi des nombreux questionnements entourant l'art en direct, la participation du public et le rôle sociopolitique de l'art. Dans la manœuvre, l'artiste et le spectateur agissent de concert afin de donner forme à une œuvre qui les dépasse individuellement. Il s'agit alors d'ouvrir le processus de création aux échanges, autant entre l'artiste et les spectateurs-participants qu'entre l'œuvre et le milieu sociopolitique dans lequel elle est déployée. En d'autres mots, il ne s'agit pas véritablement de confondre les rôles de l'artiste et du spectateur, mais d'ouvrir le champ des actions et des interventions que l'un et l'autre peuvent poser tout au long du processus de création. La diminution de la visibilité de l'artiste afin de laisser plus de place à l'intervention du public et l'importance d'ancrer le propos de l'œuvre dans une réalité auquel les gens peuvent s'identifier sont deux stratégies mises de l'avant par la manœuvre. L'objectif est, bien sûr, de maximiser la participation du public, mais surtout de faire en sorte que chacun puisse jouer un rôle actif dans le processus de création et de médiation de l'œuvre.

CHAPITRE 2

Un art engagé et engageant

Nous l'avons vu dans le premier chapitre, c'est d'abord en redéfinissant les rôles habituels de l'artiste et du spectateur que la manœuvre a pu repenser la pratique de la performance et favoriser la participation du public dans le processus de création. Nous avons également vu que plusieurs stratégies étaient envisagées afin de mettre en situation cette nouvelle vision de l'artiste et du spectateur, désormais tous les deux *manœuvriers*. Ce deuxième chapitre nous permettra maintenant de nous intéresser plus particulièrement aux répercussions que cette redéfinition des rôles peut avoir, non seulement sur l'artiste et le spectateur, mais également sur la conception de l'art performatif dans son ensemble.

Lors d'une de nos entrevues, le sociologue et artiste Guy Sioui Durand nous faisait remarquer que « dans le mot *esthétique* il y a aussi le mot *éthique*⁸⁹ ». Ce commentaire nous permet d'introduire le sujet de ce chapitre, à savoir la part éthique et politique de la manœuvre. L'idée de « l'art porteur de différences » en opposition à « l'art porteur de consensus » (universalité) revient très souvent dans les écrits concernant l'art contemporain. On considère alors que l'art est une forme appropriée pour révéler et articuler les paradoxes qui traversent notre situation culturelle actuelle. Les œuvres ne prétendent plus *répondre* (solution) de manière univoque et définitive aux nombreuses injustices sociales, mais se positionnent en revanche comme une *réaction proactive*, potentiellement porteuse de changement. Autrement dit, les œuvres offrent l'occasion de discuter de ce qui nous préoccupe au quotidien et peuvent éventuellement devenir un véritable levier de changement social et politique. Ainsi, pour plusieurs pratiques artistiques actuelles – et c'est particulièrement le cas de la manœuvre –, la participation du public n'est pas uniquement comprise comme un moyen d'assurer la médiation de l'œuvre performative, mais également comme une forme d'engagement social à l'aide de moyens artistiques.

⁸⁹ Guy Sioui Durand nous a accordé une entrevue le 13 mars 2012.

Rappelons que l'ensemble de ce mémoire vise principalement à analyser comment la manœuvre repense le rapport émetteur/récepteur traditionnel en impliquant le spectateur d'une manière plus active. Comme nous le verrons plus en détail dans les prochaines pages, cette participation plus active relève d'un engagement éthique (voire politique), tant de la part de l'artiste que du spectateur. Il faut cependant faire attention. Il ne s'agit pas forcément d'un engagement militant ou révolutionnaire, mais sans doute davantage d'un engagement politique tel que le philosophe Jacques Rancière nous permet de le concevoir. En ce sens, l'artiste-manœuvrier ne *sauve* pas le spectateur et ne tente pas davantage de lui enseigner une quelconque vérité. Il propose plutôt des formes esthétiques nouvelles, des situations poétiques, qui permettent au spectateur-acteur d'exercer son imagination et sa créativité⁹⁰.

Comme l'expliquait Giorgio Agamben dans un essai intitulé *La puissance de la pensée*⁹¹, il existerait deux sortes de *puissances*⁹². Une puissance que l'on pourrait qualifier de « générale⁹³ » et qui se résumerait à passer d'un état de *non-être* à celui d'*être*; comme un enfant a le potentiel d'apprendre et de devenir savant. Mais, il existe aussi un autre type de puissance, plus complexe, paradoxal même. C'est la puissance de quelqu'un qui possède déjà un savoir, une capacité de concrétiser ou de ne pas concrétiser ce potentiel en effectivité. Autrement dit, et pour reprendre l'exemple que donnait Agamben dans son essai, un poète a la puissance d'écrire un poème (*il peut*), mais également de ne pas l'écrire (*il peut ne pas*). Au sein d'une société démocratique comme la nôtre, chacun a la puissance et la capacité de s'exprimer, de dire, d'affirmer sa présence au sein de sa communauté. Ainsi, choisir d'exercer sa puissance – justement parce qu'on pourrait tout aussi bien ne pas le faire – donne un sens particulier à chacun des gestes que l'on pose. C'est, en quelque sorte, être *réellement* libre.

⁹⁰ Rancière parlerait de « reconfiguration du sensible ».

⁹¹ Giorgio Agamben, « La puissance de la pensée », dans *La puissance de la pensée. Essais et conférences*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2006, p. 233 – 245.

⁹² Dans son texte, Agamben rappelle que le terme *puissance* « signifie aussi bien *puissance* que *possibilité* et que ces deux sens ne devraient jamais être dissociés » (*Ibid.*, p. 235). Il faut donc comprendre le terme « puissance » comme une « potentialité » de l'être ou du faire (quelque chose de *possible*, comme une force latente que l'on peut exercer ou choisir de ne pas exercer).

⁹³ C'est l'expression employée par Agamben dans le texte. *Ibid.*, p. 236.

Dans le monde de l'art, permettre au spectateur d'exercer sa puissance (tant au niveau de la création que de la réception de l'œuvre) ne mène pas toujours à des résultats « révolutionnaires » ou « spectaculaires », mais ils n'en demeurent pas moins poétiques et valables, car cela témoigne toujours de l'exercice d'une plus grande liberté. Dans le cas particulier qui nous intéresse, participer à une manœuvre, ce serait donc choisir d'exercer sa puissance de création, sa capacité à interagir avec les gens, sa faculté de dire et de faire les choses par soi-même en leur donnant un sens potentiellement plus grand⁹⁴. Ce deuxième chapitre sera l'occasion pour nous de démontrer que la manœuvre, en redéfinissant les rôles de l'artiste et du spectateur, a également redéfini la nature de leur engagement – un engagement à la fois artistique et éthique, voire même politique.

Ici la question de la participation est donc directement liée à celles de l'engagement politique et de la liberté de jouer le rôle que notre potentiel (puissance) nous permet d'assumer. Comme le soulignait Rancière dans *Le Spectateur émancipé*, l'œuvre d'art peut être envisagée comme une reconfiguration du réel à travers l'expérience esthétique, permettant ultimement au spectateur de s'émanciper et de devenir autre chose qu'un spectateur (il peut désormais se faire *acteur* ou *manœuvrier*). Voilà pourquoi la question de l'engagement est si importante lorsque l'on s'intéresse aux pratiques artistiques dites « engagées », car cela nous permet de mieux comprendre la portée réelle de la participation en art. Cependant, ce que l'essai *La puissance de la pensée* nous a permis de comprendre, c'est que cet engagement, tant de la part de l'artiste que du spectateur, doit être assumé librement. Ce n'est qu'à cette condition que l'art peut devenir autre chose qu'une « adaptation mimétique ou éthique » d'un idéal politique, pour paraphraser Rancière⁹⁵.

⁹⁴ Un passage en particulier du texte d'Agamben nous permet de mieux comprendre tout le poids politique d'un acte librement posé : « Nous devons encore mesurer toutes les conséquences de cette figure de la puissance qui, en se donnant à elle-même, se sauve et s'accroît dans l'acte. Elle nous oblige à repenser depuis le début non seulement la relation entre la puissance et l'acte, entre le possible et le réel, mais aussi à considérer d'un œil nouveau, dans l'esthétique, le statut de l'acte de création et de l'œuvre, et, en politique, le problème de la conservation du pouvoir constituant dans le pouvoir constitué ». Voir : Giorgio Agamben, « La puissance de la pensée », *op. cit.*

⁹⁵ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 67.

Dans un premier temps, nous nous questionnerons sur ce que nous définissons aujourd'hui comme un « art engagé » et ce que nous concevons comme un « engagement éthique » dans les pratiques artistiques axées sur la participation du public. Cela nous permettra de comprendre pourquoi la participation est intimement liée au politique, car elle témoigne d'une nouvelle façon de concevoir l'engagement, aussi bien dans le monde de l'art que dans le monde réel. On verra également que l'art est « engagé » qu'à condition de laisser une place plus importante au spectateur dans l'expérimentation et l'interprétation de l'œuvre. Ce faisant, l'artiste ne tente plus de contrôler à tout prix le sens de l'œuvre, mais il laisse plutôt quelque chose d'autre exister : un lieu de débats à la fois *esthétique* et *éthique*. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à l'une des formes d'art engagé les plus polémiques, à savoir l'esthétique relationnelle. Ce détour par l'esthétique relationnelle nous permettra de positionner la manœuvre par rapport à une autre pratique où la dimension éthique et la participation du public sont importantes. Nous pourrons ainsi mieux apprécier les similitudes et les différences entre ces deux conceptions de l'engagement et du politique en art. Enfin, nous analyserons plus en détail deux manœuvres lors desquelles la participation (autant celle des artistes que des non-artistes) a mené à la création d'une œuvre d'art (manœuvre), mais également à la prise d'un engagement social. Nous serons alors en mesure d'observer concrètement les impacts possibles de la participation du spectateur, tant au niveau de la création que de la réception du projet artistique.

2.1 L'art et le politique en ce début de XXI^e siècle

Ce que l'on nomme « art engagé » renvoie à une foule de pratiques s'inscrivant en réaction contre certains aspects de l'ordre établi et des valeurs dominantes au profit d'une vision plus collective et égalitaire de ce fameux « vivre ensemble »⁹⁶. Ces pratiques s'inscrivent essentiellement dans le prolongement des avant-gardes du XX^e siècle et du militantisme des

⁹⁶ Plusieurs ouvrages traitent de la question. Nous en suggérons deux en particulier :
- Francis Francina (éd.), *Modern Art Culture*, New York, Routledge, 2009;

années 1960 – 70. Cependant, à l’instar du contexte sociopolitique actuel, les modes d’expression et de représentation du politique ont passablement changé au fil des quarante ou cinquante dernières années. Pour un concept tel que celui de la manœuvre, la participation active de personnes *a priori* étrangères au monde de l’art devient une manière de reconquérir l’espace public et politique, mais également de réévaluer les critères nous permettant de juger l’art dit « engagé ».

2.1.1 Que signifie « s’engager » aujourd’hui?

Dans un ouvrage intitulé *Apolitiques les jeunes femmes? Regard sur les formes et le sens de leur engagement*⁹⁷, Anne Quéniart définit l’engagement non pas « comme un acte d’adhésion à une idéologie d’un groupe spécifique (un nous), mais comme un acte mû par un intérêt personnel (un je) pour une cause pouvant devenir collective⁹⁸ ». Autrement dit, il semble qu’aujourd’hui l’engagement ne soit plus fondé sur un désir d’adhésion à une identité collective partagée et – surtout – définitive⁹⁹. L’engagement ne peut donc plus se penser

- Éric Van Essche (dir.), *Les formes contemporaines de l’art engagé. De l’art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles, éditions de La Lettre volée, Collection Essais, 2007.

⁹⁷ Cet ouvrage est le fruit d’une étude menée par une équipe de recherche du Département de sociologie de l’Université du Québec à Montréal dont la chercheuse principale était Anne Quéniart. Le but de cette recherche était d’étudier l’engagement politique des jeunes femmes dans un contexte social où, pourtant, on doute souvent de la politisation et de la participation des individus, notamment des jeunes femmes. Nous citons ce livre plus particulièrement, car il s’agit d’une étude menée au Québec (donc s’intéressant précisément au même contexte culturel que nous) qui dresse un portrait clair de l’état actuel de l’engagement politique et des formes diverses que cet engagement peut prendre. Voir : Anne Quéniart et Julie Pacques, *Apolitiques les jeunes femmes? Regard sur les formes et le sens de leur engagement*, Montréal, Éditions de remue-ménage, 2002.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁹⁹ C’est effectivement cette conclusion que la chercheuse Anne Quéniart peut tirer de son étude sur l’engagement politique des jeunes femmes au Québec : « Ce qui semble revendiqué aujourd’hui, c’est que le *je* soit prédominant au sein du *nous* et qu’il puisse même se désaffilier, sortir du *nous*. L’engagement au sein d’un parti ou d’une association ne doit pas être celui de toute une vie, il ne crée que "des devoirs librement consentis", mais il "permet de rencontrer des gens, de parler avec eux, de coopérer ensemble" ». *Ibid.*, p. 133.

Il faut cependant faire attention. Si l’engagement ne se traduit plus par un désir d’adhésion à une identité collective sur une longue durée, cela ne signifie pas pour autant qu’une identité collective relativement stable ne puisse éventuellement se développer au sein du groupe. Comme le soulignait Quéniart dans la

comme un investissement à long terme, puisque l'identité de l'individu (ses goûts, ses valeurs, etc.) change constamment, redéfinissant ainsi la nature et la durée de son engagement par rapport au groupe auquel il s'est momentanément identifié/engagé.

Dans un tel contexte, un art qui se dit « engagé » ne peut pas *s'engager* de la même façon qu'il y a quarante ou cinquante ans. Il en résulte un art peut-être plus réaliste, parfois même plus pessimiste, parce que conscient de la nouvelle réalité sociale dans laquelle il évolue. Les formes d'art engagé les plus convaincantes sont sans doute celles qui ne tentent pas de lisser ou d'esthétiser la réalité, mais qui ne tombent pas non plus dans le piège de la critique désabusée, voire du cynisme. L'œuvre engagée devrait à la fois proposer une prise de conscience critique face à l'aliénation de la société postmoderne et une *alternative potentielle*¹⁰⁰ nous permettant d'envisager des moyens de lutter contre cette aliénation. L'art engagé ne devrait donc pas être conçu comme le miroir du social, mais plutôt comme une *participation* au développement social. C'est ici que l'implication du public dans le processus de création devient un outil d'intervention artistique si pertinent.

2.1.2 S'engager? Comment?

Dans l'ouvrage *L'art comme alternative*, Guy Sioui Durand expliquait que l'art devait répondre à trois critères précis pour être considéré comme « engagé »¹⁰¹. Le premier concerne le « contenu », le message idéologique de l'œuvre. Le second critère s'intéresse au « contenant », c'est-à-dire aux formes et aux modes d'expressions employés pour représenter

conclusion de son étude, nous n'assistons pas aujourd'hui à une perte de l'engagement, mais à « l'émergence de formes nouvelles de subjectivité dans le champ politique » (*Ibid.*). En d'autres mots, nous ne sommes pas moins engagés socialement et politiquement que les générations qui nous ont précédés, nous nous engageons seulement différemment. Ce chapitre nous permettra d'ailleurs de développer davantage cette question.

¹⁰⁰ Nous pourrions parler de « puissance de l'œuvre », pour faire un clin d'œil à la philosophie de Giorgio Agamben. L'œuvre serait, en quelque sorte, un révélateur de cette *puissance de création* et ce *pouvoir d'engagement* que possède chaque individu, qu'il soit artiste ou non.

¹⁰¹ Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative*, *op. cit.*, p. 171 – 188.

et diffuser le contenu. Enfin, une œuvre engagée doit absolument prendre en considération le « contexte » social dans lequel elle se déploie. Durand conclut en précisant que c'est particulièrement ce rapport au contexte, à la réalité du quotidien, qui permettra à l'œuvre de revêtir un sens réellement engagé/politique (bien plus que la théorie ou la recherche plastique qui, *a priori*, lui a permis de prendre forme). Dans ce sens, l'art engagé fait du réel un matériau de création à partir duquel il devient possible de questionner, voire de repenser notre « être ensemble ». En partant du contexte réel, les artistes seraient alors en mesure de toucher plus directement le public tout en lui proposant de nouvelles perspectives, sorte de recul critique par rapport à leur situation effective. Ce n'est qu'à partir de ce moment – dans ce léger décalage – que l'art peut avoir un impact concret dans le quotidien et s'engager socio-politiquement.

2.1.3 Le partage du sensible et l'art en contexte réel

Nous le verrons plus en détail dans les pages suivantes (notamment avec notre analyse de l'esthétique relationnelle), les pratiques artistiques désirant s'immiscer dans le social n'aspirent plus à véhiculer une quelconque idéologie politique, mais désirent plutôt proposer de nouvelles façons de penser et de représenter le politique. Autrement dit, il ne faut surtout pas confondre *engagement politique* et *militantisme*. Il ne s'agit pas non plus de savoir si tel artiste est politiquement engagé, mais plutôt de comprendre *comment* il intègre dans sa pratique la dimension politique inhérente à toute forme d'art aspirant investir l'espace public. La question du politique en art va donc bien au-delà de la quête d'un idéal ou du militantisme des artistes en faveur de telle ou telle idéologie. Cette question touche, de manière plus générale, l'ensemble des stratégies *mises en œuvre* afin que s'opère le « partage du sensible » tel que le définit Jacques Rancière.

Pour le résumer simplement, Rancière appelle « partage du sensible » le « système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les

découpages qui y définissent les places et les parts respectives¹⁰² ». Autrement dit, il s'agit d'une conception du bien commun comme étant le résultat d'une collaboration de l'ensemble de la communauté où chacun *prend part*; c'est-à-dire participe à l'édification de l'ensemble, mais également assume (prend) la place qui lui revient en regard de sa participation¹⁰³. Cette expression nous permet de penser le politique (et, conséquemment, l'engagement politique) dans son sens le plus large. *Prendre part* au partage du sensible, c'est non seulement participer au projet commun (notamment artistique), mais également tirer profit de cette collaboration. Les individus qui acceptent de participer à la réalisation d'une œuvre doivent donc pouvoir *prendre la part* qui leur revient en tirant profit de l'expérience esthétique, au même titre que l'artiste. C'est souvent à ce niveau que les œuvres dites « engagées » ou « relationnelles » ne respectent pas leurs promesses. Particulièrement lorsque la participation du public est nécessaire à la pleine réalisation de l'œuvre, il est important que tous les participants puissent profiter de leur contribution, pas seulement l'artiste. Cela passe notamment par la reconnaissance de l'implication de chacun et la prise en compte des différentes opinions que l'œuvre est censée permettre d'articuler¹⁰⁴.

L'expression « art engagé » réunit donc un ensemble complexe de pratiques artistiques hétérogènes qui touchent différents domaines, notamment ceux du communautaire, de l'humanitaire, du politique et de l'expérimentation artistique « en contexte réel¹⁰⁵ ». Selon nous, le concept de manœuvre nous permet d'aller au-delà du désabusement possible face à l'échec (relatif) des utopies collectives des années 1960 – 70 et du « relationnel sans engagement » de l'esthétique relationnelle des années 1990 – 2000.

¹⁰² Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰³ « Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui déterminent la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage ». *Ibid.*

¹⁰⁴ Cela nous permet de faire écho à ce que nous disions dans l'introduction de ce chapitre à propos de « l'art porteur de différences vs l'art porteur de consensus ».

¹⁰⁵ Le sociologue Guy Sioui Durand utilise l'expression « art en contexte réel » pour qualifier certaines formes d'art engagé qui, comme la manœuvre, tissent des liens très étroits avec la situation sociale dans lequel elles se déploient. Voir : Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative*, *op. cit.* p. 180 -190.

*Mentionnons au passage que Paul Ardenne utilise quant à lui l'expression « art contextuel » pour désigner ce même type de production. Nous y reviendrons un peu plus loin dans ce chapitre.

Dans ce concept, la participation des non-artistes nous permet de repenser la fonction de l'art dans la société et l'impact réel qu'il peut avoir dans le quotidien des individus. Deux conditions doivent cependant être respectées : l'engagement éthique et la prise en compte du contexte de réalisation sont deux éléments essentiels au succès de la manœuvre, mais également à celui de toutes formes d'art qui, comme elle, se veulent engagées, participatives et près du public.

2.2 Faire du projet social une œuvre d'art ou l'art au service du projet social? **L'esthétique relationnelle et l'art d'intervention :**

« Loin de n'être qu'une illusion et une mise en figure des choses, loin de ne parler que de lui-même, dans une démarche tautologique, loin de faire de l'idéal sa religion, l'art s'incarne, enrichi au contact du monde tel qu'il va, nourri pour le pire ou le meilleur des circonstances qui font, défont, rendent palpable ou moins palpable l'histoire¹⁰⁶ ».

- Paul Ardenne

En tant que genre artistique, l'art d'intervention ou « l'art contextuel¹⁰⁷ » aurait vu le jour avec les avant-gardes du 20^e siècle, notamment par le biais d'actions publiques élaborées par les futuristes italiens et d'interventions artistico-politiques orchestrées par les avant-gardes russes. Avec l'avènement de la modernité, on voit se démultiplier le phénomène de « l'intervention immédiate » de l'art dans l'espace public : les publicités énigmatiques de la série *Figurative* (1965) de Dan Graham, les emballages urbains de Christo et Jeanne-Claude, les 7000 chênes plantés par Joseph Beuys à Kassel (1977) et les « affichages sauvages » de Daniel Buren n'en sont que quelques exemples. Enfin, les années 1990 – 2000 sont marquées par l'émergence d'une nouvelle forme d'art qui déplace les principes de l'intervention artistique dans la sphère du social et des relations interpersonnelles : il s'agit bien sûr de l'esthétique relationnelle. Théorisée au début des années 1990 par le critique d'art et

¹⁰⁶ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, p. 18.

¹⁰⁷ *Ibid.*

commissaire Nicolas Bourriaud, l'esthétique relationnelle aspire non seulement à intervenir dans l'espace public, mais également à interagir avec les individus de manière à créer (ou à recréer) de nouveaux modèles de sociabilité. Dans tous ces exemples, et ce peu importent les visées de l'intervention, l'espace public est perçu comme le lieu « naturel » de l'art; lieu où « l'artiste s'abolit dans le désir de l'autre », pour reprendre cette jolie formule d'Alain-Martin Richard. Il s'agit dès lors de réduire significativement la distance qui sépare l'œuvre et son spectateur dans un contexte de « création immédiate » où la *représentation* se fait davantage *présentation*¹⁰⁸. Puisant son inspiration et sa force dans la réalité du quotidien le plus « banal », plutôt que dans l'abstraction théorique, l'œuvre se *présente* alors comme une sorte de « réalité augmentée¹⁰⁹ » et non comme un idéal entièrement construit.

Pour notre part, ce qui nous intéressera tout particulièrement dans l'art d'intervention, c'est ce glissement progressif vers le relationnel. Si la participation du public était plus ou moins recherchée dans les premières formes d'interventions artistiques, elle devient essentielle à l'élaboration d'une pratique telle que l'esthétique relationnelle ou la manœuvre, puisque l'œuvre dépend directement des interactions qu'elle suscitera entre l'artiste et les spectateurs. Ce détour par l'esthétique relationnelle nous permettra donc de mieux comprendre les pratiques participatives actuelles, dont celle de la manœuvre. Malgré la très grande controverse entourant l'esthétique relationnelle, nous croyons qu'elle demeure néanmoins une source d'inspiration importante et une excellente « matière de base » à une réflexion critique plus large concernant les pratiques artistiques participatives et l'engagement sociopolitique dans l'art d'aujourd'hui. Comme nous pourrons le constater, tout comme la manœuvre, l'esthétique relationnelle met en scène le politique en sollicitant une participation plus active du spectateur. Cependant, nous verrons qu'elle se développe à l'aune d'une autre conception de l'engagement, différente de celle véhiculée par la manœuvre. L'esthétique relationnelle nous servira donc de point de comparaison pour analyser la portée

¹⁰⁸ À ce propos, Paul Ardenne en fait la démonstration dans le *chapitre 1 : Un art contextuel ou comment annexer la réalité*, de l'ouvrage *Un art contextuel*, *op. cit.*, p. 15 – 38.

¹⁰⁹ Je reprends ici l'expression employée par le duo d'artistes Doyons/Demers. Voir : Doyon/Demers, « Profession : socio-esthéticien », *op. cit.*, p. 146.

politique de la participation dans la manœuvre et voir en quoi cela modifie radicalement le rôle du spectateur par rapport à l'œuvre d'art.

2.2.1 L'esthétique relationnelle

Durant les années 1990, Nicolas Bourriaud s'est afféré à théoriser une nouvelle forme de pratique d'intervention artistique : l'esthétique relationnelle. Selon lui, les utopies sociales et les aspirations révolutionnaires des années 1960 – 70 ont été progressivement remplacées par des « micro-utopies quotidiennes et des stratégies mimétiques ». Dans ce contexte, l'objectif de cette nouvelle esthétique consiste à s'insérer dans l'espace public, non pas pour le critiquer ou le subvertir – comme on l'a fait dans les années précédentes –, mais plutôt de manière à (re)créer des liens de coexistences et des espaces de négociations à une échelle plus intime¹¹⁰. À une époque où « la communication engouffre les contacts humains dans des espaces de contrôle qui débitent le lien social en produits distincts » et où « les relations humaines ne sont plus directement vécues, mais s'éloignent dans leur représentation spectaculaire », l'art relationnel, lui, tenterait d'ouvrir des brèches et de proposer de nouveaux « modèles de socialités »¹¹¹. En d'autres mots, cette pratique artistique s'offrirait comme un « terrain d'expérimentations sociales¹¹² » où les valeurs consuméristes de la société actuelle ne feraient plus obstacle à la relation humaine (la « vraie »).

En somme, Bourriaud définit l'esthétique relationnelle comme un « ensemble de pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique ou pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social¹¹³ ». Les pratiques dites « relationnelles », bien que très diversifiées sur le plan formel, se rejoignent néanmoins sur ce point : elles réservent toutes une place importante au public puisque c'est avec lui et même grâce à lui que la

¹¹⁰ Bourriaud parle de « d'utopies de proximité ». *Esthétique relationnelle, op. cit.*, p. 10.

¹¹¹ Nous paraphrasons l'auteur. *Ibid.*, p. 8.

¹¹² *Ibid.*, p. 10.

¹¹³ *Ibid.*, p. 14.

relation est possible. Le public se fait donc à la fois *participant* et *sujet* de l'œuvre d'art relationnelle. De plus, le caractère éphémère et événementiel de l'œuvre suscite des rencontres et fixe des « rendez-vous d'art » dans une temporalité qui lui est propre¹¹⁴. Il se crée alors des « interstices sociaux », sortes de « temps d'arrêt » dans notre horaire quotidien où, grâce à notre participation au dispositif relationnel mis en place par l'artiste, nous pouvons envisager de nouveaux modes d'interaction avec notre environnement.

2.2.2 Une impitoyable critique

Dans une certaine mesure, l'art a toujours été relationnel puisqu'il est au cœur d'un système reposant sur la conjecture entre la création, la diffusion et l'interprétation de l'œuvre. Dans une conférence donnée en 1998, Jean-Pierre Balpe définit ce qu'il nomme le « triangle systémique de l'art » en expliquant que « l'art participe toujours, à la fois et sans séparation, au subjectif, à l'objectif et au culturel comme à toutes les instances au travers desquelles, à un moment donné, ces composantes se manifestent¹¹⁵ ». Cependant, en ce qui concerne plus particulièrement l'esthétique relationnelle, c'est ce système qui fait office d'œuvre d'art. Autrement dit, on va bien au-delà de la dimension relationnelle intrinsèque de l'art et ce, grâce à la mise en place de dispositifs de convivialité et de participation du public ne visant rien de moins que la création de « nouveaux modèles de sociabilité¹¹⁶ », le tout réifié en œuvre d'art.

Or, l'esthétique relationnelle telle que l'a défini Bourriaud a fait l'objet de plusieurs critiques. Parmi les nombreux détracteurs, Éric Dem et Tristan Trémeau retiennent particulièrement notre attention. Premièrement, parce que les remarques qu'ils adressent à l'esthétique relationnelle dans l'article *L'art allégé des œuvres. L'œuvre d'art, le spectateur*,

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 8 -9.

¹¹⁵ Jean-Pierre Balpe, 1998, « Quelques concepts de l'art numérique », [En ligne], <www.labart.univ-paris8.fr>, (page consultée le 12 novembre 2011).

¹¹⁶ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 29.

*son aura et ses experts*¹¹⁷ s'avèrent particulièrement bien réfléchies et pertinentes. Deuxièmement, parce que leurs critiques les poussent à se questionner sur la position et le rôle du spectateur dans l'œuvre relationnelle. Puisque le spectateur se trouve précisément au cœur de nos propres préoccupations par rapport à la manœuvre, les remarques de Dem et Trémeau nous permettent de pointer quelques-uns des pièges à éviter lorsqu'on a affaire à une œuvre qui prétend impliquer le public de manière importante.

En résumé, Dem et Trémeau avancent que les intellectuels comme Nicolas Bourriaud et les artistes pouvant être associés à l'esthétique relationnelle auraient inventé un « spectateur idéal » auquel ces productions artistiques éphémères et supposément participatives s'adresseraient. Cela serait dû au fait que les experts refuseraient, plus ou moins consciemment peut-être, « toute confrontation problématique avec des œuvres d'art complexes¹¹⁸ ». Les auteurs adressent ainsi une critique sévère à l'endroit des artistes de l'esthétique relationnelle en les qualifiant de « fournisseurs opportunistes de dispositifs destinés à l'aménagement des espaces d'exposition¹¹⁹ » sous l'égide des critiques d'art et des commanditaires. Il en résulterait un art essentiellement « fonctionnel, convivial, disponible et démocratiquement partageable¹²⁰ » qui réduirait l'œuvre à sa médiation, la délesterait de toute polémique et, par le fait même, de toute portée réellement critique et engagée. Afin d'éviter de frustrer son « spectateur idéal » et de risquer qu'il rejette totalement l'œuvre relationnelle, les artistes auraient finalement remplacé l'œuvre par une « non-œuvre », c'est-à-dire une œuvre qui ne serait pas un *objet*, mais plutôt une *situation esthétique* (ou « interstice social », pour reprendre l'expression employée par Bourriaud). Les dispositifs conviviaux, participatifs ou décoratifs donnant lieu à l'œuvre relationnelle ne susciteraient alors plus (ou moins) de frustration chez le spectateur. Il s'agirait dès lors de mettre en scène

¹¹⁷ Éric Dem et Tristan Trémeau, 2004, « L'art allégé des œuvres. L'œuvre d'art, le spectateur, son aura et ses experts », dans *L'Art Même*, [En ligne], No. 25, <<http://www2.cfwb.be/lartmeme/no025/pages/page4.htm>>, (page consultée le 14 octobre 2010).

¹¹⁸ Éric Dem et Tristan Trémeau, *L'art allégé des œuvres. L'œuvre d'art, le spectateur, son aura et ses experts*, *op. cit.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

des situations où l'expérience esthétique proposée se résumerait à la « reconnaissance et au partage de lieux communs¹²¹ », pour reprendre les mots de Dem et de Trémeau. Ce type de productions aurait donc pour conséquence de conforter le spectateur intolérant dans son désir de normalité en n'offrant pas de réelle rupture entre l'expérience esthétique et un quotidien idéalisé. Autrement dit, l'esthétique relationnelle ne serait guère différente du système consumériste et superficiel qu'elle semble dénoncer. De plus, on se retrouverait devant une œuvre qui ne se veut pas ouvertement idéologique, mais qui le serait néanmoins de manière détournée puisqu'elle ne propose rien d'autre que des « vérités communément admises », sans laisser de place au questionnement et encore moins à la contestation. En fin de compte, cela aboutirait à la mise en place d'une « nouvelle doctrine esthétique » qui serait celle d'une « standardisation optimiste de la réalité¹²² ». Cet « excès de convivialité » mènerait donc essentiellement à la normalisation de l'art et à la production d'œuvres facilement intelligibles et digérables par tout le monde et tout de suite, ce qui est très réducteur, autant pour les artistes que pour les spectateurs.

2.2.3 Aller plus loin : l'importance du contexte

De manière générale, la critique formulée par Dem et Trémeau à l'adresse de l'esthétique relationnelle est parfaitement fondée. Cependant, nous croyons qu'elle manque de nuance et qu'elle a peut-être tendance à trop généraliser. Cela a pour principal effet de rejeter en bloc une pratique artistique qui, à notre avis, n'a pas que des défauts (contrairement à ce que les deux auteurs pourraient nous laisser croire). Selon nous, la solution pour éviter de sombrer dans les pièges de la *convivialité excessive* et de la *normalisation de l'art* serait un engagement réel de la part de l'artiste et du spectateur ainsi qu'une véritable prise en compte des particularités du contexte social dans lequel l'œuvre participative se déploie. De cette manière, l'art serait en mesure d'animer un véritable débat

¹²¹ Ibid.

¹²² Éric Dem et Tristan Trémeau, *L'art allégé des œuvres. L'œuvre d'art, le spectateur, son aura et ses experts*, op. cit.

autour d'enjeux qui touchent les participants (artiste et spectateur-acteur) et auquel chacun peut *prendre part*. De ce débat peut alors naître un réel dialogue entre le spectateur et l'œuvre, menant ainsi à une augmentation de l'expérience esthétique¹²³. Nous devons donc augmenter notre patience et nous ouvrir à la rencontre, au dialogue entre deux êtres capables de penser par eux-mêmes et de se faire leur propre opinion. Cette voix n'est sans doute pas la plus facile, mais il semble bien qu'il faille nous y résoudre : l'effort est nécessaire.

Nous l'avons vu dans les premières pages de ce chapitre, notamment avec notre retour sur l'esthétique relationnelle, les artistes d'aujourd'hui semblent vouloir délaisser les grandes idéologies unificatrices au profit de « micro-utopies », mieux adaptées au contexte sociopolitique actuel et à notre nouvelle conception de l'engagement¹²⁴. Cependant, cela ne veut pas dire que la dimension politique de l'art actuel ait été totalement évacuée. Cela ne signifie pas non plus que les formes d'art basées sur des principes de convivialité et de participation soient forcément apolitiques (comme on l'a souvent dit de l'esthétique relationnelle). Il s'agit plutôt d'une redéfinition du politique, agissant à une échelle plus restreinte, plus subjective et plus locale. Cette échelle plus réduite permettrait aux artistes de soulever une collectivité dont la taille leur permet encore d'avoir une réelle interaction avec elle. Pour le dire autrement, il s'agit de remettre le débat sur la table, de créer une « situation alternative » au régime dominant afin que les individus puissent de nouveau débattre et voir l'impact de leurs actions (notamment artistiques) au sein de leur collectivité¹²⁵.

Si on a beaucoup critiqué l'esthétique relationnelle, ce n'est certainement pas parce que ses aspirations idéologiques n'étaient pas louables. On a critiqué le manque d'engagement réel de l'esthétique relationnelle dans le contexte social où elle aspirait créer des relations. Il y a dans les pratiques relationnelles ou, plus largement, dans les « pratiques

¹²³ Nous reprenons ici les grandes idées du *chapitre 3 : Les paradoxes de l'art politique*, dans : Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op cit.*, p. 56 – 92.

¹²⁴ Nous faisons ici référence à l'introduction de la *section 2.1 L'art et le politique en ce début de XXI^e siècle* dans le présent chapitre.

¹²⁵ Nous reprenons ici le principal argument de Rancière concernant l'émancipation intellectuelle. Voir : Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*

artistiques participative et en contexte réel », un aspect éthique important qu'il ne faut jamais négliger. Si on aspire réinsérer l'art dans le quotidien, il faut en assumer les conséquences...

2.2.4 Lorsque l'engagement éthique et la prise en compte du contexte ne sont pas au rendez-vous : le cas de la « manœuvre » Rêves à la poste [pour Granby]

Les nombreuses critiques soulevées par Éric Dem et Tristan Tréreau concernant l'esthétique relationnelle nous prouvent qu'aucun concept théorique n'est parfait et qu'il faut toujours nous montrer prudent dans notre application de la théorie. De la même façon, nous ne pouvons pas prétendre que le concept de manœuvre fasse exception. Il est donc important de faire attention lorsque l'on qualifie une œuvre de « manœuvre » : ce n'est pas parce qu'on le prétend qu'elle en est forcément une ou, du moins, qu'elle correspond vraiment à la définition que nous en faisons dans ce mémoire. On a beaucoup abusé des termes « relationnel », « collaboratif » et « participatif » dans le passé, et cela a ouvert la porte à de nombreuses critiques, remettant parfois même en question la pertinence des pratiques artistiques que ces termes servaient à qualifier. Dans la mesure du possible, nous ne voulons pas commettre la même erreur avec la manœuvre. Voilà pourquoi nous nous intéresserons maintenant à un exemple de « manœuvre » qui, à notre avis, n'en est pas une. Son analyse nous permettra de déterminer les points importants à retenir lorsque l'on parle de la manœuvre et de souligner l'importance de demeurer critique.

Lors de l'un de nos entretiens, Guy Sioui Durand nous a parlé d'une « manœuvre¹²⁶ » élaborée par l'artiste Karen Elaine Spencer à l'occasion d'une résidence d'artistes au 3^e Impérial à Granby, en 2009. Intitulé *Rêves à la poste [pour Granby]*, le projet consistait à poster un millier de lettres dans lesquelles l'artiste racontait quelques-uns de ses rêves.

¹²⁶ Nous mettons ici le mot « manœuvre » entre guillemets, car c'est le terme que Guy Sioui Durand employait pour désigner l'œuvre de Spencer lors de l'entrevue qu'il nous a accordée le 14 mars 2012. Malgré tout le respect que nous avons pour monsieur Durand et pour le travail de Karen Elaine Spencer, nous ne pouvons qu'être en désaccord avec cette façon de nommer l'œuvre. L'analyse qui suit servira à appuyer notre position.

L'exercice était assez simple : tous les jours durant un an, Spencer a retranscrit à la main des fragments de rêves qu'elle a ensuite postés à des citoyens sélectionnés au hasard dans le bottin téléphonique de Granby. Chacune des missives était personnalisée de manière à interpeller directement le destinataire : « Cher ..., J'ai rêvé que... » (ill. 13 et 14). Cependant, ce sentiment d'intimité suggéré par la lettre manuscrite apparaît rapidement incongru, car elle est écrite par une étrangère¹²⁷. En réalité, le seul indice qui pouvait trahir l'identité de la mystérieuse correspondante était l'adresse de l'expéditeur inscrite sur l'enveloppe : 3^e *Impérial, 164 rue Cowie, Granby, Québec* (ill. 15)¹²⁸.

Ici, ce n'est plus le public qui, en toute connaissance de cause, va à la rencontre de l'artiste. C'est plutôt l'artiste et son projet artistique qui surgissent dans le quotidien des individus, sans avertissement ni permission. Cette infiltration de l'art dans l'intimité des citoyens de Granby n'a pas été sans conséquence. En effet, les quelques curieux qui ont répondu à l'appel lancé par l'artiste nous permettent de constater que les questions de l'engagement et de la responsabilité éthique peuvent s'avérer très importantes dans les « pratiques infiltrantes »¹²⁹ comme *Rêves à la poste [pour Granby]*.

¹²⁷ À ce propos, lors d'une entrevue accordée à la journaliste Catherine Pépin de Radio-Canada, un des destinataires racontait sa surprise lorsque, plutôt que de retrouver les habituels relevés de compte dans sa boîte aux lettres, il découvrit l'étrange correspondance de Karen Elaine Spencer. Voir : RADIO-CANADA, Mise à jour le 10 avril 2009, *L'artiste qui poste des lettres à des inconnus*, [En ligne], http://www.radio-canada.ca/emissions/macadam_tribus, (page consulté le 24 novembre 2011).

¹²⁸ Karen Elain Spencer a beaucoup abordé le thème du rêve dans sa pratique, notamment avec le projet *Dream Listener* en 2007. Durant une année, l'artiste a sillonné les rues de Montréal en tenant devant elle des bouts de carton sur lesquelles elle avait écrit des rêves. L'intention était sensiblement la même que pour le projet *Rêves à la poste [pour Granby]* : l'artiste racontait un rêve à des inconnus dans l'espoir qu'ils lui en racontent un à leur tour. Suite à cet échange, l'artiste abandonnait sa pancarte de fortune quelque part dans la ville. Dans cette deuxième phase de l'action, l'identité de l'auteur demeurait inconnue pour les passants qui tombaient par hasard sur l'un de ces messages insolites. Pour une description complète du projet, nous invitons le lecteur à consulter l'ouvrage suivant : Karen Elain Spencer, *Porteur de rêves/Dream Listener*, Alma, Sagamie édition d'art, 2001.

¹²⁹ On pourrait également parler d'« actions furtives », comme les définit Patrice Loubier dans : « L'art à fleur du réel : considération sur l'action furtive », *Art d'attitudes. Discussions/Action/Interaction*, Québec, Éditions Intervention, 2002, p. 36 – 45. Essentiellement, les actions furtives sont des gestes artistiques s'infiltrant dans le quotidien des individus sans qu'il y ait eu une médiation préalable. On découvre l'œuvre par hasard et l'identité de l'auteur reste souvent inconnue. Loubier explique que l'action furtive est, en quelque sorte, « une pensée adressée à un autre, à un autre qu'on ne connaît pas, qui ignore jusqu'à notre existence, mais que notre geste affectera, ne serait-ce que de façon infime » (*Ibid.*). Il s'agit donc d'une

Lors d'une entrevue accordée à la journaliste Catherine Pépin de Radio-Canada¹³⁰, Danielle Alain, directrice générale du 3^e Impérial, racontait que quelques personnes s'étaient présentées dans les locaux du centre d'artistes en manifestant certaines inquiétudes par rapport à la lettre qui leur avait été envoyée. Alain soulignait le fait que, sans explication leur permettant de comprendre qu'il s'agissait d'une démarche artistique, les destinataires n'avaient d'autres choix que d'interpréter le contenu de la lettre par rapport à leurs propres références. Même si, en fin de compte, le public a réagi de manière assez positive à l'action de Spencer¹³¹, Alain n'a pu passer sous silence le cas d'une jeune femme qui, inquiète, s'était présentée avec deux lettres dans les mains : la sienne et celle de son père avec qui elle n'avait pas eu de contact depuis longtemps...

Imaginons un instant que la sœur de cette jeune femme soit disparue sans donner de nouvelles depuis plusieurs années. Imaginons maintenant qu'un beau jour, cette jeune femme et son père reçoivent une même lettre dans laquelle un rêve leur est raconté. La jeune femme et son père se demandent alors si c'est la sœur/la fille disparue qui tente de reprendre contact avec eux... Dans l'attente de réponses, l'angoisse monte. C'est pour cette raison que la jeune femme s'est finalement présentée au 3^e Impérial afin qu'on lui confirme si c'était bien sa sœur qui lui avait écrit cette étrange missive. Sauf qu'au moment de sa visite, l'artiste n'était pas là pour lui répondre et n'a pas voulu s'expliquer davantage par la suite. De plus, lorsque la journaliste Catherine Pépin réalisa un reportage sur les répercussions du projet de Karen Elaine Spencer, l'artiste brillait par son absence, refusant d'assumer le poids des réactions négatives et d'expliquer sa démarche¹³². C'est donc à Guy Sioui Durand, Danyèle

pratique artistique « à fleur de réel » puisque son champ d'action se situe sur la mince frontière entre l'art et le quotidien, entre l'existence et l'oubli. La participation du public est primordiale puisque l'œuvre n'existe qu'à travers son surgissement dans le quotidien des individus.

¹³⁰ [Reportage de Catherine Pépin], *L'artiste qui poste des lettres à des inconnus*, op. cit.

¹³¹ La plupart des personnes qui ont été assez curieuses pour se rendre sur place et rencontrer l'artiste ont réagi de manière positive lorsqu'on leur a expliqué ce qui se passait. Plusieurs se sont même prêtés au jeu en racontant à l'artiste un de leurs propres rêves.

¹³² Lors de notre entrevue, Guy Sioui Durand m'a même dit qu'une travailleuse social-psychologue avait dû être engagée par le 3^e Impérial afin d'apaiser certaines personnes que l'œuvre avait bouleversées.

Alain et trois « capteurs de rêves¹³³ » qu'il incombait de répondre aux questions de la journaliste – alors que c'est plutôt l'artiste qui était la mieux placée pour en parler¹³⁴ (ill. 16).

Avec cet exemple, on constate que l'insertion de l'art là où on ne l'attend pas et l'implication du public dans le processus de création comportent certains risques. Nous pouvons résumer la situation en citant Paul Ardenne :

« Investir la réalité c'est en outre devoir explorer un territoire plus vaste que celui de l'art, décider arbitrairement d'y impulser une aventure de la contingence que rien ne commande a priori et dont il n'est pas dit qu'elle sera positive; c'est bousculer les acquis de la création artistique et sa réception publique sans pouvoir en mesurer d'avance les conséquences.¹³⁵ »

On ne semble donc pas pouvoir créer en contexte réel sans accepter un certain nombre d'impondérables. Cela signifie également qu'il faille assumer pleinement les conséquences d'un geste artistique posé à l'extérieur des murs de la galerie, dans la réalité du quotidien. Dans le cas contraire, ce n'est pas forcément la participation et la complicité du public que l'œuvre suscitera, mais peut-être son incompréhension, voire sa colère. Nous ne jugeons ni la pertinence de la démarche, ni les qualités poétiques et esthétiques de l'action artistique de Spencer. Ici, ce qui soulève la critique, c'est le manque d'engagement de l'artiste et son refus d'assumer pleinement la portée de son geste. Le fait que le geste en question soit artistique ne l'autorise en rien à se dégager de toute responsabilité face aux individus qu'elle a voulu impliquer dans son projet. Selon nous, et ce même si Durand la désigne comme telle, la « manœuvre » de Spencer n'en est pas une. La raison est simple. Sous des apparences d'art relationnel ou participatif, c'est l'artiste (ses états d'âme et ses propres désirs) qui importe, et non la relation qu'elle semble vouloir nouer avec ses correspondants. L'artiste semble s'être

¹³³ C'est de cette manière que Guy Sioui Durand appelle les individus à qui Spencer avait écrit un rêve.

¹³⁴ Par son absence et son refus de répondre elle-même aux questions, l'artiste se déleste totalement de la responsabilité éthique qui la lie à ses destinataires. L'artiste n'avait pas seulement des obligations vis-à-vis l'organisme qui l'accueillait et lui permettait de réaliser son projet, elle en avait aussi par rapport à tous ceux qu'elle impliquait dans son œuvre. Voilà pourquoi l'absence de l'artiste lors de l'entrevue avec Catherine Pépin pose un réel problème éthique et discrédite à nos yeux l'intention de l'artiste qui, à l'origine, était censée créer une relation avec ses destinataires.

¹³⁵ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, op. cit., p. 40.

imaginé un « spectateur idéal » qui répondrait volontiers et sans poser de questions à sa proposition artistique... « Malheureusement », il en fut autrement.

Cette longue parenthèse à propos de la « fausse manœuvre » de Spencer nous apprend que ce n'est pas parce qu'une performance se veut « participative » et « relationnelle » qu'elle est forcément une manœuvre. Le narcissisme et la réticence qu'ont certains artistes à laisser un véritable pouvoir d'intervention au public sont les principales causes d'échec dans la réalisation des manœuvres. Ils sont également les principaux critères de différenciation entre la performance ou l'esthétique relationnelle institutionnalisée et la manœuvre. Pourquoi? Parce que le trop grand désir de contrôle de l'artiste sur son œuvre empêche le spectateur (le participant) de s'engager réellement dans le processus de création collective/relationnelle car, pour s'engager, il faut pouvoir s'exprimer¹³⁶. À notre avis, cette œuvre n'est donc pas une manœuvre, car l'artiste n'a pas respecté la dimension politique de la manœuvre, ici comprise comme l'acceptation et la valorisation du débat (et donc d'un réel échange entre les participants) afin de faire progresser *collectivement* le projet artistique.

2.2.5 S'ancrer dans le réel et s'engager dans l'action artistique

Le débat critique entourant l'esthétique relationnelle semble donc se tromper de cible ou, du moins, semble-t-il concentrer ses efforts à démolir un concept plutôt qu'à chercher à l'améliorer. En effet, les critiques les plus virulentes à l'endroit des pratiques de type relationnel concernent le plus souvent des œuvres précises qui, bien qu'on les prétende « relationnelles » ou « collaboratives », demeurent néanmoins assez loin du concept de base¹³⁷. En d'autres mots, ce n'est pas parce qu'on qualifie une œuvre de « relationnelle » ou

¹³⁶ Cela revient à ce fameux « partage du sensible » dont nous avons parlé précédemment.

¹³⁷ Rappelons que l'une des visées premières des pratiques dites relationnelles est de créer des « espaces de négociations » où la relation humaine devient possible. Or, nous constatons que beaucoup d'œuvres relationnelles ne réussissent pas à créer de véritables interactions et un réel dialogue (négociation) entre les participants. Bien souvent, elles se contentent de « mettre en scène » la relation humaine dans un contexte artistique précis et, surtout, contrôlé par l'artiste.

de « manœuvre » qu'elle est forcément exemplaire en la matière. La critique de l'œuvre *Rêves à la poste [pour Granby]* avait pour objectif de souligner certains aspects importants à prendre en considération lorsque la participation du public est sollicitée dans le processus de création. Que ce soit dans un cadre institutionnel ou dans la rue, lorsque l'artiste interpelle directement le spectateur, celui-ci doit assumer la dimension éthique qui en découle. Une relation implique toujours une prise de conscience de l'Autre : elle doit avant tout être un dialogue entre les deux parties.

Il est donc important de distinguer les pratiques qui réintroduisent réellement l'art dans le quotidien par des moyens artistiques reposant sur la collaboration (voire la co-création) et celles qui prétendent le faire¹³⁸. Beaucoup d'œuvres se disant « collaboratives », « relationnelles » ou encore « manœuvrières » ne franchissent jamais la limite de la théorie, car elles évacuent en cours de réalisation le seul précepte pouvant mener à une participation réellement active : l'engagement des deux parties (artistes et collaborateurs) à entretenir un rapport de réciprocité des pouvoirs de création. Sans cette réciprocité, chacun reprend son rôle habituel : l'artiste demeure l'unique créateur et le spectateur, un contemplateur passif ou, au mieux, le simple exécutant d'une tâche entièrement dirigée par l'autorité artistique.

La force et l'impact poétique des pratiques relationnelles ou collaboratives ne reposent pas sur l'esthétisation des « lieux communs » de notre société, mais plutôt sur la manière dont nous pouvons harmoniser nos différences. C'est sur ce point que se sont acharnés (avec raison) les plus virulents détracteurs de l'esthétique relationnelle. Selon nous, le concept de manœuvre a su éviter ce piège en parlant davantage « d'intersubjectivité » que de « subjectivité »; d'actions artistiques basées sur la spontanéité et le débat plutôt que sur des principes de « convivialité ». Il est vrai que tout cela semble un peu utopique, mais plusieurs exemples de manœuvres nous amènent à croire que l'art peut, parfois, réellement changer les choses, soulever les masses et ouvrir les consciences. La participation du public

¹³⁸ L'exemple de *Rêves à la poste [pour Granby]* nous l'a bien prouvé. Si l'on prétendait au départ que l'action artistique visait le dialogue, l'échange et la participation du public, on doit bien avouer maintenant que l'œuvre n'a servi que les intérêts de l'artiste. Aucune explication n'a été réellement fournie, ni pendant, ni après la réalisation du projet. De plus, lorsque certains citoyens ont voulu s'expliquer avec l'artiste et manifester l'angoisse que son œuvre avait fait monter en eux, cette dernière a refusé de rendre de compte à qui que ce soit. Dès lors, on ne peut pas parler de « pratique collaborative » ou de manœuvre, car il n'y a pas de relation entre l'artiste et le spectateur... ou du moins, s'il y en a une, elle est à sens unique.

permet alors d'entrevoir de nouveaux modes de créations, mais également de nouvelles façons de s'engager collectivement dans un projet artistico-social. Le désir de diminuer le fossé entre l'artiste et le public témoigne d'une volonté d'augmenter l'impact de l'art dans le quotidien des individus, leur servant à la fois d'inspiration, de modèle critique et de levier de changement/d'action sur leur propre existence.

En nous intéressant à l'esthétique relationnelle, notre intention n'était pas tellement de distinguer ce qui est collaboratif de ce qui ne l'est pas, mais plutôt de savoir déterminer la nature et le degré réel de collaboration dans les pratiques artistiques où l'implication du public est considérée comme primordiale. Cela nous a ensuite permis de poser un regard éclairé sur les œuvres qui se disent « manœuvres » et à souligner du même souffle l'importance de l'engagement éthique dans les pratiques artistiques participatives. Cela nous amène maintenant à tenter de mesurer l'étendue des possibilités qu'offre un concept tel que la manœuvre en matière de création collaborative, d'engagement social et de développement culturel.

2.3 Prendre racine dans la communauté : des projets artistiques en collaboration avec des organismes communautaires

Le monde de l'art, comme le monde réel, ont des frontières poreuses qui permettent aux artistes de passer de l'un à l'autre sans trop de peine. Ils créent des œuvres qui prennent racine dans le réel, tout en le détournant légèrement afin d'entrevoir d'autres modes d'existence. La manifestation, la fête, la parade sont autant de médiums d'expression normalement réservés à l'action sociale et qui sont maintenant récupérés et détournés dans le champ artistique. Parfois, ces nouvelles formes de socialité en art s'effectuent grâce à des partenariats entre des artistes et des organismes sociaux et communautaires. Cette alliance permet un ancrage particulièrement solide dans la réalité des individus visés par l'œuvre participative et peut contribuer à changer positivement et concrètement leur situation. Le

partenariat entre artiste et organisme communautaire serait donc un bon moyen d'ancrer l'art dans le réel tout en offrant de nouvelles perspectives à l'intervention sociale¹³⁹.

Nous nous attarderons maintenant à deux manœuvres : *Passagères. Voix de changements* et *Agir par l'imAGinaiRe*. Cependant, avant d'aller plus loin, il est important de préciser que ces deux projets ne se déclarent pas ouvertement « manœuvriers ». Nous ne saurions dire si c'est simplement parce que les instigateurs de ces projets ne connaissent pas le concept de manœuvre (ce qui est très probable) ou s'ils ne veulent pas s'y associer. Quoi qu'il en soit, leurs analyses respectives nous portent à conclure qu'il s'agit bien de manœuvres, tant sur le plan de la forme (ce sont des œuvres avant tout performatives et participatives) que sur le plan de l'idéologie (diminution de la visibilité de l'artiste au profit de la création de groupe, indétermination du résultat, volonté d'ancrer l'œuvre dans le contexte social où elle se déploie). Nous les admettrons donc en tant que manœuvres, soulignant une fois de plus que la manœuvre est une conception particulière de l'art performatif et non un courant artistique en soi (se référer à l'introduction de ce mémoire). On peut donc appliquer ce concept à la pratique de certains artistes, sans toutefois affirmer que chacune des œuvres de leur corpus est forcément une manœuvre. Nous laissons maintenant le soin au lecteur de lire les analyses et de juger par lui-même.

Ayant choisi de s'investir sensiblement dans la même réalité sociale, celle des femmes en difficultés, ces deux projets nous permettent d'observer et de comparer plus aisément les différents niveaux de participation possibles ainsi que les répercussions de l'art dans le quotidien des participants... et des artistes. Nous avons également choisi d'analyser ces deux manœuvres parce que la dimension politique et engagée y est particulièrement importante, pour ne pas dire évidente¹⁴⁰. Cela nous permet notamment de discerner très clairement tout

¹³⁹ Il faut cependant faire attention. Toutes les manœuvres ne sont pas forcément issues d'un partenariat entre artistes et organismes communautaires. Rappelons que la manœuvre *L'Atopie textuelle et une cause qui se perd* (chapitre 1) a pris forme uniquement grâce à l'initiative des artistes et à la participation du public. Disons simplement que la collaboration entre artistes et organismes communautaires favorise *habituellement* un ancrage plus tangible dans la réalité des individus qui gravitent autour de ces organismes (sans toutefois le garantir).

¹⁴⁰ Toutes les manœuvres ne sont pas toujours aussi « explicitement engagées » (pensons notamment à *L'Atopie textuelle est une cause qui se perd*). La dimension politique peut prendre plusieurs formes et

ce que l'expression « s'engager » peut signifier dans un contexte de création collective et d'art participatif. Nous pourrions alors mieux comprendre comment la participation du public peut véritablement transformer notre conception de l'œuvre d'art et du rôle de chacun dans le processus de création et de réception.

2.3.1 *Passagères – Voix de changements*

« Je porte depuis toujours une grande colère face aux injustices, je me suis indignée, j'ai milité et honnêtement... cela n'a pas donné grand-chose. Avant de finir épuisée et désabusée, j'ai préféré choisir UNE cause et participer à des réalisations concrètes¹⁴¹. »

— D. Kimm

C'est ainsi que D. Kimm, la directrice artistique du collectif Les Filles électriques, introduisait le projet *Passagères – Voix de changements* dans un petit recueil du même nom paru en 2010 (ill. 17). Avant d'expliquer le projet plus en détail, nous aimerions souligner quelques éléments importants contenus dans cette citation. Premièrement, l'artiste parle de sa « colère face aux injustices », colère qui l'habite et qui l'a poussé à poser certains gestes, d'abord *militants*. Cependant, elle poursuit immédiatement par le triste constat que ses actions militantes n'ont pas donné tous les fruits espérés. Elle souligne également sa peur de sombrer dans le désabusement si elle poursuit dans une voie où l'indignation et le militantisme sont les seuls leviers à ses actions. Enfin, et c'est sans doute l'élément le plus important de cette phrase, D. Kimm conclut en insistant sur l'importance de choisir une cause,

s'exprimer de manière extrêmement variées (pas seulement de manière militante). L'important, c'est que le caractère engageant de l'œuvre soit au rendez-vous. L'engagement réel de l'artiste et des participants témoignera alors de la portée politique de l'œuvre puisque cette dernière aura su rassembler les individus et articuler une pluralité de points de vue autour d'un projet artistique commun. Ainsi, comme le soulignait Rancière : « si l'expérience esthétique touche à la politique, c'est qu'elle se définit aussi comme expérience de dissensus, opposée à l'adaptation mimétique ou éthique des productions artistiques à des fins sociales » - *Spectateur émancipé*, op. cit., p. 67.

¹⁴¹ Les Filles électriques et Passages, *Passagères. Voix de changement*, Montréal, Planète rebelle, collection Traces, 2010, p.7.

de s'y engager entièrement et de manière *concrète*. La distinction entre une manœuvre et une œuvre dite « relationnelle » (dans le sens que lui donne Bourriaud) réside essentiellement dans son implication *concrète* dans la réalité du milieu où elle se déploie et dans *l'engagement actif* des individus qui y *prennent part*. Une manœuvre semble donc toujours osciller entre l'éthique et l'esthétique. C'est en jouant sur ces deux pans de réalité que l'œuvre-manœuvre puise sa force et déjoue l'« insincérité » que l'on a souvent reprochée à l'esthétique relationnelle.

2.3.1.1 Nouer des liens

Passagères — Voix de changements constitue le troisième volet d'un projet plus vaste ayant débuté en 2006 : *Les mots appartiennent à tous... et à toutes*¹⁴². De concert avec des maisons d'hébergement pour femmes en difficulté¹⁴³, le collectif a entrepris de mettre sur pied des ateliers de création littéraire destinés à rendre « l'écriture accessible pour des femmes marginales au parcours particulier et bien souvent incroyablement courageux¹⁴⁴ ». Ces ateliers ont ultimement fait l'objet de trois publications, permettant ainsi de souligner la qualité du travail accompli et de contribuer à diminuer l'écart entre ces « femmes marginales » et le reste du monde.

Les Passagères, ce sont bien sûr les résidentes de la maison Passages¹⁴⁵, mais ce sont aussi les artistes-intervenantes et les membres du personnel qui travaille chaque jour auprès

¹⁴² En plus de *Passagères – Voix de changements* (2010), il y a eu *Écrire et sans pitié* (2006) et *L'ABCd'art de La rue des Femmes* (2007).

¹⁴³ Le projet *Écrire et sans pitié* a été réalisé en collaboration avec la maison d'hébergement pour jeunes femmes en difficulté L'Arrêt-Source; *L'ABCd'art de la rue des Femmes*, avec l'organisme La rue des Femmes; et, bien sûr, *Passagères - Voix de changement*, avec la maison Passages.

¹⁴⁴ Les Filles électriques et Passages, *Passagères. Voix de changement, op. cit.*, p. 8.

¹⁴⁵ La maison Passages est une ressource d'hébergement pour des jeunes femmes, entre 18 et 30 ans, qui font face à différentes difficultés (santé mentale, toxicomanie, violence, etc.). Cet organisme se veut un refuge pour les femmes qui vivent dans la rue et qui font face à l'exclusion. Pour en savoir plus, nous invitons le lecteur à consulter le site Internet de l'organisme : [En ligne], < www.maisonpassages.com >.

des jeunes femmes dans le besoin. Plus de quarante femmes se sont ainsi prêtées à l'exercice d'écriture dans un contexte d'échanges réciproques et de respect de la différence. Un tel climat de création ne peut évidemment pas s'établir du jour au lendemain. Il a fallu du temps pour que des liens se tissent et que la confiance s'installe entre les participantes, mais également en chacune d'elles-mêmes, car il faut beaucoup de confiance en soi pour créer et construire (on pourrait même dire *se reconstruire*). Cependant, de l'aveu même de la performeuse Marie-Paule Grimaldi, animatrice des ateliers d'écriture à la maison Passages : « il a souvent fallu faire vite puisque la maison Passages porte bien son nom¹⁴⁶ »... On n'y reste jamais longtemps; c'est un lieu de transition vers un nouveau départ dans la vie de ses passagères. Le projet devait donc s'adapter à ce contexte de transition et accompagner les participantes dans cette étape particulière de leur vie.

Depuis la fondation du collectif en 2001, Les Filles électriques ont pour mandat de créer et de diffuser des œuvres interdisciplinaires touchant aux domaines de la poésie, du *spoken word*¹⁴⁷ et de la performance. Dans leur pratique, le processus est souvent plus important que le résultat final¹⁴⁸. Aussi, le recueil regroupant quelque 57 textes et 18 extraits sonores n'est pas une œuvre en soi, mais bien la trace d'un *passage* et du chemin parcouru par les organisatrices et les participantes de *Passagères – Voix de changements* (ill. 18). Ainsi, bien qu'il s'agisse principalement d'un projet de création littéraire, l'expérience s'est quant à elle réalisée sur le mode performatif en mettant l'accent sur les rencontres qui sont survenues tout au long du projet, les échanges de connaissances entre les participantes et le processus de création qui est celui de l'écriture.

¹⁴⁶ Citation de l'artiste à propos des ateliers qu'elle a donnés et du lien de confiance qu'ils ont permis de créer entre les différents intervenants et les participantes. Voir : *Passagères – Voix de changements*, *op. cit.*, Introduction.

¹⁴⁷ Le *spoken word* est une forme de poésie orale qui consiste à performer un texte devant un public. On associe souvent cette forme d'expression artistique au *slam*. Nous invitons le lecteur à se référer à la définition qu'en font Les Filles électriques dans la section « archives » de leur site Internet officiel : [En ligne], <www.electriques.ca>.

¹⁴⁸ Les Filles électriques et Passages, *Passagères - Voix de changements*, *op. cit.*, p. 2.

Dans ce projet, il s'agissait de rendre l'écriture plus accessible afin de donner une « part aux sans-parts¹⁴⁹ », mais également de rendre la poésie plus vivante, plus proche d'un quotidien qui se veut désormais extraordinaire. C'est pour cela que Les Filles électriques en sont venues à élaborer leur projet en collaboration avec un organisme communautaire déjà bien ancré et présent dans le quotidien des participantes visées par leur manœuvre. C'est également de cette manière que des travailleuses sociales, une concierge et quelques bénévoles ont élargi leur champ d'expertise en participant, elles aussi, à l'élaboration d'un projet artistique (notamment en accompagnant les participantes, en conseillant les artistes lors des ateliers et en proposant des idées pour le recueil de textes). On constate dès lors que la frontière entre l'art et le communautaire, entre le travailleur, la jeune femme en difficulté et l'artiste, s'amenuise peu à peu pour laisser plus de place à la collaboration et à la création collective. Qui enseigne à qui? Qui crée l'œuvre en fin de compte? Tout le monde, sans doute.

Cette manœuvre accordait une grande importance à la participation et, surtout, elle mettait en valeur la contribution de chacun (notamment par la publication d'un recueil de textes). De plus, en travaillant avec un organisme comme la maison Passages, Les Filles électriques se sont associées avec des professionnels déjà bien au fait de la réalité dans laquelle elles souhaitaient réaliser leur projet artistique. Cela témoigne d'un réel désir de comprendre et de s'adapter au mode de vie des femmes que le collectif souhaitait voir participer. Cela rend compte également d'un souci éthique très fort puisque c'est avec beaucoup de respect et avec un réel intérêt — non seulement pour le projet artistique en tant que tel, mais aussi pour ce que chacune pouvait y apporter — que les artistes et les participantes ont pu développer le lien de confiance nécessaire à la réalisation de l'œuvre. Ce projet est donc le fruit d'un réel partage de connaissances et d'expériences entre artistes et participantes, entre le monde de l'art et la réalité des *Passagères*.

¹⁴⁹ Nous faisons une fois de plus référence aux réflexions de Jacques Rancière concernant l'émancipation intellectuelle. Si participer au politique et à la vie en société c'est « prendre part » au bien commun, les « sans-parts » sont des individus auxquels on refuse la participation : ce sont les opprimés. « Donner une part aux sans-parts », c'est donc reconnaître l'égalité des individus de la société à prendre part au

2.3.2 Le projet *Agir par l'imAGinaiRe* et le collectif *Art Entr'Elles*

Le projet *Agir par l'imAGinaiRe* s'apparente beaucoup à celui de *Passagères — Voix de changements*. Cette fois aussi l'art se met au service des sans-parts par l'entremise d'ateliers de créations. Le projet est également réalisé grâce à une collaboration entre artistes et organisme communautaire, soit la Société Élizabeth Fry du Québec (SEFQ)¹⁵⁰ dans ce cas-ci. Le projet prend son envol en 2008, lorsqu'Engrenage Noir/LEVIER, un organisme artistique indépendant, et la SEFQ décident de s'associer afin de mettre sur pied différents ateliers de création artistique destinés aux femmes judiciairisées. *Agir par l'imAGinaiRe*, c'est 49 femmes et 8 artistes qui ont participé à 11 ateliers dispensés dans 4 établissements de détention du Québec (ill. 19), à savoir : l'Institut Philippe Pinel, l'institution de détention provinciale Maison Tanguay, la prison fédérale de Joliette et la maison de transition Thérèse-Casgrain. C'est également une exposition collective, *Agir/Art des femmes en prison*¹⁵¹, qui a remporté un très grand succès¹⁵² (ill. 20, 21 et 22).

On peut imaginer assez facilement que les embûches ont été nombreuses et que les instigateurs du projet ont dû composer à plusieurs reprises avec les contraintes inhérentes à ce milieu répressif et si peu propice à la création artistique. C'est sans doute pour cela que la préparation a été tellement importante. En effet, on a dû mettre plusieurs choses en place avant même de pouvoir donner les ateliers. Premièrement, afin de pouvoir participer au

politique (à s'exprimer) et ce, peu importe leur rang social, leurs origines ou leur sexe. Voir : Jacques Rancière, *La Mésestante : politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

¹⁵⁰ La Société Élizabeth Fry du Québec est un organisme à but non lucratif qui intervient depuis plus d'une trentaine d'années auprès de femmes judiciairisées en tentant de faciliter leur réinsertion sociale et en leur offrant différents types de soutien. Pour plus d'informations, nous invitons le lecteur à consulter le site web de l'organisme : [En ligne], <www.elizabethfry.qc.ca>.

¹⁵¹ L'exposition *Agir/Art des femmes en prison* s'est déroulée à la galerie Eastern Block à Montréal, du 27 mai au 16 juin 2011.

¹⁵² Nous nous permettons de parler de « grand succès » car, en plus des nombreuses visites, l'exposition a bénéficié d'une couverture médiatique assez importante compte tenu de la nature du projet. Mentionnons notamment une entrevue avec Carole Laure, Geneviève Fortin et Alexandra Zajko diffusée lors de l'émission *Christiane Charrette* sur les ondes de Radio-Canada le 23 mai 2011; une entrevue télévisée avec Carole Laure et Geneviève Fortin lors de l'émission *Pénélope McQuade*, toujours à Radio-Canada, le 1^{er} juin 2011; ainsi que de nombreux articles dans différents journaux tels que *Le Voir*, *Le Devoir*, *La Presse* et *The Gazette*.

projet, les artistes devaient démontrer qu'ils étaient motivés et prêts à composer avec les contraintes reliées au milieu carcéral et à la création collective. Ils devaient également accepter de suivre une formation de cinq jours durant laquelle ils apprenaient, entre autres, comment se préparer à travailler dans un tel milieu, aborder les participantes et les aider à s'exprimer à l'aide de moyens artistiques. Deuxièmement, il a fallu faire entrer à l'intérieur des murs le matériel nécessaire à la réalisation des ateliers et à la création des œuvres (caméra vidéo, appareil photo, enregistreur numérique, ordinateurs, etc.). C'est ainsi que, pour la première fois au Canada, on autorisait qu'un tel matériel soit introduit en milieu carcéral dans le but d'être manipulé par des détenus. Enfin, il a été décidé qu'un salaire serait versé aux participantes pour leur contribution lors des ateliers. Il faut savoir que les femmes incarcérées occupent différents emplois en prison et que les revenus qui en découlent leur permettent de se procurer des produits de base (savon, brosse à dents, etc.) et quelques « luxes » (friandises ou cigarettes, par exemple)¹⁵³. Elles peuvent donc difficilement se priver de leur salaire pour participer à des ateliers de création. La rémunération offerte par les responsables d'*Agir par l'imAGinaiRe* visait à donner aux participantes « les moyens » de participer au projet sans être pénalisées pour leur implication. De plus, puisque le projet se voulait avant tout le fruit d'une collaboration équitable entre les différents intervenants, il était logique que les artistes, mais également les participantes soient rémunérés pour le travail qu'ils accomplissaient ensemble¹⁵⁴.

L'un des objectifs du projet *Agir par l'imAGinaiRe* était de valoriser la femme derrière la personne incarcérée ou en réinsertion sociale en lui permettant de s'exprimer à travers différents médiums tels que la photographie, la vidéo, le son, le slam, le chant, la danse et l'acting ou la performance. Nous pouvons affirmer, sans trop risquer de nous tromper, que le

¹⁵³ Ces revenus sont toutefois très modestes. Par exemple, on parle d'un salaire entre 5,25\$ et 6,25\$/jour dans les prisons fédérales. Pour plus de renseignements, voir : SERVICE CORRECTIONNEL DU CANADA, *Directive du Commissaire – Affectations aux programmes et paiements aux détenus*, [En ligne], < www.csc-scc.gc.ca >, (page consultée le 16 octobre 2011).

¹⁵⁴ Geneviève Fortin, une des femmes ayant participé au projet *Agir par l'imAGinaiRe*, fait un compte-rendu des différentes « barrières » qu'il a fallu franchir tout au long de l'expérience artistique : Geneviève Fortin, « La participation de LEVIER au colloque de la Faculté des Arts et des Sciences de l'Université Concordia – Transcender les frontières : jusqu'où peuvent aller l'art et l'éducation de l'art? », [En ligne], <www.engrenagenoir.ca/blog/archives/4645>, (page consultée le 16 octobre 2011).

projet a finalement atteint cet objectif : malgré les nombreux obstacles, les artistes ont su adapter le projet à la réalité des participantes et susciter, chez plusieurs d'entre elles du moins, un engagement réel dans le processus de création (le succès de l'exposition *Agir/Art des femmes en prison* pourrait d'ailleurs en témoigner). Cependant, il serait tout à fait légitime de s'interroger sur ce qui se passe une fois le projet terminé. Comme pour tous les projets artistiques du genre, on est en droit de se demander si on a réellement été en mesure de faire bouger les choses à moyen ou à long terme (ne serait-ce qu'un tout petit peu). Difficile de répondre. Cependant, dans le cas d'*Agir par l'imAGinaiRe*, la fin du projet artistique n'a pas causé la fin du projet humain...

2.3.2.1 *Agir par l'imAGinaiRe et la création du collectif Art Entr'Elles*

En 2009, au terme du projet *Agir par l'imAGinaiRe*, deux participantes, Geneviève Fortin et Julie-Chantale Saint-Jean, ont désiré poursuivre l'expérience en fondant un nouveau collectif : *Art Entr'Elles*¹⁵⁵. Dès lors, l'engagement et la participation atteignent de nouveaux sommets : celles qui étaient jusqu'alors des participantes se font désormais les instigatrices d'un nouveau projet artistique. Le collectif réunit des artistes professionnels et des femmes judiciairisées, sans aucune hiérarchisation. Dans le groupe, les artistes ne sont pas plus des professeurs que les femmes judiciairisées sont des élèves. Chacune apporte son lot de connaissances et contribue activement à la réalisation des différents projets. Le conseil d'administration du collectif est également hétérogène, de sorte que chacun prend part non seulement aux activités de création, mais également à tout ce qui concerne la planification de nouveaux projets, la recherche de financement, les communications, etc.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Lors de l'entrevue que madame Geneviève Fortin nous a accordée le 26 mars 2012, elle nous a informés que madame Saint-Jean n'était malheureusement plus active au sein du collectif.

¹⁵⁶ Nous avons recueilli toutes ces informations lors de l'entrevue que nous avons réalisée avec Geneviève Fortin le 26 mars 2012.

La création de ce collectif nous donne une idée de l'impact potentiel qu'un projet alliant création et action communautaire peut avoir dans la vie des participantes. À ce propos, lors d'une entrevue¹⁵⁷, nous avons demandé à Geneviève Fortin si elle croyait qu'*Agir par l'imAGinaiRe* et les différents projets que le collectif *Art Entr'Elles* a réalisés depuis 2009 avaient eu un impact concret dans la vie des participantes. Elle s'est alors empressée de dire : « Oui, c'est certain ». Elle précisait toutefois qu'il ne fallait pas être naïf : « il ne faut pas s'attendre à ce que toutes les femmes soient sauvées ». Leur intention n'a d'ailleurs jamais été de « sauver » qui que ce soit¹⁵⁸. Le but était plutôt de donner aux femmes marginalisées des moyens de s'exprimer et de changer la manière dont la société les perçoit. Or, l'expérience de Geneviève Fortin¹⁵⁹ et de plusieurs autres collaboratrices, dont elle nous racontait les histoires, nous porte à croire que l'art a réellement eu un impact dans leur vie¹⁶⁰. Les problèmes de dépendances et les blessures du passé ne s'effaceront pas du jour au

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Ce commentaire nous permet de souligner le fait que la manœuvre ne poursuit aucun objectif « utilitaire ». L'art ici n'est pas employé dans un but thérapeutique et ne constitue pas davantage un « outil » pour atteindre un résultat précis ou satisfaire un besoin. Il s'agit avant tout d'une démarche artistique qui vise la réalisation d'une œuvre qui, elle, peut *potentiellement* ouvrir sur de nouveaux horizons et dépasser les frontières de l'art (thérapie, réinsertion sociale, estime de soi, etc.).

¹⁵⁹ Geneviève Fortin nous confiait en entrevue que sa participation au projet *Agir par l'imAGinaiRe* avait changé beaucoup de choses dans sa vie. Elle s'était toujours intéressée à la photographie, mais ce seraient les ateliers de photo qu'elle a suivis lors du projet qui lui auraient donné le goût d'aller plus loin dans sa pratique. C'est également grâce au petit salaire qu'on lui versait pour sa participation aux ateliers d'*Agir* qu'elle a pu, une fois sortie de prison, s'inscrire à deux cours de photographie au Collège de Maisonneuve à Montréal. Madame Fortin poursuit maintenant des études à temps partiel en psychologie à l'Université du Québec à Montréal et s'implique activement dans le collectif *Art Entr'Elles* en tant que coordonnatrice.

¹⁶⁰ À titre d'exemple, Geneviève Fortin nous a raconté l'histoire d'une des participantes qui a pris part à l'exposition *Donner une deuxième chance*, organisée par le collectif *Art Entr'Elles* en juin 2011. Cette participante avait des problèmes de toxicomanie depuis un certain temps, ce qui créait beaucoup de tension au sein de sa famille. Malgré tout, cette femme se rendait chaque semaine aux ateliers de créations mis sur pied par le collectif afin de produire une œuvre en vue de l'exposition *Donner une deuxième chance*. Or, en raison de sa toxicomanie, sa famille avait bien du mal à la croire lorsqu'elle affirmait qu'elle quittait la maison pour se rendre à des ateliers de création qui lui permettraient de réaliser une œuvre et même d'exposer en galerie. Madame Fortin nous racontait à quel point ce fut un grand moment le jour de l'exposition, lorsque la famille de cette femme a compris qu'elle lui avait dit la vérité. Geneviève Fortin nous a expliqué que des cas comme celui-ci n'étaient pas rares et que cela prouvait, dans une certaine mesure, que leurs actions artistiques pouvaient effectivement changer la perception que les femmes judiciairisées ont d'elles-mêmes, mais également la perception que leur famille ou la société en général peuvent avoir d'elles. Ces informations ont été recueillies lors d'une entrevue téléphonique réalisée avec Geneviève Fortin le 26 mars 2012.

lendemain, mais pour plusieurs « d'Entr'Elles » l'art a sans doute contribué au processus de guérison.

Le milieu carcéral est un contexte très particulier et sans doute très peu adapté à la création artistique. Malgré tout, les instigateurs du projet *Agir par l'imAGinaiRe* ont décidé de réellement s'impliquer dans le milieu, en dépit des embûches rencontrées. Les ateliers de préparation pour les artistes, les séances de discussions en groupe (artistes et participantes) et les salaires¹⁶¹ versés aux participantes ne sont que quelques exemples des ajustements qui ont dû être effectués afin de susciter une participation réellement active. En composant avec les contraintes du milieu carcéral et en s'adaptant à la réalité des participantes, le projet a pu réellement *agir* (à l'aide de moyens artistiques) sur le quotidien de ces femmes. Plus encore, il a su inspirer quelques-unes d'entre elles à fonder leur propre collectif afin de poursuivre l'expérience.

2.3.2.2 Changer de perspectives

Pour les initiateurs et sans doute aussi pour les participantes, *Passagères – Voix de changements* et *Agir par l'imAGinaiRe* sont non seulement des projets artistiques, mais également des outils d'expression au service de revendications personnelles et politiques¹⁶². Le processus de création vise ainsi à permettre aux participantes d'aborder autrement (poétiquement) leur réalité et, surtout, d'imaginer un avenir plus positif. Les projets offraient aussi à la population un point de vue différent sur la réalité de ces femmes. Les ateliers de création représentaient bien plus qu'un divertissement hebdomadaire dans la vie des participantes. Ils leur permettaient (potentiellement) d'agir sur leur réalité et de modifier le regard de l'Autre par rapport à ce qu'elles sont réellement et ce qu'elles souhaitent réaliser.

¹⁶¹ Nous nous permettons d'insister sur la question des salaires, car en offrant une rémunération aux participantes, les artistes leur ont donné les moyens (littéralement) de s'investir dans le projet.

¹⁶² Institut du Nouveau Monde, mise à jour le 30 août 2009, *L'art comme moyen d'engagement et d'intervention sociale* (section « Agir – Comment est-il né? »), [En ligne], <www.engrenagenoir.ca/blog/archives/1645>, (page consultée le 16 octobre 2011).

Carole, une des participantes du projet *Agir par l'imAGinaiRe*, racontait à ce propos que son expérience lui avait offert « la liberté d'explorer et de [s']exprimer à travers les arts, la confiance qui [lui] manquait pour entrevoir l'avenir¹⁶³ ». Elle souhaitait ainsi que ses œuvres « fassent tomber les préjugés à l'égard des femmes, qu'elles leur offrent un support dans leurs démarches afin de leur ouvrir des portes¹⁶⁴ ».

On constate dès lors que les manœuvres *Passagères – Voix de changements* et *Agir par l'imAGinaiRe* vont bien au-delà des considérations purement artistiques. Elles s'inscrivent dans un projet de création multidisciplinaire, oscillant sans cesse entre le monde de l'art et la réalité à laquelle font face les participantes et les organismes qui leur viennent en aide. C'est dans cette oscillation que l'œuvre se fait *manœuvre*. Le projet, en s'adaptant au contexte et en suscitant un réel engagement de la part des artistes et des participantes, met en place les conditions nécessaires afin que la participation des « non-artistes » soit vraiment active. Les participantes ne sont pas de simples « exécutantes » et l'artiste n'est ni l'unique créateur, ni l'unique responsable du développement de la manœuvre. C'est dans la relation d'échanges entre artistes et participantes que ces deux manœuvres tirent toute leur force : comme le soulignait Aleksandra Zajko, agente de développement à la SEFQ, « L'artiste [amène] des techniques et la femme judiciairisée [amène] une expertise au niveau du vécu. En jumelant les deux, on donne vie à une œuvre d'art¹⁶⁵ ».

2.4 La Manœuvre comme art engagé

Des manœuvres comme *Passagères* ou *Agir par l'imAGinaiRe* sont de véritables œuvres ouvertes de par leur immersion risquée dans la réalité du quotidien. Il s'agit d'œuvres

¹⁶³ Carole a participé à deux ateliers, un de slam et un de photographie. Les propos rapportés ici proviennent d'un extrait audio de la table ronde. *Ibid.*

¹⁶⁴ *L'art comme moyen d'engagement et d'intervention social*, op. cit.

¹⁶⁵ Citation d'Aleksandra Zajko, agente de développement à la SEFQ, lors d'une entrevue accordée à Mathilde Roy pour du journal *Montréal Campus*. Voir : Mathilde Roy, 10 septembre 2010, « S'évader de

où l'artiste diminue sa visibilité en tant que principal créateur afin de proposer au spectateur/acteur des circonstances poétiques à habiter, voire à inventer avec lui. La manœuvre, plutôt que de véhiculer un message unique d'une position tenue pour vraie parce qu'elle découlerait d'une autorité supérieure (celle de l'artiste, en l'occurrence), use plutôt de la ruse, de la subversion et de l'infiltration douce dans le quotidien des individus. Les artistes-manœuvriers cherchent ainsi à « ouvrir des brèches dans les consensus sociaux », pour reprendre cette phrase célèbre de Bourriaud.

Si les pratiques manœuvrières comportent bien une part de revendication politique, elles relèvent cependant d'une attitude très différente de celle des avant-gardes, des groupes militants des années 1960 ou encore de l'idéal véhiculé par l'esthétique relationnelle. Partant d'une situation réelle, ancrée dans le présent et le quotidien, la manœuvre opère des détournements de sens qui aspirent à « débanaliser » cette réalité, ne proposant plus *une* utopie ou *une* vérité, mais bien *des* utopies et *des* vérités *potentielles* auxquelles le participant peut contribuer activement. Il s'agit dès lors de *mettre en œuvre* un réel dialogue où la dissidence a non seulement sa place, mais où elle est fortement encouragée. Ce qui se dégage de l'analyse des manœuvres *Passagères – Voix de changement* et *Agir par l'imAGinaiRe*, c'est que cette forme d'art requiert un échange, un débat, pour avoir lieu. Et pour qu'il y ait débat, il faut qu'il y ait au moins deux interlocuteurs. Or ce qu'il y a de particulier dans la manœuvre, c'est qu'elle convie un interlocuteur qui, à notre avis, n'avait jamais pu exprimer à ce point sa vision des choses et autant contribuer au débat : il s'agit bien sûr du spectateur.

La manœuvre est un concept mouvant, sans doute encore appelé à changer, à s'adapter au fil des débats. Aussi, ce mémoire ne prétend pas la définir de manière définitive. Nous pouvons simplement convenir, à la lumière des observations effectuées dans ce chapitre, que la dimension politique est primordiale dans la manœuvre. Comme bien des pratiques artistiques avant elle, la manœuvre use du politique pour inspirer les individus et créer de nouveaux modes d'expression poétique dans la sphère publique. Cependant, c'est

prison par l'art », dans *Montréal Campus*, [En ligne], <www.montrealcampus.ca>, (page consultée le 14 octobre 2011).

par son usage du politique qu'elle se distingue. Plutôt que d'aspirer à un idéal universel, la manœuvre propose de créer un lieu de débat où chacun peut s'exprimer tout en se nourrissant de ce que le groupe peut lui apporter. Dès lors, le spectateur ne peut plus demeurer passif : il devient un véritable collaborateur actif, aussi bien au niveau de la création que de la réception de l'œuvre.

CHAPITRE 3

Vers une conception de l'œuvre comme environnement d'art

La question de la réception traverse l'ensemble de ce mémoire. Nous nous sommes d'abord intéressées aux raisons idéologiques qui ont conduit au glissement progressif de la performance vers la manœuvre et, par le fait même, à la redéfinition des rôles de l'artiste et du spectateur dans le processus de création et de réception de l'œuvre performative. Nous avons ensuite souligné l'importance de la dimension politique de la manœuvre. Puisque celle-ci aspire à renouer avec le quotidien et à impliquer le spectateur de manière active, la manœuvre requiert un engagement réel de tous les participants (artistes comme non-artistes). Or, nous l'avons vu, pour que les participants puissent réellement prendre part au processus de création, il faut que le contexte sociopolitique soit pris en compte tout au long de la préparation et de la réalisation du projet artistique. La manœuvre, en s'ancrant dans le quotidien des individus qu'elle souhaite voir participer, crée un espace de négociation où chacun peut s'exprimer¹⁶⁶, que ce soit lors de la création ou de la réception.

Cependant, bien que la question de la réception soit omniprésente dans les deux premiers chapitres, nous ne l'avons pas encore abordée de manière très approfondie. Ce dernier chapitre sera donc l'occasion de nous intéresser plus spécifiquement au contexte de réception de la manœuvre, contexte qui, comme nous le verrons, se traduit par la création d'un environnement d'art total. En effet, en diminuant la visibilité de l'artiste et en accordant une grande importance à l'engagement éthique et au contexte social où la manœuvre se déploie, on met tranquillement en place les différents éléments qui serviront à la médiation de l'œuvre-manœuvre dans l'espace public. Ainsi, la manœuvre se présente, en quelque sorte, comme un « détournement » du quotidien, c'est-à-dire une « marge de manœuvre » où

¹⁶⁶ Le philosophe Jacques Rancière parlerait d'un contexte favorisant le « partage du sensible » et le critique d'art Nicolas Bourriaud, d'« interstice social ». Dans les deux cas, il s'agit d'une réarticulation du réel de manière à entrevoir de nouveaux modes de sociabilités et de réévaluer notre rôle au sein de notre communauté.

l'art et la créativité permettent d'entrevoir de nouvelles possibilités d'être ensemble, d'interagir avec son milieu, mais également de recevoir et d'apprécier l'art performatif dans un contexte participatif où la création est également une forme de réception.

En nous intéressant au contexte de réception de la manœuvre et en analysant comment la participation du spectateur transforme ce contexte, nous serons amenée à répondre à deux critiques très importantes concernant la réception des pratiques d'art en direct. Premièrement, on critique beaucoup le manque de visibilité¹⁶⁷ des pratiques artistiques qui prétendent, pourtant, s'ancrer dans le quotidien et aspirer à réduire la frontière entre l'artiste et le public. En effet, beaucoup d'œuvres relationnelles ou politiquement engagées demeurent très peu connues à l'extérieur d'un cercle assez restreint d'artistes, de militants et de connaisseurs. Ce manque de visibilité remet ultimement en question la capacité de l'art à réellement dénoncer les injustices sur la scène publique et à donner une voix aux sans-voix¹⁶⁸. Cependant, ce genre de critique semble faire fi de nombreuses manifestations artistiques à la fois participatives, politiques et communautaires qui, malgré leur caractère éphémère et immatériel, ont su rejoindre un nombre impressionnant d'individus, et pas seulement dans le milieu artistique... la manœuvre en est bien sûr un excellent exemple.

La deuxième critique importante à laquelle nous tenterons de répondre concerne le caractère souvent jugé trop « populiste » de l'art en contexte réel et, peut-être plus particulièrement encore, de l'art participatif. On sous-entend par là que la volonté des artistes d'intervenir dans le quotidien et de faire participer des non-artistes dans le processus de création mènerait ultimement à une « dilution » du contenu artistique au profit d'une

¹⁶⁷ Nous faisons notamment référence aux conclusions de l'historienne de l'art Ève Lamoureux dans l'article : Ève Lamoureux, « Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale », *Amnis*, [En ligne], <www.amnis.revues.org/314>, (page consultée le 3 mai 2010).

¹⁶⁸ Selon Rancière, l'un des aspects les plus importants à l'action politique est de faire en sorte que la voix des sans-voix soit entendue, non seulement par leurs pairs, mais également par ceux qui les maintiennent dans un climat de domination. C'est seulement à cette condition que la parole des sans-voix pourra réellement provoquer un débat et transgresser l'ordre établi. Voir : Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 24 – 27.

« animation culturelle » purement ludique. À l'inverse de la critique concernant le manque de visibilité des pratiques artistiques actuelles, on semble maintenant leur reprocher d'être « trop populaires ». Or, comme nous pourrions le constater avec les exemples qui vont suivre, la création en direct et la participation du public dans la manœuvre contribuent, au contraire, à l'augmentation de la charge poétique de l'action artistique et à l'élargissement des frontières de l'art. Comme quoi il est possible de toucher un public très large, sans pour autant négliger le contenu critique et esthétique de l'œuvre performative.

Qu'arrive-t-il lorsque des projets d'art n'investissent plus « seulement » un petit groupe d'individus (ce qui, à notre avis, n'est pas moins louable), mais bien une communauté, voire une ville entière? Dès lors, on ne peut plus reprocher aux pratiques artistiques engagées telles que la manœuvre de ne pas rejoindre un public assez vaste pour avoir un réel impact sur la condition sociopolitique actuelle. Cela nous permet également d'entrevoir l'étendue des possibilités reliées à la participation du public à l'intérieur de projets à la fois artistiques et citoyens. Ainsi, après avoir analysé le glissement idéologique qui a transformé la performance en manœuvre et les conditions nécessaires à la *mise en œuvre* de cette dernière (engagement éthique et contextualisation), nous nous intéresserons maintenant à la « conséquence » qui découle de cette réinterprétation de l'art performatif et engagé : l'environnement d'art. Nous postulons en effet que la manœuvre se concrétise dans ce que Frank Popper appelle un « environnement d'art » où le spectateur est entièrement impliqué, tant physiquement qu'intellectuellement. Nous croyons que cette implication totale du spectateur dans un contexte artistique ouvert aux interactions des participants peut favoriser à la fois une meilleure appréciation (popularité) et une meilleure compréhension (préservation du contenu critique) de l'œuvre-manœuvre. L'environnement d'art apparaît alors comme le *résultat* d'un long processus visant à repenser les rapports qui unissent traditionnellement l'artiste, l'œuvre et le spectateur dans un contexte de création et de réception réellement participatif.

3.1 L'environnement d'art

Au risque de nous répéter, dans les pratiques d'art en direct telles que la performance ou la manœuvre, l'œuvre réside dans le geste; c'est-à-dire dans l'activité créatrice et non dans ce qui en résulte (objet ou spectacle). Montrer le geste de l'artiste revient donc à montrer le « lieu ultime » de l'art et à certifier que ce geste constitue bel et bien une œuvre. Cependant, il y a davantage. Montrer le processus de création en direct (en contexte réel), c'est aussi mettre l'artiste en contact avec le public. C'est permettre à des « non-artistes » de voir et de discuter avec l'artiste afin de mieux comprendre sa démarche, donner leur opinion, voire décider carrément de s'impliquer dans la création de l'œuvre (comme c'est le cas dans la manœuvre). Idéalement, l'observation n'est que la première étape dans le processus de création en direct. Un peu comme Rancière le soulignait, un art critique et politique¹⁶⁹ ne s'exprime pas à travers un rapport d'autorité où le maître enseigne à son élève, mais plutôt par l'entremise d'une pédagogie active où deux « maîtres ignorants¹⁷⁰ » partagent leurs impressions sur ce qu'ils ont vu et expérimenté. Dans ce cas, aucune médiation (dans le sens d'une vulgarisation artistique quelconque) n'est nécessaire : l'observation du processus de création semble suffire pour que le spectateur *compre* et, ultimement, *expérimente* l'œuvre par lui-même¹⁷¹. Comme nous pourrions le constater dans les prochaines pages, l'environnement d'art découle d'un processus de création en direct où des relations d'échanges réciproques peuvent se développer entre les participants (artiste comme non-artiste).

¹⁶⁹ Un art « politique » selon la définition que nous en avons faite dans le deuxième chapitre, c'est-à-dire un art qui n'est pas forcément militant, mais qui permet néanmoins de remettre en scène les débats dans l'espace public.

¹⁷⁰ Nous reprenons ici la formulation de Jacques Rancière. En résumé, être un maître ignorant, c'est savoir qu'on ne sait pas tout, mais qu'il est néanmoins possible d'en connaître davantage en dialoguant et en échangeant nos impressions avec les autres afin de les valider et de les « traduire » en nos propres mots. Voir : Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 16 – 20.

¹⁷¹ Cette déclaration peut sans doute paraître naïve et aisément critiquable. Nous ne prétendons pas que toutes les pratiques d'art en contexte réel réussissent toujours à opérer une « médiation en direct » qui permettrait au spectateur de comprendre et d'apprécier l'œuvre simplement en assistant au processus de création. Cependant, nous ne pouvons nier que la création en direct et la participation favorisent grandement ce type de médiation. Les prochaines pages nous permettront de soutenir cette position et de développer davantage notre argumentation.

3.1.1 *Apprécier et comprendre l'œuvre performative*

Apprécier une œuvre et la comprendre sont deux choses à la fois différentes et intrinsèquement liées. Il peut arriver qu'une œuvre nous touche spontanément; que ses couleurs, ses textures, ses formes nous plaisent et nous attirent au premier regard. Cependant, qu'arrive-t-il lorsqu'une œuvre ne se veut pas ouvertement « belle » ou « attirante »? Qu'arrive-t-il lorsque l'œuvre ne réside pas dans un objet que l'on peut voir, mais plutôt dans un geste éphémère que l'on doit expérimenter? Force est de constater que, dans ce deuxième cas, c'est la compréhension de l'intention de l'artiste et de sa démarche qui est la plus susceptible de nous faire « apprécier » l'œuvre (bien plus que ses qualités plastiques qui, bien souvent, sont reléguées au second plan, voire inexistantes).

En somme, il est vrai que l'art en contexte réel valorise le geste de l'artiste, mais il le démystifie également. C'est l'occasion pour le spectateur de se familiariser avec les différentes techniques et matériaux utilisés, de questionner l'artiste sur sa démarche, d'appivoiser tranquillement le discours que l'œuvre met de l'avant. Ce n'est donc pas parce que l'on vise l'éducation du public par l'art que l'artiste doit forcément adopter la position du maître et le spectateur, celle de l'élève. Ultime stratégie « d'appropriation culturelle », l'événement d'art permettrait finalement au spectateur de s'émanciper, de devenir un interlocuteur et un participant actif dans le processus de création de cette « communauté hétérogène » dont nous avons parlé plus tôt. Nous pouvons donc tisser des liens entre le principe de l'événement d'art et celui de la manœuvre comme « œuvre totale » au service d'une fusion de l'art et de la vie, mais également au profit d'une participation active de différents publics, à différentes échelles. Ainsi, l'œuvre-manœuvre ne résiderait pas seulement dans l'action artistique (l'œuvre performative en tant que telle), mais également dans l'ensemble des interconnexions que cette même action saura provoquer entre les participants et l'environnement qu'elle investit. La manœuvre apparaît alors comme un réseau complexe unissant l'œuvre, les participants et l'environnement dans lequel ils évoluent. Voilà pourquoi la notion d'« environnement d'art » nous semble si importante lorsqu'il s'agit de mieux comprendre le contexte dans lequel la manœuvre se déploie .

3.1.2 Définir la notion d' « environnement d'art »

Frank Popper, un éminent théoricien de l'art, s'est beaucoup intéressé à la notion d'« environnement artistique » et s'est affairé à la définir dans plusieurs essais critiques sur l'art contemporain. Dès les années 1970, Popper s'est attardé plus particulièrement aux pratiques artistiques dites « non-contemplatives »¹⁷², c'est-à-dire où le spectateur est convié à participer de manière plus active qu'à l'habitude. Parmi ces formes d'art non-contemplatif, nous retrouvons bien sûr l'environnement d'art. L'auteur explique que le rejet de l'objet au profit du geste créatif aurait engendré une redéfinition progressive de l'œuvre d'art, menant ainsi aux premières formes de performances et, dans la seconde moitié des années 1950, au développement de « l'environnement d'art »¹⁷³. Pour le résumer brièvement, Popper définit l'environnement d'art comme un ensemble d'« expressions ou propositions spatiales qui se substituent à l'œuvre d'art au sens étroit du terme; c'est-à-dire à la création d'objets à contempler ». Ces environnements n'aspireraient donc pas à la création d'objets, mais plutôt à la création d'une situation esthétique nécessitant « la mobilisation totale du spectateur, une mobilisation qui n'est donc limitée ni en intensité ni en durée¹⁷⁴ ». Enfin, la forme et l'aboutissement d'une telle œuvre dépendraient entièrement des « actions et [des] décisions du spectateur ainsi mis en situation¹⁷⁵ ». Nous sommes alors en présence d'œuvres multidisciplinaires, opérant avant tout selon les principes de l'art performatif (l'action prime sur le résultat final/objet).

¹⁷² Frank Popper, « L'art non-contemplatif », *Cahiers de psychologie de l'Art et de la culture*, n° 8, 1982, p. 15.

¹⁷³ Frank Popper a abondamment écrit sur la question. Pour un historique plus détaillé ainsi que des explications plus exhaustives concernant ce glissement progressif de l'objet d'art vers l'environnement d'art, nous invitons le lecteur à consulter l'ouvrage suivant : Frank Popper, *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, *op. cit.*

Mentionnons également que nous arrivions sensiblement à ce même constat à la fin du premier chapitre. La dématérialisation de l'œuvre d'art a, effectivement, mené à une redéfinition de la notion « d'œuvre »... la performance fut l'une des voix envisagées pour repenser notre rapport à la création, et l'environnement d'art, tel que le définit Popper, en serait une seconde.

¹⁷⁴ Frank Popper, « L'art non-contemplatif », *op. cit.*, p. 16.

¹⁷⁵ *Ibid.*

Pouvant se déployer à différentes échelles et prendre des formes aussi multiples que les individus qui y participent, les environnements d'art se définissent comme une alternative à la « sacro-sainte trinité de l'esthétique traditionnelle : l'objet et *l'œuvre d'art*, *l'artiste créateur* de génie, le *public passif* contemplateur¹⁷⁶ ». Ils s'offrent comme une manière d'exposer l'art dans un contexte plus global où l'atelier de l'artiste s'ouvre à l'espace public et où les spectateurs sont invités à se faire complices des différentes étapes du processus de création. À ce propos, Popper affirmait que « malgré la diversité de ses origines et de ses modes d'apparition, l'art d'environnement présente une unité d'orientation : il tend implicitement à une dimension plus large qui serait celle d'un « espace sociologique authentique¹⁷⁷ ».

Nous pouvons dès lors faire plusieurs rapprochements entre cette définition de l'environnement d'art et la manœuvre telle que nous l'avons décrite depuis le début de ce mémoire. Dans un premier temps, la manœuvre, elle aussi, n'aspire pas à la production d'objets d'art, mais bien à la création d'une situation esthétique où l'art s'immisce dans le quotidien et envahit l'espace public. Dans un deuxième temps, la manœuvre vise également une participation active du spectateur. L'œuvre se présente comme un processus de création collective dont l'issue est directement influencée par les décisions et les actions posées par l'ensemble des participants. Enfin, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la dimension politique de la manœuvre peut potentiellement ouvrir sur de nouveaux horizons, dépassant les frontières habituelles de l'art, et donc mener à la création d'un « espace sociologique authentique », pour reprendre les mots de Popper.

¹⁷⁶ Frank Popper, « L'art non-contemplatif », *op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁷ *Ibid.*

3.1.3 Les environnements d'art au Québec

L'un des premiers artistes à faire des environnements d'art au Québec aura probablement été Maurice Demers. Déjà, dans les années soixante, il qualifiait lui-même ses œuvres performatives/happenings d'« environnements participatifs¹⁷⁸ ». Parmi les artistes plus connus, Serge Lemoyne et Yves Boisvert ont sans doute, eux aussi, largement contribué au développement de ce type de production artistique au Québec, notamment lors de l'exposition *Présence des jeunes* au Musée des beaux-arts de Montréal en 1966¹⁷⁹. Cependant, le terme « environnement » n'apparaît officiellement dans le discours théorique qu'en 1967, dans un article du critique, historien d'art et cofondateur du groupe *Fusion des arts*, Yves Robillard¹⁸⁰.

Nous verrons avec les exemples de ce chapitre que l'environnement d'art proposé par la manœuvre se positionne non seulement comme une nouvelle vision de la réalité quotidienne, mais elle invite également le spectateur-citoyen à déterminer son propre paradigme critique, esthétique et idéologique par rapport à ce qui lui est proposé¹⁸¹. Comme nous l'avons souligné à maintes reprises : une fois en marche, l'artiste n'a plus le contrôle sur le devenir de la manœuvre, cette dernière reposant entièrement entre les mains des

¹⁷⁸ Rappelons-nous l'événement *Travailleurs*, véritable environnement d'art total où le spectateur/travailleur était non seulement un observateur de l'événement, mais également un participant actif dans le processus de création et dans le débat entourant l'œuvre. Voir la section 1.2.1 *Première phase : affirmation identitaire et émergence d'une contre-culture* dans le chapitre 1.

¹⁷⁹ Lemoyne et Boisvert avaient transformé une des salles d'exposition du Musée des beaux-arts de Montréal en « salle de jeux ». Les spectateurs pouvaient jouer à plusieurs jeux, notamment aux fléchettes, aux poches, aux anneaux, à la machine à sous et au billard. Pour plus de renseignements sur cette œuvre, voir : « *Présence des jeunes* », dans *Québec Underground 1962 – 1972. Tome 1, op. cit.*, p. 137.

¹⁸⁰ Dans cet article, Robillard explique comment la sculpture traditionnelle a tranquillement été remplacée par la notion d'environnement : « Dans les nouvelles recherches, ce qui ressort surtout, ce sont les conceptions "d'environnement space" entendues dans leur sens large, c'est-à-dire une sculpture qui crée un environnement pour le spectateur ou une sculpture qui capte l'environnement et le spectateur par le fait même [...] ». Voir : Yves Robillards, « Une sculpture qui englobe le spectateur », *La Presse*, 15 juin 1967.

¹⁸¹ Cela fait également écho à la conception du politique selon Rancière. Se référer au chapitre 2.

participants. On passe alors du stade de la simple participation (ludique) à celui de l'action créatrice¹⁸² telle que l'a définie Frank Popper avec la notion d'environnement d'art.

3.2 Planifier, créer et transformer l'environnement (d'art)

Il est possible de faire des rapprochements entre l'environnement d'art et « l'art populaire », dans le sens d'un art produit *pour* et *par* le peuple, avec des moyens techniques connus et maîtrisés par ce dernier. Nous croyons qu'il s'opère alors un « court-circuit » entre l'art populaire et l'art actuel qui va bien au-delà de la logique participative ou du geste artistique posé en direct. Ce court-circuit permet à l'art de sortir de lui-même et de se prolonger dans le social. En ce sens, deux manœuvres retiennent particulièrement notre attention : *Agrotexte* et *Vingt mille lieues/lieux sur l'esker : le 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue*. Ces manœuvres se sont vécues comme de véritables environnements d'art total, comme Popper n'aurait probablement jamais osé l'imaginer. Elles nous permettent ainsi d'approfondir notre analyse du contexte de réception de la manœuvre dans l'espace public et de répondre à plusieurs questionnements, notamment : quelles stratégies sont mises en place afin de créer un contexte artistique propice à l'appréciation et à la compréhension d'une œuvre avant tout performative et éphémère comme la manœuvre? Comment peut-on réussir à mobiliser et à maintenir l'intérêt d'individus provenant de différents horizons et souvent étrangers au milieu très « sélect » de la scène artistique québécoise?

Au-delà du discours et de la volonté des artistes de réduire la distance entre eux et le public, il y a la rencontre entre deux mondes (le monde de l'art et le monde réel) et le dialogue qui peut en découler. La réception de la manœuvre se fait précisément lors de cette rencontre... et l'environnement d'art, lui, se construit à partir de cet échange. Les exemples

¹⁸² Frank Popper : « La forme de participation du public a radicalement changé dès que le spectateur a été invité à donner une réponse totale, c'est-à-dire à la fois intellectuelle et physique. Deux aspects de cette participation sont au premier plan dans mes préoccupations : l'idée que cette participation est indissolublement liée à la notion d'environnement et le fait que cette participation peut progressivement mener d'une participation simplement ludique à une créativité presque autonome du public ». Voir : Frank Popper, « L'art non-contemplatif », *op. cit.*, p. 22.

que nous proposons maintenant d'analyser nous permettront de mieux comprendre la notion d'environnement d'art et comment celle-ci peut aboutir à la création d'une œuvre collective.

3.2.1 *Une poésie grandeur nature : Agrotex*

La manœuvre *Agrotex* s'est déroulée dans le petit village de Saint-Ubalde de Portneuf durant la fin de semaine du 10 octobre 1982¹⁸³. Il s'agit d'une « sculpture agricole et textuelle¹⁸⁴ » conçue par l'artiste Jean-Yves Fréchette, mais réalisée par une quinzaine de « maîtres-laboureurs » de la *Société coopérative agricole de Saint-Ubalde*. Lors de cette manœuvre, les « maîtres-laboureurs » étaient invités à labourer dans un champ un gigantesque poème : « TEXTE TERRE TISSE ». Une fois « l'inscription » achevée, le poème s'étendait sur plus de 6 900 m², de sorte qu'il n'était lisible qu'à vol d'oiseau (ill. 23). Aussi, Jean-Yves Fréchette a dû compter sur le concours de pilotes d'hélicoptère et leur appareil ainsi que d'un aérostat et sa montgolfière (ill. 24) afin de permettre aux spectateurs de lire le poème du haut des airs. Une équipe d'arpentage, un maître de cérémonie, le curé de la paroisse (pour bénir les tracteurs avant que ceux-ci « œuvrent » dans les champs), des photographes et des vidéographes ont également été mis à contribution lors de l'événement. Enfin, un chapiteau fut érigé et un concours de cerfs-volants ainsi qu'une clinique de labour furent organisés conjointement à la manœuvre.

Lors d'une entrevue diffusée à l'émission *Télé Arts*, Jean-Yves Fréchette mettait beaucoup l'accent sur le travail des agriculteurs qui avaient labouré le texte¹⁸⁵. Lorsque le

¹⁸³ Bien que le concept de manœuvre ne fût théorisé officiellement qu'en 1990, *Agrotex* constitue selon nous une « manœuvre avant la lettre ». D'ailleurs, lors d'une entrevue réalisée avec Alain-Martin Richard, ce dernier nous confirmait que, lui aussi, considérait cette œuvre comme une manœuvre. Un peu comme les « environnements participatifs » de Maurice Demers dans les années 1960-70, l'œuvre *Agrotex* peut être considérée comme l'une des expérimentations artistiques ayant mené à la conceptualisation de la manœuvre.

¹⁸⁴ Cégep François-Xavier-Garneau, *Agrotex. Sculpture agricole et textuelle*, [En ligne] <<http://pedagogie.cegep-fxg.qc.ca>>, (page consulté le 14 septembre 2011).

¹⁸⁵ YouTube, mise à jour le 3 août 2011, *Agrotex – TEXTE TERRE TISSE*, [En ligne], <www.youtube.com>, (page consultée le 14 septembre 2011).

journaliste demanda à l'artiste pourquoi on avait décidé d'écrire un texte aussi gros, Fréchette lui répondit simplement qu'à son avis, le monde de l'écriture « n'avait pas intégré le fait qu'on avait envoyé des gens sur la lune, qu'il fallait peut-être maintenant changer de dimensions » et que c'était « peut-être ce que les laboureurs de Saint-Ubalde [avaient] voulu dire¹⁸⁶ ». Ce qui est particulièrement intéressant dans cette déclaration, c'est que l'artiste ne parle pas vraiment de son intention à *lui*, mais de celle qu'il prête aux laboureurs de Saint-Ubalde¹⁸⁷. Il laisse donc une grande part du crédit à ceux qui ont réalisé la manœuvre et se place, lui, en tant qu'artiste et concepteur, au second plan, c'est-à-dire derrière la réalisation du groupe¹⁸⁸.

*Agrotex*te est le fruit d'une intervention à la fois artistique, sociale, technique et textuelle en milieu agricole. Cette œuvre-manœuvre offrait une nouvelle perspective sur les labours, mais également sur la poésie et sur notre façon de *parcourir* le texte. Les gestes si familiers de l'écriture et de la lecture apparaissaient soudainement grandioses : il était désormais possible de circuler en charrette à foin dans les lettres, de marcher, de courir et même de s'asseoir dans la poésie. Bref, il était possible d'expérimenter un *Texte* « grandeur nature », inscrit sur une *Terre* à l'image de ceux qui la travaillent tous les jours et avec laquelle ils *Tissent* des liens nouveaux. Pour reprendre les mots de Fréchette, la manœuvre *Agrotex*te se laissait appréhender « comme une conspiration du milieu agricole en vue d'envoyer promener le format si commode de la feuille de papier 8 ½" X 11", et le stylo *Bic*¹⁸⁹ ».

Ainsi, malgré un succès populaire évident, la dimension critique et l'intérêt esthétique/poétique de l'œuvre ne se sont jamais perdus ou n'ont jamais été dilués dans la fête qui fut organisée conjointement à l'événement. En réalité, c'est cette fête qui a permis la

¹⁸⁶ YouTube, *Agrotex*te – *TEXTE TERRE TISSE*, *op. cit.*

¹⁸⁷ Bien entendu, nous savons que l'idée de labourer un champ pour y inscrire un poème ne vient pas des laboureurs, mais bien de Jean-Yves Fréchette. Cependant, cette déclaration laisse tout de même comprendre que les laboureurs sont impliqués à un niveau supérieur que celui de simples exécutants.

¹⁸⁸ Les participants ont effectivement senti que leur contribution était importante. Par exemple, un des laboureurs avait confié à un journaliste du journal local : « On est des artistes, on n'est plus des habitants ». Lancée un peu à la blague, certes, cette déclaration témoigne néanmoins de l'enthousiasme du participant et de son sentiment d'être perçu autrement. Nous pourrions même nous risquer à dire que le laboureur est peut-être désormais plus enclin à comprendre le travail de l'artiste et ses intentions poétiques puisqu'il a, lui aussi, été « artiste » le temps d'un laboureur. Voir : R. Darveau, *Le Courrier de Porneuf*, 19 octobre 1982, p. 16.

¹⁸⁹ Cégep François-Xavier-Garneau, *Agrotex*te. *Sculpture agricole et textuelle*, *op. cit.*

mise en place de l'environnement d'art et qui lui a permis de prendre une telle ampleur. Dans un contexte convivial, avec des modes de création et de diffusion adaptés à la réalité de la région, cette manœuvre offrait donc une perspective nouvelle, à la fois sur le travail de l'agriculteur et celui du poète.

3.2.1.1 Un contexte de réception festif et des participants actifs

La manœuvre *Agrotexte* rassemble toutes les caractéristiques que nous avons étudiées depuis le début de ce mémoire. Premièrement, le rôle de l'artiste s'efface derrière le potentiel de création du groupe, de sorte que tous les participants peuvent jouer un rôle actif dans la réalisation de l'action artistique et sentir que leur contribution est importante. Deuxièmement, cette manœuvre témoigne d'un réel engagement éthique/politique en accordant beaucoup d'importance au contexte social dans lequel elle se déploie. À ce propos, Jean-Yves Fréchette expliquait que les mots TEXTE, TERRE et TISSE avaient été choisis pour des raisons à la fois conceptuelles et sociales. Le mot TEXTE renvoie bien sûr à l'objectif de la manœuvre *Agrotexte* qui, à la base, se veut un travail d'écriture (« une action textuelle », comme le dit Fréchette). Le mot TERRE réfère quant à lui au « support » sur lequel l'action artistique se réalise. Enfin, le mot TISSE évoque à la fois le travail effectué par les laboureurs qui « tissent du texte sur la terre¹⁹⁰ » et celui des femmes qui, dans un milieu agricole comme celui de Saint-Ubalde, travaillent traditionnellement le métier à tisser. Il y avait donc dans ce dernier mot, une volonté de tracer un parallèle entre les sillons de terre dans les champs et les « sillons » de fils sur le métier à tisser; entre le travail des hommes et celui des femmes en communauté agricole. Troisièmement, *Agrotexte* constitue réellement un « environnement d'art » dans le sens où l'entendait Frank Popper. Dans cette manœuvre, tout est mis en œuvre afin de mobiliser totalement les spectateurs dans la création d'une *situation artistique* (l'inscription d'un poème dans le paysage rural) dont l'issue dépend entièrement de leur participation : pas de poème grandeur nature si les propriétaires n'acceptent pas de prêter leurs champs pour l'activité et s'il n'y a pas de volontaires pour labourer les champs. Pas non

¹⁹⁰ Citation de l'artiste lors d'une entrevue diffusée à l'émission diffusée « Un monde en folie », *op. cit.*

plus de fête si les membres de la communauté ne se déplacent pas pour assister à l'action artistique, organiser des activités parallèles et donner un sens à l'événement.

Durant une fin de semaine complète, une communauté, composée d'individus pour la plupart étrangers au monde de l'art, s'est rassemblée autour de la réalisation d'une œuvre éphémère. Son éventuelle mutation en « fête de village » ne signifie pas que l'œuvre-manœuvre ait été « diluée » dans une animation populaire. Au contraire, cela signifie que les participants ont réellement voulu s'approprier l'œuvre; qu'ils ont voulu lui donner une « saveur locale », si l'on peut dire. L'art ici n'a pas été « consommé » passivement, il a été expérimenté de manière active et, surtout, d'une manière nouvelle (pensons notamment au fait de pouvoir lire un poème dans les airs). En faisant « prendre l'air » à la poésie contemporaine, on a non seulement rejoint un plus large public qu'à l'habitude, mais on a également renouvelé la pratique artistique; on lui a donné une nouvelle dimension, un nouvel horizon à explorer. En résumé, que ce soit en adaptant l'échelle de l'inscription textuelle à celle des champs québécois ou en valorisant poétiquement l'apport du travail des hommes et des femmes en milieu rural, cette manœuvre témoigne d'un désir de « tisser des liens » entre l'œuvre d'art et son contexte de diffusion. Elle témoigne également d'une volonté de l'artiste de valoriser l'apport de chacun dans le développement d'un langage poétique spécifique : celui d'une communauté qui a accepté de se prêter au jeu et de contribuer à la réalisation d'un projet qui leur propose une nouvelle façon de percevoir les gestes qu'ils posent au quotidien.

3.2.2 *Vingt mille lieues/lieux sur l'esker : le 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue*

Tout comme *Agrotexte*, la manœuvre *Vingt-mille lieues/lieux sur l'esker : le 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue* est un excellent exemple d'environnement d'art total capable de rejoindre un vaste public, et ce sans jamais sacrifier la dimension artistique du projet. S'échelonnant sur deux semaines et réunissant une quarantaine d'artistes de tous horizons (Canada, Danemark, États-Unis, Finlande, France,

Islande, Norvège et Suède), ce symposium aspirait à investir l'ensemble de la cité¹⁹¹, pas seulement ses espaces, mais aussi ses gens. Plusieurs stratégies sont alors mises en place afin que l'art puisse véritablement investir la ville d'Amos. Revoyons-les une à une.

3.2.2.1 Investir la ville à l'aide d'une thématique évocatrice et rassembleuse

Une première stratégie d'investissement de la ville d'Amos par l'art fut l'élaboration d'une thématique foncièrement ouverte à la participation du public et en dialogue avec l'environnement humain et naturel de la région. Dans le texte de présentation du symposium, le commissaire, Alain-Martin Richard, décortique le titre de l'événement afin d'en faire ressortir toutes les dimensions. D'entrée de jeu, les *vingt mille lieues* rappellent l'univers fantastique de Jules Verne, un « univers symbolique à explorer, [un] espace mental qui ouvre sur la recherche, sur l'invention des possibles¹⁹² ». On y entrevoit déjà l'une des caractéristiques principales de la manœuvre qui est d'imaginer poétiquement de nouvelles façons de penser le quotidien. L'imagination et la création se mettent alors au service d'une « réarticulation du sensible », pour faire écho à ce que nous disions dans le deuxième chapitre¹⁹³.

Dans un deuxième temps, aux dires de Richard, le chiffre *vingt mille* est en lui-même évocateur, car il symbolise les habitants, la population d'Amos. Il traduit le désir des organisateurs de créer « un événement populaire¹⁹⁴ », capable de rejoindre et de mobiliser

¹⁹¹ « Si un symposium en arts visuels est un rassemblement d'artistes invités à produire une œuvre en direct pendant un temps limité, le Symposium d'Amos, pour sa part, entendait faire éclater cette définition et l'ouvrir à la dimension de toute une ville, au-delà de l'artifice ornemental. [...] Telle une machine de guerre, le Symposium d'Amos s'est donc proposé d'investir globalement la cité ». Voir : Alain-Martin Richard, « Amos, la cité renversée », *Vingt mille lieues/lieux sur l'esker : le 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue*, Amos, Centre d'exposition d'Amos, 1998, p. 14, 18.

¹⁹² *Ibid.*, p. 14.

¹⁹³ Nous faisons ici référence à ce fameux « partage du sensible » dont nous avons parlé dans le chapitre précédent.

¹⁹⁴ Alain-Martin Richard, « Amos, la cité renversée », *op. cit.*, p. 14.

des milliers d'individus autour d'un même projet artistique. Plus encore, en voulant impliquer autant de personnes, les organisateurs affirment également leur désir de « [laisser] une empreinte dans le tissu urbain et social »... un peu comme l'esker, ce phénomène géologique si particulier, a laissé sa trace dans le paysage amossois...

Cela nous amène à la troisième dimension du titre du symposium, à savoir l'ambiguïté qu'on laisse volontairement planer autour des mots *lieues* et *lieux* et, surtout, leur lien avec l'*esker*. Un *lieu* est un endroit défini, que l'on peut nommer (parc, café, maison, etc.) et qui a une histoire¹⁹⁵. Comme le dit si bien Richard, « le lieu est l'endroit de réification des rêves, des espoirs, des possibles¹⁹⁶ » puisqu'un lieu est d'abord et avant tout un *lieu de sens*, un espace que l'on investit physiquement et symboliquement. Quoi qu'il en soit, le lieu est toujours statique, et c'est dans cette stabilité (cette permanence) qu'il peut devenir un lieu de mémoire, portant les traces de la culture qui l'a forgé. À l'opposé, il y a la *lieue*, une unité de mesure de distance. Elle évoque avant tout le dynamisme, le déplacement, la route à parcourir. Elle symbolise également le nomadisme des productions performatives telles que la manœuvre, ne se réalisant pas dans un seul *lieu*, mais tout au long du parcours qui mène l'artiste-manouvrier à la rencontre du public. Enfin, le mot *esker* permet de réunir le *lieu* et la *lieue*. Amos se situant précisément sur un *esker*, ce phénomène géologique constitue un point de repère et un signe identitaire dans le paysage de la région¹⁹⁷. Formé par l'accumulation des sédiments amenés par le retrait des glaces à la fin de la période glaciaire, l'*esker* d'Amos abrite

¹⁹⁵ Dans un ouvrage désormais célèbre intitulé *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la modernité*, Marc Augé définit le « lieu » et le « non-lieu » en déterminant ce qui les distingue fondamentalement : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu ». Le lieu serait donc avant tout un espace de rencontre, un espace physique, mais également symbolique qui a une histoire, une signification particulière aux yeux de ceux qui l'habitent. Voir : Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 100.

¹⁹⁶ Alain-Martin Richard, « Amos, la cité renversée », *op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁷ « [...] en plus de sa charge poétique et de sa sonorité exotique, le mot « esker » définit une réalité géomorphologique particulièrement visible en Abitibi et dans la région d'Amos [...] L'esker désigne en Amérique du Nord et en Scandinavie un phénomène identique : des monticules allongés avec en leur ancre des rivières souterraines et des kettles en surface. L'esker signale le contexte géo-urbain et économique. C'est le lieu de la vie locale, Amos étant construite sur un esker dont la rivière souterraine présente les eaux les plus pures ». Voir : Alain-Martin Richard, Alain-Martin Richard (dir.), *Vingt mille lieues/lieux sur l'esker : le 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue*, *op.cit.*, p. 15, 28.

une rivière souterraine dont la pureté des eaux fait la fierté de la région¹⁹⁸. Il symbolise donc à la fois un lieu précis (trait distinctif du paysage régional) et une force en mouvement qui traverse la ville et ses habitants. En somme, le titre du symposium laissait deviner une thématique axée sur l'implication des citoyens d'Amos, la valorisation des traits distinctifs de la région et le dynamisme qui anime aussi bien le territoire que les gens qui y évoluent.

3.2.2.2 Investir la ville par la création d'une programmation en réseau

Une seconde stratégie mise en place pour investir globalement la ville d'Amos s'est traduite par la création d'un important système de réseautage entre les différentes activités du symposium. Puisqu'on aspirait à « renverser la cité » en transformant le paysage urbain et humain par l'art, les œuvres qu'on exposait ne devaient pas se contenter de refléter une certaine réalité régionale, mais également la remettre en question, la détourner, la subvertir¹⁹⁹. Les projets sélectionnés devaient ainsi jumeler un intérêt plastique et formel à une capacité à s'insérer dans le quotidien de la population et à se nourrir des interactions avec le public. Le symposium ne se présentait donc pas comme une série de petites expositions distinctes, mais comme un réseau d'œuvres qui se répondaient, se « contaminaient²⁰⁰ » même. Il s'agissait dès lors de recréer un « moment privilégié où espaces de travail et instruments de lecture [s'entremêlaient] ». À ce propos, deux manœuvres – à l'intérieur de l'immense manœuvre qu'a été le 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue – retiennent particulièrement notre attention : *Le Bloc erratique* et *Les 300 000 cristaux de neige*. Pourquoi? Parce qu'elles nous permettent d'observer plus concrètement la synergie qui s'était alors créée à l'intérieur de l'événement.

¹⁹⁸ L'entreprise locale Eska embouteille d'ailleurs l'eau de cet esker.

¹⁹⁹ « [...] le 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue se présentait comme une manœuvre urbaine qui entendait justement transformer ce double paysage urbain et non en faire une apologie complaisante ». Voir : Alain-Martin Richard (dir.), *Vingt mille lieues/lieux sur l'esker : le 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue*, op.cit., p. 18.

²⁰⁰ « Il faut bien sûr comprendre que ces volets n'étaient pas étanches, mais au contraire s'interpelaient dans une réelle convivialité. On a rapidement pu assister à des phénomènes de contamination d'un volet à l'autre ». *Ibid.*, p. 19.

- ***Le Bloc erratique***

La manœuvre *Bloc erratique*, conçue par Alain-Martin Richard, André Mercier et Paul Ouellet, fut réalisée par les citoyens de la ville d'Amos tout au long du symposium. Cette œuvre a mobilisé les forces de dizaines de participants dans le but de déplacer à travers la Ville un *bloc erratique*²⁰¹, immense rocher de seize tonnes jadis amené par la fonte des glaces (ill. 25). Tous les matins, le même processus se répétait : les participants se réunissaient durant une heure afin de pousser le bloc, marquant ainsi le début d'une nouvelle journée dans la « cité renversée » d'Amos. Proposant un nouveau rythme au quotidien, cet immense rocher est rapidement devenu le « métronome » du symposium, mais aussi un lieu d'appropriation identitaire pour les participants...

À l'origine, les artistes voulaient que les Amossois poussent le rocher sur plusieurs kilomètres pour ensuite le faire tomber dans une rivière située à l'autre bout de la ville. L'idée était de remettre le bloc erratique en mouvement, lui donnant ainsi une nouvelle vie, un nouveau statut ontologique. Cependant, au terme de la manœuvre, les participants refusèrent de laisser tomber le bloc dans la rivière et décidèrent plutôt d'en faire un monument commémoratif de l'événement. Ils y firent graver les mains de leurs enfants (ill. 26) et l'installèrent de manière permanente à côté du centre culturel de la ville. Il s'agit là d'un excellent exemple du caractère imprévisible de la manœuvre et de l'impact que les participants peuvent avoir sur le résultat final de l'action artistique : c'est eux qui, en définitive, ont décidé du sort du *Bloc erratique*. Le mouvement a été enclenché par un groupe d'artistes, mais son issue a été décidée par l'ensemble des participants (artistes et non-artistes). Cette manœuvre a donc permis de ponctuer le symposium (en retraçant symboliquement sa progression) et de maintenir la cohésion des participants, jour après jour.

²⁰¹ Bloc erratique : « Qui a été transporté par les anciens glaciers à une grande distance de leur point d'origine », dans *Le nouveau Petit Robert de la langue française*. Paris, Éditions SEJER, 2008, p. 921.

- **300 000 cristaux**

Cette manœuvre spectaculaire a été conçue par Jean-Jules Soucy. Durant l'année qui précéda le symposium de 1997, des centaines de citoyens d'Amos²⁰² ont fabriqué, avec des bandelettes de carton de lait, les milliers de flocons nécessaires à la réalisation d'une « tempête de neige en juillet » (ill. 27). Partout dans la Ville (dans les cafés, à la Caisse populaire, chez le coiffeur, dans les écoles, etc.), on retrouvait des boîtes remplies de bandelettes de carton de lait et quelques brocheuses, de sorte que tout le monde pouvait faire un ou deux flocons tout en vaquant à ses occupations quotidiennes. En effet, quoi de mieux pour passer le temps dans une file d'attente que de confectionner un flocon de neige en carton?

À l'ouverture du Symposium, les cristaux furent installés à travers la ville, indiquant à chacun où aller pour assister ou participer aux différentes œuvres du programme. C'est ainsi que l'on créa une installation/signalétique qui envahit la ville pour toute la durée de l'événement : on retrouvait des « bancs de flocons » aux entrées des différents lieux d'exposition, dans les arbres et même dans la bouche d'une souffleuse (ill. 28 et 29). Ce travail de longue haleine avait commencé bien avant le symposium et son achèvement en tant que signalétique officielle de l'événement ne fut pas une fin en-soi pour les participants. En fait, il s'agissait de faire vivre une expérience hors du commun et de la faire durer; de montrer des possibilités qui ne sont pas encore réalisées, mais qui pourraient l'être si tout le monde travaille en équipe. Cette manœuvre constitue donc un exemple frappant des vertus rassembleuses de l'art et de la force créatrice du groupe dans un contexte où la participation du public est réellement active.

²⁰² Soulignons au passage l'importance des bénévoles qui ont contribué au succès de cette manœuvre. Dans le catalogue du symposium, Richard relatait cette anecdote : « Un gamin frondeur mettra le feu à une chute de neige. Le surlendemain, trente bénévoles accourent et produisent les 8 000 cristaux supplémentaires pour reconstituer la chute ». On comprend dès lors que le dévouement et la participation des gens ont été cruciaux. Il semble que les participants se soient réellement approprié l'œuvre : ils voulaient qu'elle soit à son meilleur et c'est sans doute pour cela qu'ils ont jugé si important de reconstituer la chute de neige partie en fumée. Pour plus de détails sur cette anecdote, voir : Alain-Martin Richard (dir.), *Vingt mille lieues/lieux sur l'esker : le 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue*, op.cit., p. 20.

Ainsi, les manœuvres *Bloc erratique* et *300 000 cristaux* ont contribué à mettre en réseau l'ensemble de la programmation du Symposium de manière artistique et visuelle. Elles démontrent qu'il est possible de mobiliser un nombre important de participants et de maintenir leur intérêt jusqu'au bout de l'action collective. Plus encore, ce sont les artistes et les participants qui, ensemble, ont créé ce réseau et l'ont entretenu tout au long de l'événement.

3.2.2.3 *Investir la ville en faisant place à la rencontre et au dialogue*

Parallèlement aux activités proprement artistiques du symposium, les organisateurs mirent en place un « Volet de la parole » qui permit aux différents acteurs de l'événement (artistes, participants, bénévoles) ainsi qu'aux visiteurs de discuter et d'échanger sur ce qui était au programme. Cela s'est manifesté de plusieurs façons et dans différents lieux afin de permettre à la population et aux artistes de « réfléchir ensemble sur l'art qui se déployait dans la ville²⁰³ ». Premièrement, on organisa des « déjeuners-causeries » (ill. 30) qui, chaque matin, permettaient à deux artistes différents de parler de leur pratique et de leur projet dans le cadre du symposium. Prenant place dans un café de la ville, ces déjeuners-causeries se présentaient comme un moment d'échanges informels et de discussions animées entre les artistes et les spectateurs curieux²⁰⁴. Ces rencontres quotidiennes ont également servi de lieu de rassemblement pour planifier le travail de la journée qui commençait et ce que l'on envisageait de faire le lendemain²⁰⁵.

²⁰³ Alain-Martin Richard (dir.), *Vingt mille lieues/lieux sur l'esker : le 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue*, op.cit., p. 84.

²⁰⁴ Alain-Martin Richard fait un compte-rendu de ces « déjeuners-causeries » dans le catalogue du Symposium. *Ibid.*, p. 84 -85.

²⁰⁵ « Tous les matins, tout de suite après le bloc erratique. La population se rendait aux déjeuners-causeries pour discuter d'art, pour évaluer la marche du bloc, pour partager un point de vue, lancer une querelle [...] Tous les matins, le café était rempli à craquer [...] Des sous-groupes se réunissent dans le coin, planifient le travail de la journée, organisent déjà le déroulement pour la marche du bloc du lendemain ». Voir : Alain-Martin Richard (dir.), *Vingt mille lieues/lieux sur l'esker : le 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue*, op.cit., p. 84.

Deuxièmement, les organisateurs du Symposium se sont alliés aux médias locaux afin d'assurer une couverture complète de l'événement. On invita notamment la radio lors des déjeuners-causeries afin de retransmettre les conférences des artistes et les débats quotidiens qui animaient la foule (ill. 31). On mit également sur pied une émission de télévision en direct sur le câble local où on pouvait suivre ce qui se passait au jour le jour durant le symposium. On pouvait ainsi en apprendre davantage sur le travail des artistes, sur le quotidien des bénévoles qui supportaient l'événement et sur les nombreux débats/discussions autour de la programmation. Cette émission de trois heures remporta d'ailleurs un vif succès auprès de la population²⁰⁶.

Troisièmement, on organisa différentes conférences scientifiques destinées à bien mettre en contexte la thématique du symposium et à situer l'événement par rapport à ce qui s'était fait auparavant. On eut droit à une conférence sur la géomorphologie des eskers (Jean Veillette), une autre sur la végétation qui y foisonne (Fernand Miron) et enfin, une présentation sur l'histoire des symposiums au Québec (Serge Fisette). La présence de telles conférences dans la programmation d'un événement qui se veut avant tout artistique peut surprendre. Cependant, dans une logique d'investissement total de l'environnement par l'art, il est intéressant de s'attarder à ce qui nous permet de définir cet environnement et de voir comment on a pu y évoluer par le passé. Les questions de la géomorphologie et de la végétation des eskers peuvent donc être comprises comme des façons de définir l'environnement que l'on souhaite investir, de connaître ce qui le rend unique et de voir quelle place l'art peut y occuper. De son côté, la conférence sur l'histoire des symposiums au Québec permet de situer le présent événement dans l'Histoire, de voir comment le concept a pu évoluer au fil du temps et quel chemin on souhaite maintenant le voir emprunter.

Enfin, le « Volet de la parole » prit également la forme d'un colloque ayant pour thème « Du solide au fluide » et qui permit de tisser différents liens entre les domaines de l'art, de la science, des communications et de l'urbanisme. Encore une fois, il s'agissait de discuter des

²⁰⁶ « Amos propose une émission quotidienne sur le câble local : peu à peu cette plage de trois heures deviendra un moment sacré dans la ville ». *Ibid.*, p. 20

interrelations entre les volets du symposium et de contribuer, par le fait même, à l'élargissement du champ de l'art à travers une réflexion multidisciplinaire. Nous pouvons donc constater que les organisateurs du symposium ont vraiment tout « mis en œuvre » afin d'animer les discussions autour de la programmation artistique, mais également autour des enjeux plus généraux qu'elle permettait de soulever. Dès lors, on peut réellement parler « d'investissement de la cité par l'art », car les multiples dimensions de l'environnement sont prises d'assaut et, surtout, chacun peut en parler ouvertement, y prendre part à sa façon²⁰⁷.

3.2.3 L'environnement qui s'éclate

Avant même que le symposium ne commence, les citoyens d'Amos anticipaient déjà l'événement, en discutaient, le préparaient. Par exemple, les manœuvres *Bloc erratique* et *300 000 cristaux* demandaient énormément de préparatifs et cela ne pouvait s'effectuer qu'avec le concours de la population. Ainsi, la mise en place du symposium a duré presque une année entière. Dans le cas du *Bloc erratique*, il a fallu concevoir et réaliser le traîneau qui allait permettre de déplacer le bloc à travers la ville²⁰⁸. En ce qui concerne la réalisation de la signalétique de l'événement, les *300 000 cristaux*, celle-ci a été possible grâce au dévouement de centaines de personnes qui, durant plusieurs mois, ont confectionné les flocons nécessaires. Les organisateurs du symposium et les artistes-concepteurs de ces deux manœuvres ont fait un pari très risqué. Risqué, car d'une part, leur succès dépendait de la participation d'un nombre très important d'individus (des dizaines, autant pour le *Bloc erratique* que pour les *300 000 cristaux*). Il a donc fallu mobiliser beaucoup de personnes autour d'un projet artistique qui, en apparence, pouvait apparaître un peu fou, un peu insolite (déplacer une pierre de seize tonnes par la seule force de nos bras? reconstituer une tempête

²⁰⁷ Guy Lemire : « En tout cas, partout, à la tabagie, sur le trottoir, j'entends des commentaires, les gens en parlent. Ça, c'est un beau gage ». Voir la citation dans la marge : Alain-Martin Richard (dir.), *Vingt mille lieues/lieux sur l'esker : le 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue*, op.cit., p. 55.

²⁰⁸ Alain-Martin Richard (à propos des préparatifs de la manœuvre *Bloc erratique*) : « On s'affairait au traîneau qui allait soutenir le bloc, on discutait physique et élasticité des câbles, poids et force nécessaire pour tirer cette masse, on opposait la force d'inertie du bloc à la volonté des groupes de le mettre en branle ». *Ibid.*, p. 20.

de neige en été?). Le pari était également risqué, car il fallut maintenir l'intérêt de tous ces participants sur une longue période. Que serait-il arrivé si la motivation des participants s'était essoufflée avant que l'un ou l'autre de ces deux projets soit complété? Le symposium aurait sans doute été très différent sans son « métronome » et sa spectaculaire signalétique.

Ce niveau de participation exceptionnel a été possible grâce à la mise en place d'un véritable environnement d'art où les œuvres et les différentes interventions artistiques au programme formaient un réseau dont les ramifications s'étendaient à l'ensemble de la ville d'Amos. Durant le symposium, il était pratiquement impossible pour les Amossois de ne pas être confrontés, d'une manière ou d'une autre, à l'élan artistique qui s'était alors emparé de la ville. En ce sens, le « Volet de la parole » a joué un rôle très important dans le succès de l'événement. Rappelons-le, la création d'un environnement d'art implique que le spectateur puisse interagir de manière active avec la proposition artistique. Or, les spectateurs ont été particulièrement choyés de ce côté, car ils avaient à leur disposition de nombreux moyens de s'informer et de s'exprimer à propos des œuvres auxquelles ils étaient invités à prendre part. Pour toutes ces raisons, le 3^e *Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue* n'a pas été un symposium comme les autres, il a été une véritable manœuvre à l'échelle d'une ville. À notre avis, l'environnement artistique que le symposium a permis de mettre en place a créé un contexte de réception idéal pour la manœuvre. Cette dernière s'est alors subdivisée en une multitude de plus petites manœuvres que le « Volet de la parole » ainsi que les œuvres *Bloc erratique* et *300 000 cristaux* ont ensuite permis de mettre en réseau.

En somme, pour revenir à la problématique que nous soulevions au début de ce chapitre, la critique concernant le manque de visibilité ne s'applique évidemment pas à cette manœuvre. Il reste cependant la question du caractère peut-être trop « populiste » de l'événement, car effectivement, il a soulevé des foules et joui d'un grand succès populaire. Cependant, comme nous avons pu le constater, cela n'a jamais affecté sa nature artistique et sa portée critique. Dans un premier temps, le discours théorique et idéologique derrière l'événement a été mis de l'avant à plusieurs reprises et de différentes façons (pensons notamment, aux déjeuners-causeries, aux conférences scientifiques, à l'émission de télévision et au colloque). Le discours occupait donc une place centrale dans la programmation et n'a

jamais été relégué au second plan. Dans un deuxième temps, et c'est probablement le point le plus important à retenir, toutes les œuvres au programme se présentaient avant tout comme des visions poétiques du contexte socio-environnemental de la région. Il ne s'agissait pas d'un événement où la programmation visait l'animation populaire ou la promotion touristique d'Amos. En fait, le symposium a toujours su conserver son autonomie idéologique. Il est donc très important ici de souligner le caractère « non utilitaire » de la manœuvre, car elle n'est jamais au service du spectacle ou de la consommation. Par exemple, il n'y avait aucune utilité concrète à remettre un bloc erratique en mouvement, mais il y avait certainement une « utilité poétique » : celle de rassembler des gens, de les faire travailler collectivement à la réalisation d'un projet artistique démesuré et de leur faire voir comment chacun pouvait interagir avec son environnement, comment il pouvait faire *bouger* les choses.

3.3 La manœuvre et l'environnement d'art

Enfin, est-ce que l'art participatif en direct, c'est-à-dire montrer l'artiste à l'œuvre et impliquer le public dans le processus de création, constitue véritablement un recul de la portée critique et artistique? Est-ce que le fait de vouloir toucher un plus vaste public, des initiés comme des non-initiés, ne peut qu'aboutir à une dilution de l'art, le « vrai », dans un marché de biens symboliques facilement consommables et digérables, pour parler comme Dem et Trémeau²⁰⁹? Les exemples que nous avons analysés dans ce chapitre nous portent à croire que la création en direct et la participation populaire sont, au contraire, d'excellents moyens de continuer à innover et à faire reconnaître la valeur artistique des nouvelles pratiques. Soulignons également que dans ces exemples, l'art ne s'est pas « consommé » passivement. Plus encore, non seulement la réception ne s'est pas faite de manière passive, mais elle a également donné lieu à de nouvelles initiatives populaires, débordant du contexte artistique proprement dit. L'art est alors devenu un véritable levier d'interventions artistiques

²⁰⁹ Nous vous renvoyons à la section 2.2.2 *Une impitoyable critique* dans le chapitre 2 de ce mémoire.

et citoyennes (à la portée de tous, soulignons-le). Nous n'avons qu'à penser à l'immense fête qui s'est orchestrée autour de la manœuvre *Agrotexte*. Loin de se contenter d'observer passivement l'action artistique, les citoyens de Saint-Ubalde ont voulu s'approprier l'événement et contribuer à son succès. C'est pour cette raison que des activités telles que la clinique de labours ou le concours de cerfs-volants ont été organisés. Ainsi, au-delà de l'action artistique (l'inscription du poème), la manœuvre a su stimuler l'engagement populaire et, surtout, laisser une place importante à la participation du public dans l'organisation de l'événement. De plus, si l'éducation du public par l'art pouvait être l'un des objectifs poursuivis par les manœuvres *Agrotexte* et *Vingt-mille lieues/lieux sur l'esker*, les artistes n'ont toutefois jamais adopté la position de l'expert. Dans les deux cas, le public a été invité à affirmer sa compétence et à exprimer ses goûts, même si cela n'allait pas toujours dans le même sens que ce qui avait été prévu par les artistes. Pensons notamment à l'issue de la manœuvre *Bloc erratique* : les artistes voulaient jeter le rocher dans la rivière à l'autre bout de la ville, les participants, eux, ont plutôt choisi d'en faire un monument commémoratif. Ici, la notion d'environnement d'art prend tout son sens : il s'agit de mettre en place un dispositif artistique où le public pourra réellement interagir avec l'artiste et influencer l'œuvre en création.

Ici, démystifier le geste artistique par la création en direct et la participation populaire n'a ni « tué » l'aura de l'œuvre ni remis en question le statut de l'artiste en tant que créateur. Il s'agissait plutôt de montrer le geste créatif pour mieux le faire comprendre, et d'inciter le public à mettre la main à la pâte pour mieux partager avec lui l'expérience artistique. L'environnement d'art permet la création d'un tel contexte de réception, axé davantage sur un échange de connaissances et d'appréciations que sur une transmission unilatérale de la proposition artistique²¹⁰. De cette rencontre et de ces échanges entre l'artiste et le public, il peut alors naître quelque chose de potentiellement plus grand, potentiellement plus « englobant », pour parler comme Yves Robillard²¹¹.

²¹⁰ Nous renvoyons le lecteur à la définition de l'environnement artistique selon Frank Popper. Voir la section 3.1.2 *Définir la notion d'environnement d'art* » dans le présent chapitre.

²¹¹ Yves Robillard, « Une sculpture qui englobe le spectateur », *op. cit.*

On reproche souvent aux pratiques performatives de se montrer élitistes, voire carrément hermétiques. D'un autre côté, si l'une d'entre elles attire un nombre important de spectateurs et si elle suscite l'engouement de la population, on lui reprochera d'être « populaire » (terme éminemment péjoratif, car on sous-entend par là qu'il aura certainement fallu diluer l'autonomie critique de l'œuvre pour s'assurer de « plaire au plus grand nombre²¹² »). Or, la notion « d'environnement d'art » nous a permis de comprendre dans quel contexte la réception de la manœuvre peut s'opérer et de quelle manière elle puise dans la participation du public des outils de réflexions et de prolongement de l'expérience esthétique dans le social. Ainsi, la mise en place d'un environnement d'art pour assurer la réception de la manœuvre dans l'espace public ne vise pas tant à imposer des *codes de déchiffrements* à *apprendre* qu'à offrir des *codes de détournement* à *s'approprier* afin d'appréhender l'art, la création et la réception d'une manière plus active²¹³. Dans la manœuvre, le spectateur se retrouve au cœur d'une « œuvre totale » qui l'englobe et se modifie également au gré des interactions. L'œuvre, sa création et sa diffusion sont en réalité le fruit d'une seule et même chose : un échange entre l'artiste et le public. En tirant profit du contexte de création en direct, l'artiste a la possibilité de tisser des liens nouveaux avec le spectateur. Ensemble, ils créent un environnement d'art qui est non seulement propice à la création artistique, mais qui favorise également la réception d'une œuvre d'art éphémère dont l'appréciation esthétique passe avant tout par une expérimentation active et non une contemplation passive.

²¹² Populaire : « Qui plait au peuple, au plus grand nombre », dans *Le nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1964.

²¹³ Par exemple, le « Volet de la parole », dans la manœuvre *Vingt-mille lieues/lieux sur l'esker*, ne visait pas à enseigner quoi que ce soit (donc à imposer une vision et une compréhension particulière des œuvres au programme), elle visait plutôt à favoriser une pédagogie active entre artistes et non-artistes.

CONCLUSION

Dans un magnifique essai intitulé *Éloge de la fragilité*²¹⁴, le philosophe Pierre Bertrand explique que la construction du monde passe par la construction du sujet dans le monde et que seul le projet permettrait l'autolégitimation de l'existence²¹⁵. Le concept de manœuvre semble suivre cette même logique, car ce serait moins le fait de *montrer* que de « *faire faire* » qui intéresserait l'artiste-manœuvrier. En effet, le fait de participer soi-même à la réalisation du projet semble permettre au spectateur de devenir l'acteur principal de sa propre existence tout en légitimant l'importance du rôle qu'il tient dans le groupe. Il s'agit donc moins d'exemples à imiter que de gestes à pratiquer, à poser soi-même. Il en résulte une « désautorisation » de l'œuvre; c'est-à-dire que la création ne dépend plus d'un auteur unique, artiste génial, mais d'une « communauté d'auteurs dispersés²¹⁶ », pour reprendre l'heureuse formulation du duo Doyon/Demers.

La manœuvre engendre la création d'un espace de questionnements et de débats permettant de comprendre la société comme la somme des individus qui la composent et non comme un tout homogène. Elle tire ainsi profit des multiples points de vue et ouvre sur de nouvelles perspectives pour penser les modes de création en direct et la place de l'art dans la société actuelle. Si la société d'aujourd'hui est vraiment celle du spectacle et de la mondialisation, il est donc impossible de penser les notions d'engagement ou d'identité en termes de permanence. C'est pourquoi la manœuvre ne propose pas une vision statique des statuts de l'artiste et du spectateur, pas plus qu'elle ne véhicule une conception universalisante de l'idée de communauté artistique et citoyenne. Elle offre plutôt des outils permettant d'articuler les nombreuses altérités qui composent notre identité individuelle et

²¹⁴ Pierre Bertrand, *Éloge de la fragilité*, Montréal, Liber, 2000.

²¹⁵ Nous paraphrasons ici le propos de l'auteur. *Ibid.*, p. 180 – 181.

²¹⁶ Doyon/Demers, « Profession : socio-esthéticien », *op. cit.* 143.

collective. La manœuvre relève ainsi d'une logique qui dépasse la simple « participation », elle répond à un besoin « d'ouvrir des brèches dans les consensus sociaux²¹⁷ » en sollicitant un engagement à la fois *esthétique* et *éthique*.

Il n'en tient qu'à nous de choisir de « nous définir comme une œuvre à accomplir²¹⁸ » ou de nous contenter de regarder passer la parade. Cependant, pour profiter réellement de l'expérience esthétique de la manœuvre, il faut oser quitter le confort de notre position de contemplateur passif et se mettre en avant-scène, aux côtés de l'artiste. Dans un ouvrage intitulé *L'existentialisme est un humanisme*, Jean-Paul Sartre déclarait : « Vous êtes libres, choisissez, c'est-à-dire inventez²¹⁹ ». Ainsi, oser s'investir dans le processus de création, c'est en quelque sorte se libérer des contraintes normalement inhérentes au statut de spectateur. C'est se donner le droit de s'inventer (ou de se réinventer) et de contribuer à l'invention d'une nouvelle conception du monde, ne serait-ce que momentanément... le temps d'une œuvre. Cependant, nous avons vu que la manœuvre n'est pas aussi « momentanée » ou « éphémère » qu'on pourrait le croire. En s'immisçant dans le social, elle permet à l'art de sortir de lui-même et de se prolonger bien au-delà des limites de l'action artistique. Elle devient à ce moment un véritable levier de changement, un outil de réflexion à la portée de tous. Par le fait même, la manœuvre tend à ouvrir l'horizon des possibles, aussi bien sur le plan artistique que social. Elle s'offre également comme un « prétexte » permettant aux participants de développer des interactions nouvelles qui, dans un autre contexte, auraient souvent été difficilement envisageables. Un bon exemple de cela serait le partenariat entre l'organisme artistique Engrenage Noir/LEVIER, la Société Élisabeth Freiz et cinq établissements carcéraux du Québec, tous réunis à l'occasion du projet *Agir par l'imAGinaiRe*.

²¹⁷ Alain-Martin Richard, « L'Art comme non-lieu », dans Paul Ardenne et al., *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Les Éditions esse, 2005, p. 72.

²¹⁸ Nicolas Bourriaud, *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999, p. 165.

²¹⁹ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996 (1946), p. 30.

- ***Prendre conscience***

Dans le premier chapitre, en retraçant le cours de l'histoire de la performance au Québec, nous avons constaté que la manœuvre n'était pas apparue spontanément. Elle est le fruit d'un long questionnement concernant la nature du lien qui unit l'artiste-performeur à son public. À partir de la seconde moitié des années 1970, en se concentrant sur l'établissement du réseau d'art parallèle qui allait consacrer la performance comme pratique artistique à part entière, les performeurs ont peu à peu laissé de côté leurs préoccupations sociales et l'approche interactive. C'est à cette époque que le fossé entre l'artiste et le spectateur a commencé à se creuser. Devant ce constat, plusieurs se sont mis à réfléchir aux moyens qui allaient permettre au monde de l'art de renouer avec le monde « tout court »... la manœuvre, comme nouvelle conception de la performance, a donc été développée. Avec ce concept, une nouvelle vision de l'artiste et du spectateur est également née. En donnant plus d'importance à chacun des participants, qu'il soit artiste ou non, la manœuvre resituait le spectateur dans un rôle réellement actif, non seulement lors de la réalisation de l'œuvre, mais également lors de sa médiation dans l'espace public. En ce sens, la manœuvre *L'Atopie textuelle est une cause qui se perd* était exemplaire, car la création et la diffusion de l'œuvre se faisaient simultanément et reposaient en grande partie sur une participation active/créative du public.

- ***S'émanciper***

L'implication du public et son enthousiasme dans le processus de création se manifestent de plusieurs manières et à différentes échelles selon le type de manœuvre dont il est question. Cependant, chacune des manœuvres étudiées dans ce mémoire a bel et bien réussi à émouvoir un public constitué d'individus de toutes sortes, des initiés comme des non-initiés, des artistes comme des non-artistes. À chaque fois, les artistes-manœuvriers ont fait confiance aux spectateurs devant eux. Ils ont fait confiance à leur intelligence, à leur potentiel de réception et de « décodage » d'un art qui, pourtant, a souvent été jugé « hermétique ». Plus encore, ils ont fait confiance à leur capacité de *créer*. Une grande part du succès de la manœuvre comme concept, mais également comme œuvre d'art, réside donc dans un lien de

confiance entre l'artiste et son public. Un lien qui nécessite des efforts de part et d'autre, une implication toute particulière et, disons-le, un intérêt sincère pour ce que l'Autre a à dire et à offrir.

Dans le deuxième chapitre, nous avons constaté que la redéfinition des rôles de l'artiste et du spectateur a également engendré une redéfinition de la nature de leur engagement dans le processus de création. Les participants dans la manœuvre ne sont pas de simples exécutants, des automates qui obéissent aux directives de l'artiste. Ils sont plutôt des collaborateurs actifs, s'impliquant aussi bien physiquement qu'intellectuellement. En effet, pour que l'œuvre deviennent *manœuvre*, il faut qu'elle mette en place les conditions nécessaires à ce que s'opère le « partage du sensible » tel que l'a défini Jacques Rancière. Il s'agit de remettre en scène la discussion et l'échange dans un contexte de création où tous les participants peuvent réellement *prendre part* à la création et tirer profit de cette collaboration. Pour ce faire, les artistes doivent adapter leur projet artistique au contexte dans lequel ils souhaitent le réaliser. Ils doivent également assumer la responsabilité éthique qui les unit aux participants de leur manœuvre. Ces deux conditions réunies, les artistes et les spectateurs-participants peuvent réellement *prendre part* au processus de création dans un contexte de respect et d'ouverture à l'Autre. Les manœuvres *Passagères – Voix de changement* et *Agir par l'imAGinaiRe* nous ont permis de voir à quel point l'éthique et la contextualisation sont deux aspects extrêmement importants dans la manœuvre. En s'adaptant à la réalité des participantes et en valorisant la contribution de chacune, les instigateurs de ces deux projets ont créé un contexte dans lequel il devenait possible d'opérer le partage du sensible; c'est-à-dire, où artiste et non-artistes pouvaient contribuer activement à l'édification d'un projet collectif tout en maintenant l'individualité de chacun. Dans un tel contexte, la participation se confond bien souvent avec l'engagement, car tous les acteurs prenant part au projet ne font pas seulement *participer* à la réalisation de l'œuvre, mais *s'engagent* également dans sa conception.

- ***Aller plus loin***

Dans le troisième chapitre, nous avons analysé le contexte dans lequel la manœuvre se crée et se diffuse : l'environnement d'art. Ce faisant, nous avons dû tenter de répondre à deux critiques importantes concernant les pratiques d'art en contexte réel et participatives tel que l'environnement d'art. Aux yeux de certains, ces pratiques ont peut-être de très bonnes intentions, mais elles n'en demeurent pas moins marginales... *trop marginales* pour toucher suffisamment de personnes et avoir un impact réel sur leur quotidien. Aux yeux de plusieurs autres, l'art en contexte réel, et plus particulièrement lorsqu'il est participatif, se confond souvent avec l'animation de rue. Les œuvres qui en découlent sont alors jugées *trop populaires* pour préserver leur intégrité critique et artistique. Mais en fin de compte, la manœuvre est-elle *trop marginale* ou *trop populaire*? Ni l'un ni l'autre. Disons simplement que l'ampleur (visibilité) d'une manœuvre et le niveau de participation (popularité) dépendront des objectifs qu'elle s'est fixés au départ. Une manœuvre comme le projet *Passagères – Voix de changements* ne pouvait pas se déployer à grande échelle, du moins lors de sa réalisation. Elle nécessitait la mise en place d'une relation de confiance entre les artistes et les jeunes femmes qui désiraient y prendre part. Le projet s'adressait d'abord, et ce de manière délibérée, à un « public » assez restreint, soit celui des femmes en difficulté. Dans ce cas-ci, ce sont l'intimité et les rapports de proximité qui ont prévalu sur les ambitions de visibilité de la manœuvre. D'un autre côté, des manœuvres comme *Agrotex* et *Vingt-mille lieues/lieux sur l'esker* avaient besoin du soutien et de la participation d'un très grand nombre d'individus. Il a donc fallu mettre en place différents moyens de communication pour augmenter la visibilité du projet et, par le fait même, rejoindre le plus de personnes possible. En somme, ce que l'on peut percevoir comme étant « trop marginal » ou « trop populaire » est en fait bien souvent le résultat d'une adaptation du projet artistique au contexte social que l'on souhaite investir.

Cela étant dit, et ce peu importe le nombre d'individus qui seront impliqués dans le projet artistique, une manœuvre se réalise toujours à l'intérieur d'un contexte jumelant à la fois création et réception, c'est-à-dire un environnement d'art. La mise en place d'un tel environnement particulier permet à la manœuvre de submerger le spectateur dans un

contexte de création artistique et de médiation du discours. L'œuvre ne se résume plus seulement au geste artistique lui-même, mais s'étend à l'ensemble des interconnexions que ce même geste va pouvoir engendrer avec les participants. On tire ainsi avantage de la proximité de l'artiste et du spectateur dans un contexte de création en direct afin de démystifier le geste artistique et de l'ouvrir (éventuellement) à d'autres horizons. Nous comprenons alors qu'en diminuant la visibilité de l'artiste pour laisser le spectateur s'impliquer davantage et en soulignant l'importance de l'engagement de chacun dans le processus de création, la manœuvre vise ultimement à créer un environnement à la fois propice à la création d'une œuvre collective et à sa diffusion/médiation dans l'espace public. Ainsi, chacune des manœuvres que nous avons analysées dans ce mémoire constitue un environnement d'art où l'artiste et le spectateur sont actifs, que ce soit lors de la réalisation ou de la réception de l'œuvre.

- ***Se faire acteur***

Si la manœuvre interpelle autant les spectateurs, c'est peut-être parce qu'elle parle d'eux à travers les actions, les gestes et les objets qu'elle *met en œuvre*. Les spectateurs se sentent interpellés, car la manœuvre utilise leur quotidien comme temporalité, leurs habitus comme sujet de détournement, leurs aspirations sociales comme idéologie. Il faudra bien sûr continuer à travailler très fort pour véritablement franchir l'étape qui nous permettra de passer de la démocratisation culturelle à une culture démocratique. Cependant, nous croyons que la manœuvre constitue un excellent moyen d'y parvenir, car elle va au-delà de la logique de la communication (vulgarisation) pour privilégier davantage celle de l'interaction. Dès lors, le spectateur n'est plus simplement *inclus* dans le processus de création à titre d'observateur, mais *participe* de manière *active* à la réalisation du projet. De spectateur qu'il était, il se fait maintenant acteur.

L'un des principaux objectifs de ce mémoire était d'analyser les impacts d'une réception plus active dans l'appréciation et la compréhension de l'œuvre d'art; c'est-à-dire lorsque le spectateur n'est plus un contemplateur passif, mais un *récepteur actif*, voire un

acteur créatif dans l'expérience esthétique. Or, nous avons pu le constater à l'aide de plusieurs exemples, une participation active du public semble solutionner l'écart entre *l'art pour l'élite* et *l'art pour tous*. Cependant, il faut se montrer prudent. La promotion de « l'art pour tous » ne signifie pas la promotion d'un art complaisant. Nous l'avons souligné à plusieurs reprises dans ce mémoire : la participation demande un effort, tant du côté de l'artiste que du public. L'art est donc bel et bien à la portée de tous, mais encore faut-il en avoir envie. Dès lors, il faut parfois se montrer patient, poser des questions et s'investir activement dans l'œuvre pour la comprendre. Mais une œuvre réellement participative n'en demeure pas moins foncièrement ouverte à cet Autre que bien des œuvres modernes et postmodernes ont laissé de côté : le spectateur.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. Couverture du 47^e numéro de la revue *Inter. Art actuel*. 1990. (numérisation tirée d'Alain-Martin Richard, « Matériau Manœuvre », *Inter. Art actuel*, no. 47 (printemps 1990), couverture).
2. *Première biennale d'art actuel de Québec. De la performance à la manœuvre* (couverture du catalogue de l'événement), 1990, photo tirée du catalogue d'exposition « Première biennale d'art actuel de Québec. De la performance à la manœuvre ».
3. Richard Martel. *La performance est toujours factice* (prise de vue de la performance de Richard Martel). 1980. (photo tirée de Richard Martel, *Richard Martel. Activités artistique. 1978 – 1982*, Québec, Les Éditions Interventions, 1982, p. 65. Photo de SAINT-HILAIRE, Jean-Claude.
4. Julie André T. *Not waterproof. L'érosion d'un corps erroné*. 2010. (photo tirée de FESTIVAL D'AVIGNON, *Not Waterproof. L'Érosion d'un corps erroné*, [En ligne], <www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2010/21>, (page consultée le 4 septembre 2011). Photo de RENAUD DE LAGE, Christophe.
5. Alain-Martin Richard. *L'homme de fer* (performance d'Alain-Martin Richard). 1989. (photo tirée de Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976 – 1996*, Québec, Éditions Interventions, 1997, p. 245). Photo de BERGERON, François.
6. Maurice Demers. *Simulation d'une manifestation dans Travailleurs*. 1970. (photo tirée d'Anithe de Carvalho, *Maurice Demers : œuvre d'art total. Des environnements participatifs à la création collective*, Montréal, Lux éditeurs, 2009, p. 107).
7. Maurice Demers. *Une participante exprime son point de vue dans Travailleurs*. 1970. (photo tirée d'Anithe de Carvalho, *Maurice Demers : œuvre d'art total. Des environnements participatifs à la création collective*, Montréal, Lux éditeurs, 2009, p. 108).
8. Maurice Demers. *Vue partielle de la salle dans Travailleurs*. 1970. (photo tirée d'Anithe de Carvalho, *Maurice Demers : œuvre d'art total. Des environnements participatifs à la création collective*, Montréal, Lux éditeurs, 2009, p. 105).
9. Collectif les causes perdues In©. *L'Atopie textuelle est une cause qui se perd* (Sculpture – Vue d'ensemble). 2011. Photo de BLANCHET, Anne-Sophie (photographie personnelle).

10. Collectif les causes perdues In©. *L'Atopie textuelle est une cause qui se perd* (disque et texte). 2012. (photo tirée de *L'Atopie textuelle: Palets d'exposition*, [En ligne], <www.voir.ca/arts-visuels>, (page consultée le 25 mars 2012)).
11. Collectif les causes perdues In©. *L'Atopie textuelle est une cause qui se perd* (détail du texte troué sur la sculpture). 2012. Photo de BLANCHET, Anne-Sophie (photographie personnelle).
12. Collectif les causes perdues In©. *L'Atopie textuelle est une cause qui se perd* (détail des numéros sur la sculpture). 2012. Photo de BLANCHET, Anne-Sophie (photographie personnelle).
13. Karen Elaine Spencer. *Rêves à la poste [pour Granby]* (lettre à Monique). 2008. (photo tirée de 3^e Impérial de Granby, *Rêves à la poste [pour Granby]*, [En ligne], < www.3e-imperial.org >, (page consultée le 25 mars 2012)).
14. Karen Elaine Spencer. *Rêves à la poste [pour Granby]* (lettre à Lucien). 2008. (photo tirée de 3^e Impérial de Granby, *Rêves à la poste [pour Granby]*, [En ligne], < www.3e-imperial.org>, (page consultée le 25 mars 2012)).
15. Karen Elaine Spencer. *Rêves à la poste [pour Granby]* (pile d'enveloppes prêtes à être poster). 2008. (photo tirée de 3^e Impérial de Granby, *Rêves à la poste [pour Granby]*, [En ligne], < www.3e-imperial.org >, (page consultée le 25 mars 2012)).
16. Entrevue de Catherine Pépin avec les « capteurs de rêves » dans le cadre du projet *Rêves à la poste [pour Granby]*. 2008. (photo tirée de 3^e Impérial de Granby, *Rêves à la poste [pour Granby]*, [En ligne], < www.3e-imperial.org >, (page consultée le 25 mars 2012)).
17. Les Filles électriques et Passages. *Passagères. Voix de changements* (numérisation de la couverture). 2010. (photo tirée de Les Filles électriques et Passage, *Passagères. Voix de changement*, Montréal, Planète rebelle, collection Traces, 2010, couverture).
18. Les Filles électriques et Passages. *Passagères. Voix de changements* (numérisation des pages 22 et 23). 2010. (image tirée de Les Filles électriques et Passage, *Passagères. Voix de changement*, Montréal, Planète rebelle, collection Traces, 2010, p. 22 et 23).
19. Engrenage noir/LEVIER et La Société Élisabeth Fry. *Agir par l'imAGinaiRe* (Prise de vue des cellules). 2011. (photo tirée d'Agir. Art des femmes en prison, *Agir*, [En ligne], < www.expoagir.com >, (page consultée le 25 mars 2012)).
20. Engrenage noir/LEVIER et La Société Élisabeth Fry. *Agir par l'imAGinaiRe* (affiche publicitaire de l'exposition). 2011. (photo tirée d'Agir. Art des femmes en prison, *Agir*, [En ligne], < www.expoagir.com >, (page consultée le 25 mars 2012)).

21. Engrenage noir/LEVIER et La Société Élizabeth Fry. *Agir par l'imAGinaiRe* (Vernissage de l'exposition). 2011. (photo tirée d'Agir. Art des femmes en prison, *Agir*, [En ligne], < www.expoagir.com >, (page consultée le 25 mars 2012).
22. Engrenage noir/LEVIER et La Société Élizabeth Fry. *Agir par l'imAGinaiRe* (section de la salle d'exposition). 2011. (photo tirée d'Agir. Art des femmes en prison, *Agir*, [En ligne], < www.expoagir.com >, (page consultée le 25 mars 2012).
23. Jean-Yves Fréchette. *Agrotexte (Vue aérienne du poème)*. 1982. (photo tirée d'Andrée Fortin, *Nouveaux territoires de l'art. Régions, réseaux, place publique*, Québec, Éditions Nota bene, 2000, couverture. Photo de FRÉCHETTE, Jean-Yves.
24. Jean-Yves Fréchette. *Photos des tracteurs, des participants et de la montgolfière lors de la manœuvre Agrotexte*. 1982. (numérisation tirée de Jean-Yves Fréchette, « Agrotexte. Sculpture agricole et textuelle », *Inter. Art actuel*, no. 18 (mars 1983), p. 39). Photo de LAFOND, Jaques.
25. Alain-Martin Richard, André Mercier et Paul Ouellet. *Bloc erratique* (participants en train de tirer le bloc). 1997. (photo tirée d'Alain-Martin Richard (dir.), *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : Vingt mille lieues/lieux sur l'esker*, Catalogue d'exposition (Amos, Centre d'exposition d'Amos, 7 – 20 juillet 1997), Amos, Centre d'exposition d'Amos, 1998, p. 31). Photo de TANGUAY, Sylvain.
26. Alain-Martin Richard, André Mercier et Paul Ouellet. *Bloc erratique, mains d'enfants*. Détail. 1997. (photo tirée d'Alain-Martin Richard (dir.), *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : Vingt mille lieues/lieux sur l'esker*, Catalogue d'exposition (Amos, Centre d'exposition d'Amos, 7 – 20 juillet 1997), Amos, Centre d'exposition d'Amos, 1998, p. 31). Photo de TANGUAY, Sylvain.
27. Jean-Jules Soucy. *300 000 cristaux* (des bénévoles assis dans une montagne de cristaux). 1997. (photo tirée d'Alain-Martin Richard (dir.), *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : Vingt mille lieues/lieux sur l'esker*, Catalogue d'exposition (Amos, Centre d'exposition d'Amos, 7 – 20 juillet 1997), Amos, Centre d'exposition d'Amos, 1998, p. 9). Photo de MASSICOTTE, Julie.
28. Jean-Jules Soucy. *300 000 cristaux* (Jean-Jules Soucy et un bénévole en train d'installer des cristaux dans une souffleuse à neige). 1997. (photo tirée d'Alain-Martin Richard (dir.), *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : Vingt mille lieues/lieux sur l'esker*, Catalogue d'exposition (Amos, Centre d'exposition d'Amos, 7 – 20 juillet 1997), Amos, Centre d'exposition d'Amos, 1998, p. 9). Photo de TANGUAY, Sylvain.
29. Jean-Jules Soucy. *300 000 cristaux* (section de l'installation avec une souffleuse à neige). 1997. (photo tirée d'Alain-Martin Richard (dir.), *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : Vingt mille lieues/lieux sur l'esker*, Catalogue d'exposition (Amos, Centre d'exposition d'Amos, 7 – 20 juillet 1997), Amos, Centre d'exposition d'Amos, 1998, p. 9). Photo de TANGUAY, Sylvain.

30. Déjeuners-causeries (présentation de Nicolas Reeves). 1997. (photo tirée d'Alain-Martin Richard (dir.), *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : Vingt mille lieues/lieux sur l'esker*, Catalogue d'exposition (Amos, Centre d'exposition d'Amos, 7 – 20 juillet 1997), Amos, Centre d'exposition d'Amos, 1998, p. 85). Photo de MASSICOTTE, Julie.
31. Radio présente aux déjeuners-causeries (à gauche, Christian Vanderborcht en entrevue). 1997. (photo tirée d'Alain-Martin Richard (dir.), *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : Vingt mille lieues/lieux sur l'esker*, Catalogue d'exposition (Amos, Centre d'exposition d'Amos, 7 – 20 juillet 1997), Amos, Centre d'exposition d'Amos, 1998, p. 85). Photo de MASSICOTTE, Julie.

ANNEXE DES ILLUSTRATIONS

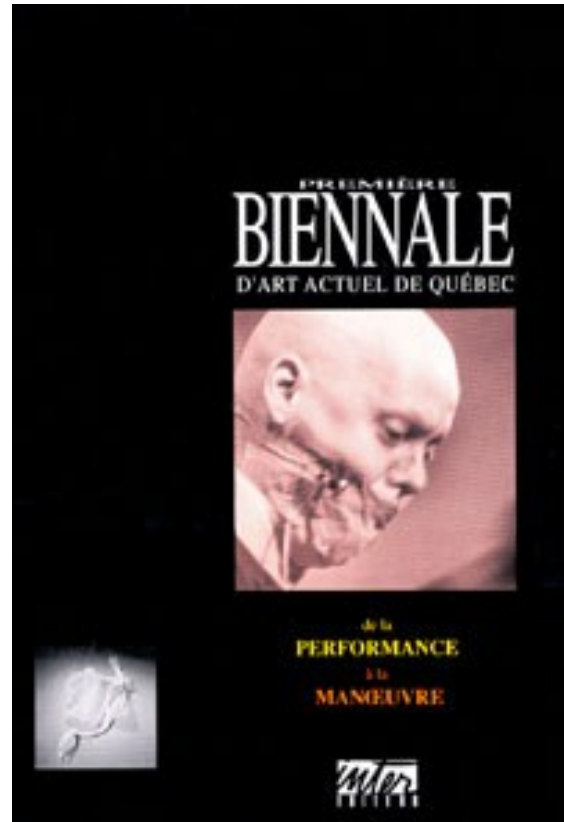
- Introduction

Illustration 1 :



Couverture du 47^e numéro de la revue *Inter. Art actuel*. 1990. (numérisation tirée d'Alain-Martin Richard, « Matériau Manœuvre », *Inter. Art actuel*, no. 47 (printemps 1990), couverture).

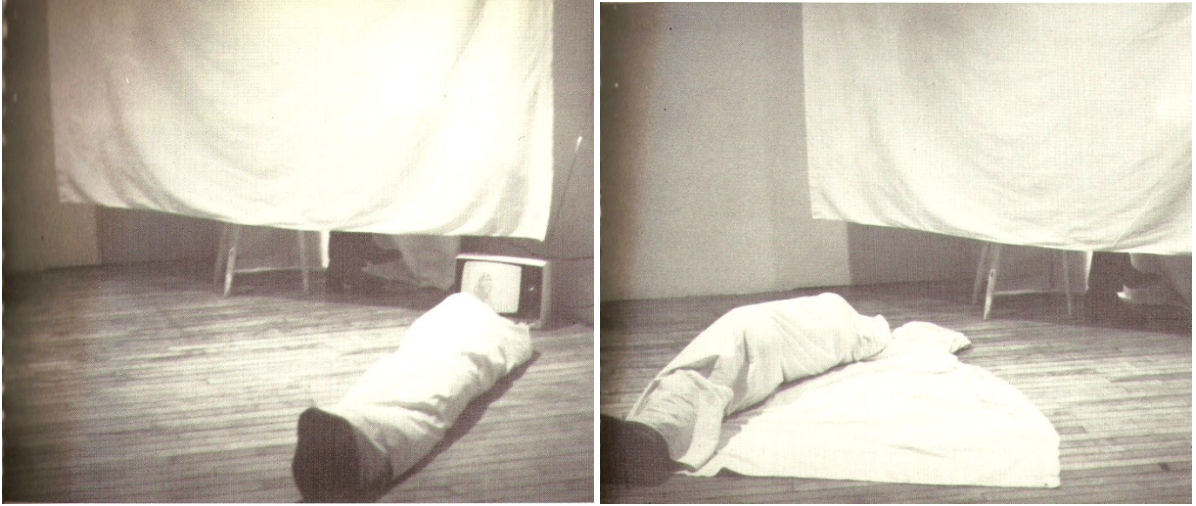
Illustration 2 :



Première biennale d'art actuel de Québec. De la performance à la manœuvre (couverture du catalogue de l'événement), 1990, photo tirée du catalogue d'exposition « Première biennale d'art actuel de Québec. De la performance à la manœuvre ».

Chapitre 1

Illustration 3 :



Richard Martel. *La performance est toujours factice* (prise de vue de la performance de Richard Martel). 1980. (photo tirée de Richard Martel, *Richard Martel. Activités artistique. 1978 – 1982*, Québec, Les Éditions Interventions, 1982, p. 65. Photo de SAINT-HILAIRE, Jean-Claude.

Illustration 4 :



Julie André T. *Not waterproof. L'érosion d'un corps erroné*. 2010. (photo tirée de FESTIVAL D'AVIGNON, *Not Waterproof. L'Érosion d'un corps erroné*, [En ligne], <www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2010/21>, (page consultée le 4 septembre 2011). Photo de RENAUD DE LAGE, Christophe.

Illustration 5 :



Alain-Martin Richard. *L'homme de fer* (performance d'Alain-Martin Richard). 1989. (photo tirée de Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976 – 1996*, Québec, Éditions Interventions, 1997, p. 245). Photo de BERGERON, François.

Illustration 6 :



Maurice Demers. *Simulation d'une manifestation dans Travaillleurs*. 1970. (photo tirée d'Anithe de Carvalho, *Maurice Demers: œuvre d'art total. Des environnements participatifs à la création collective*, Montréal, Lux éditeurs, 2009, p. 107).

Illustration 7 :



Maurice Demers. *Une participante exprime son point de vue dans Travailleurs*. 1970. (photo tirée d'Anithe de Carvalho, *Maurice Demers : œuvre d'art total. Des environnements participatifs à la création collective*, Montréal, Lux éditeurs, 2009, p. 108).

Illustration 8 :



Maurice Demers. *Vue partielle de la salle dans Travailleurs*. 1970. (photo tirée d'Anithe de Carvalho, *Maurice Demers : œuvre d'art total. Des environnements participatifs à la création collective*, Montréal, Lux éditeurs, 2009, p. 105).

Illustration 9 :



Collectif les causes perdues In©. *L'Atopie textuelle est une cause qui se perd* (Sculpture – Vue d'ensemble). 2011. Photo de BLANCHET, Anne-Sophie (photographie personnelle).

Illustration 10 :



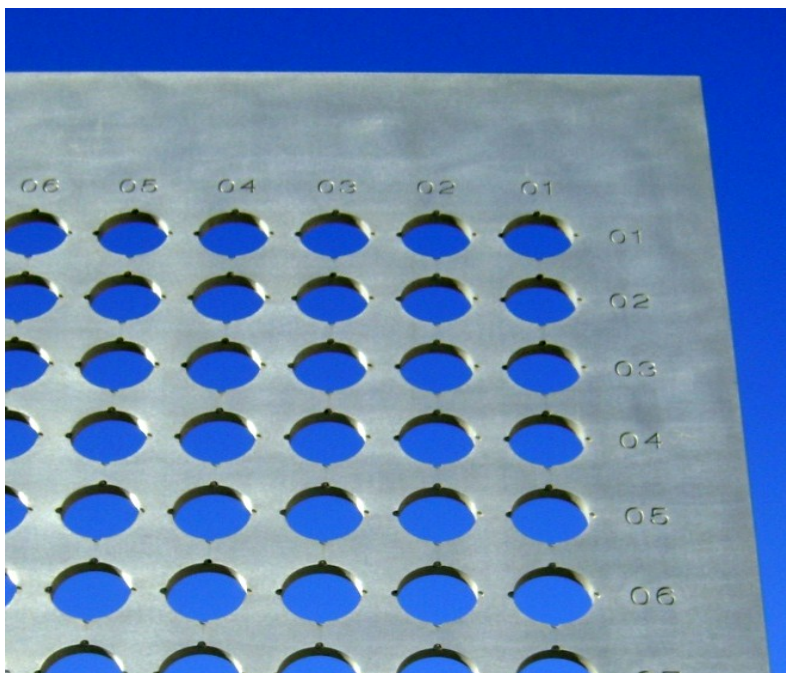
Collectif les causes perdues In©. *L'Atopie textuelle est une cause qui se perd* (disque et texte). 2012. (photo tirée de *L'Atopie textuelle : Palets d'exposition*, [En ligne], <www.voir.ca/arts-visuels>, (page consultée le 25 mars 2012)).

Illustration 11 :



Collectif les causes perdues In©. *L'Atopie textuelle est une cause qui se perd* (détail du texte troué sur la sculpture). 2012. Photo de BLANCHET, Anne-Sophie (photographie personnelle).

Illustration 12 :

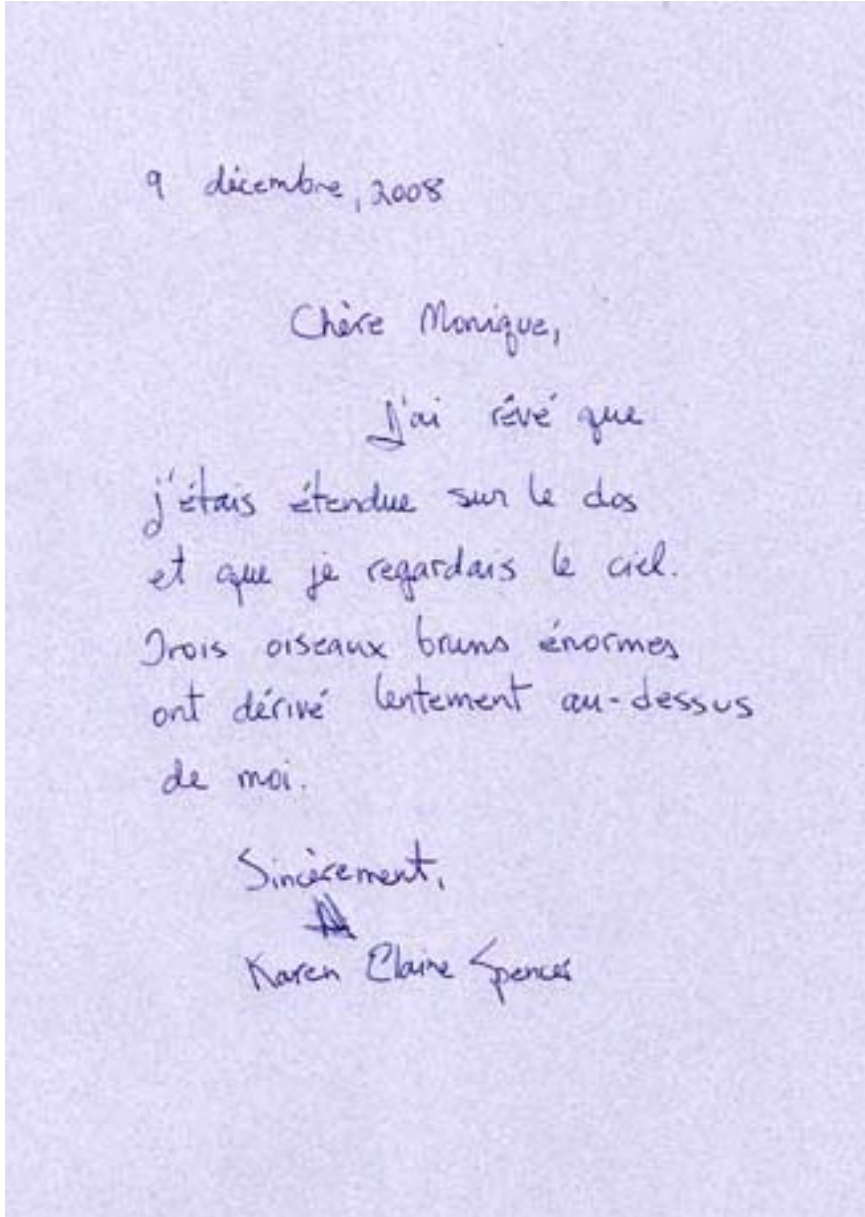


Collectif les causes perdues In©. *L'Atopie textuelle est une cause qui se perd* (détail des numéros sur la sculpture).

2012. Photo de BLANCHET, Anne-Sophie (photographie personnelle).

- Chapitre 2

Illustration 13 :



Karen Elaine Spencer. *Rêves à la poste [pour Granby]* (lettre à Monique). 2008. (photo tirée de 3^e Impérial de Granby, *Rêves à la poste [pour Granby]*, [En ligne], < www.3e-imperial.org >, (page consultée le 25 mars 2012).

Illustration 14 :

20 décembre, 2008

Cher Lucien,

J'ai rêvé que je
me penchais vers le bas pour ramasser
un magnifique sac à main fabriqué de
perles noires. Mais quand j'ai pris le
sac dans ma main, j'ai remarqué
qu'en réalité, c'était un contenant en
plastique, comme ceux dans lesquels on
vend des gâteaux congelés.

Sincèrement,
✱
Karen Elaine Spencer

Karen Elaine Spencer. *Rêves à la poste [pour Granby]* (lettre à Lucien). 2008. (photo tirée de 3^e Impérial de Granby, *Rêves à la poste [pour Granby]*, [En ligne], < www.3e-imperial.org>, (page consultée le 25 mars 2012).

Illustration 15 :



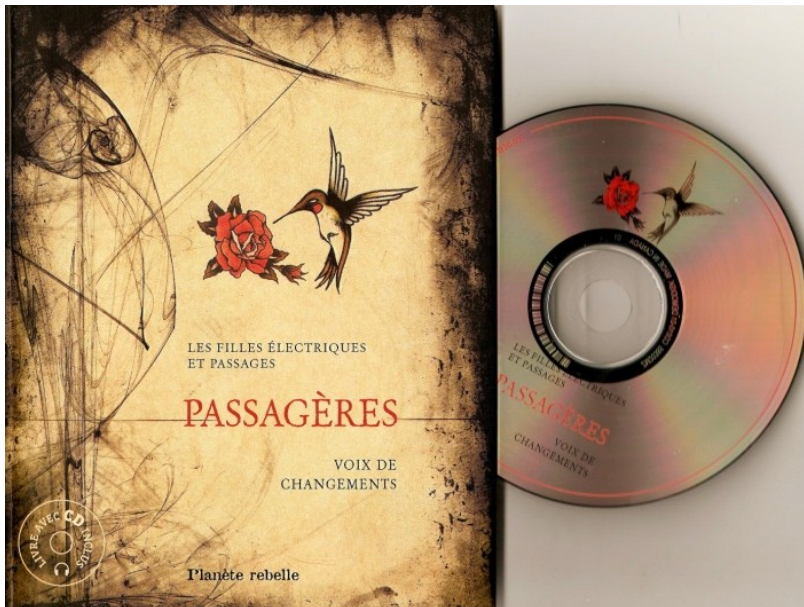
Karen Elaine Spencer. *Rêves à la poste [pour Granby]* (pile d'enveloppes prêtes à être poster). 2008. (photo tirée de 3^e Impériale de Granby, *Rêves à la poste [pour Granby]*, [En ligne], < www.3e-imperial.org >, (page consultée le 25 mars 2012).

Illustration 16 :



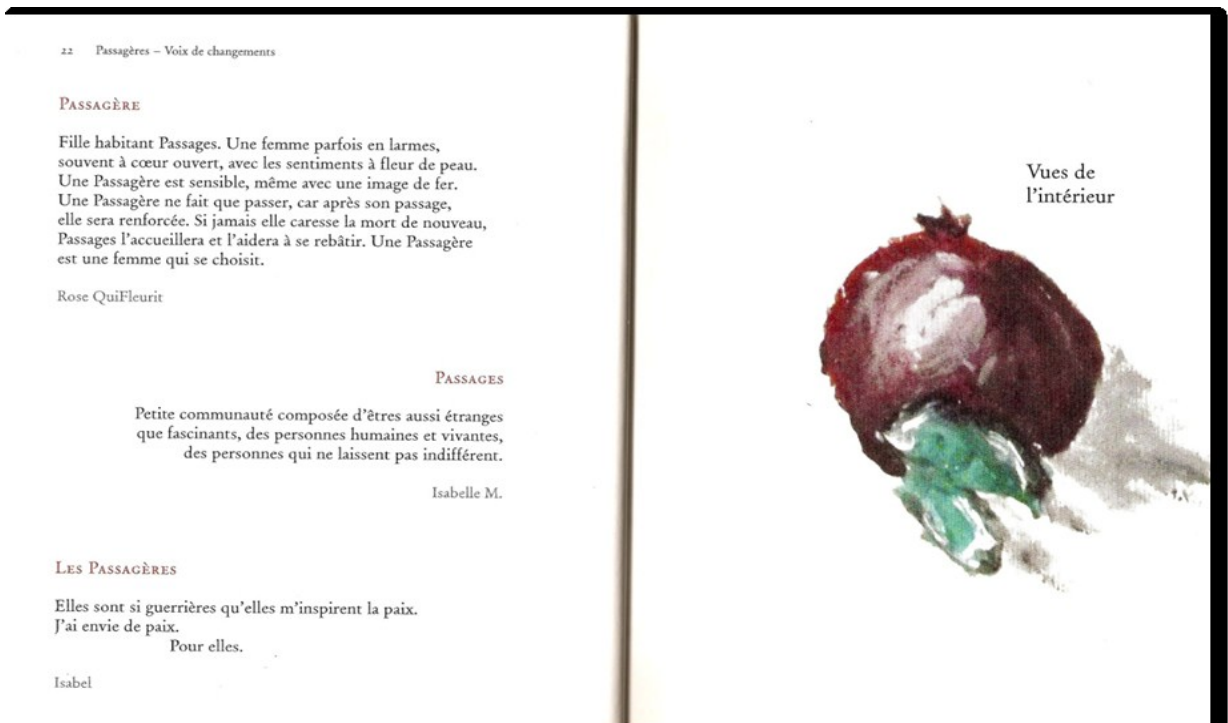
Entrevue de Catherine Pépin avec les « capteurs de rêves » dans le cadre du projet *Rêves à la poste [pour Granby]*. 2008. (photo tirée de 3^e Impériale de Granby, *Rêves à la poste [pour Granby]*, [En ligne], < www.3e-imperial.org >, (page consultée le 25 mars 2012).

Illustration 17 :



Les Filles électriques et Passages. *Passagères. Voix de changements* (numérisation de la couverture). 2010. (photo tirée de *Les Filles électriques et Passage, Passagères. Voix de changement*, Montréal, Planète rebelle, collection Traces, 2010, couverture).

Illustration 18 :



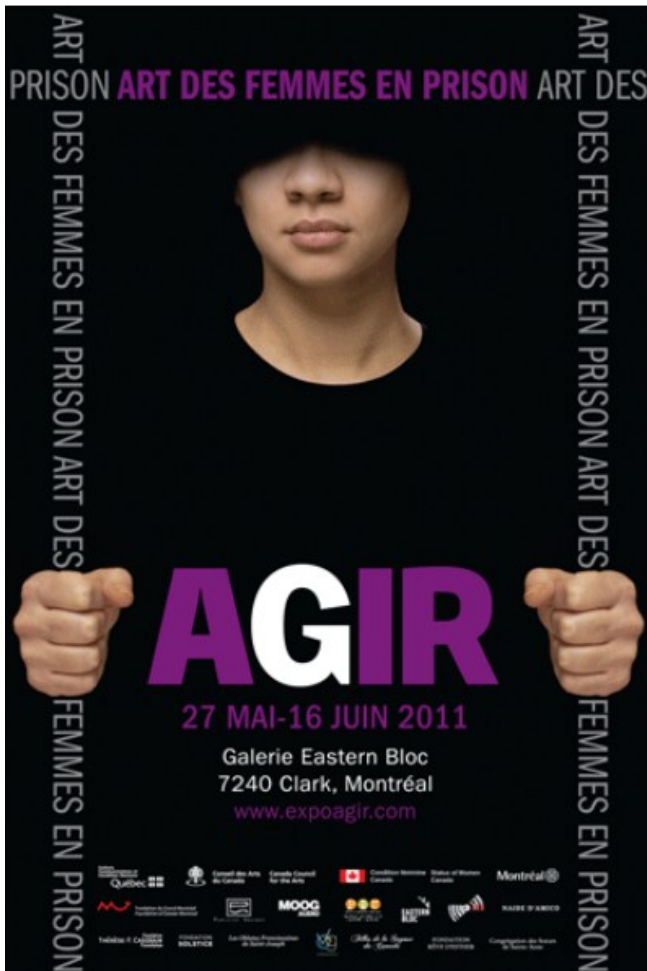
Les Filles électriques et Passages. *Passagères. Voix de changements* (numérisation des pages 22 et 23). 2010. (image tirée de *Les Filles électriques et Passage, Passagères. Voix de changement*, Montréal, Planète rebelle, collection Traces, 2010, p. 22 et 23).

Illustration 19 :



Engrenage noir/LEVIER et La Société Élizabeth Fry. *Agir par l'imAGinaiRe* (Prise de vue des cellules). 2011. (photo tirée d'Agir. Art des femmes en prison, *Agir*, [En ligne], < www.expoagir.com >, (page consultée le 25 mars 2012).

Illustration 20 :



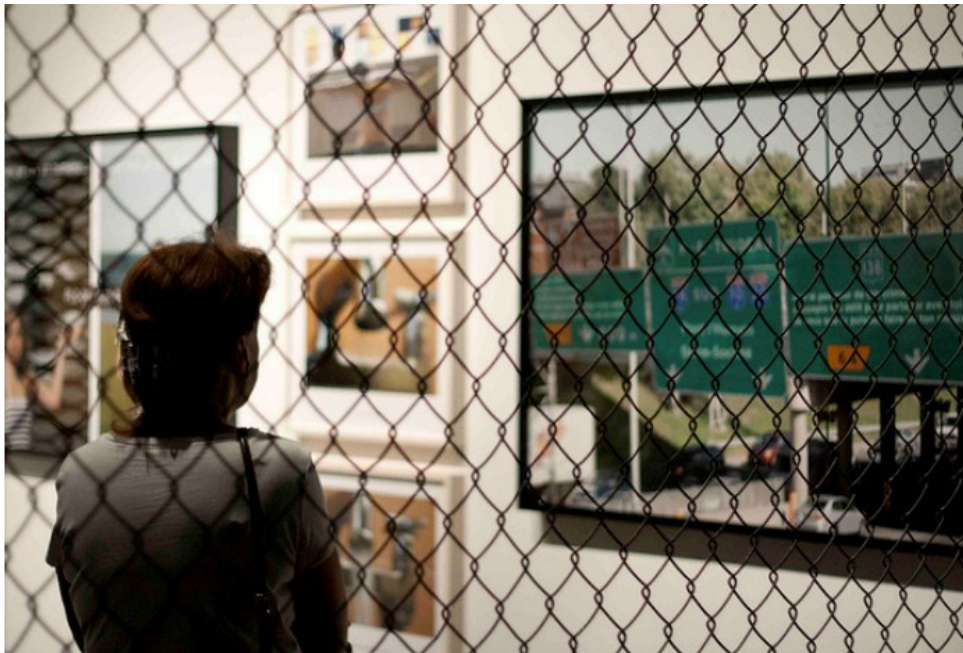
Engrenage noir/LEVIER et La Société Élizabeth Fry. *Agir par l'imAGinaiRe* (affiche publicitaire de l'exposition). 2011. (photo tirée d'Agir. Art des femmes en prison, *Agir*, [En ligne], < www.expoagir.com >, (page consultée le 25 mars 2012).

Illustration 21 :



Engrenage noir/LEVIER et La Société Élizabeth Fry. *Agir par l'imAGinaiRe* (Vernissage de l'exposition). 2011. (photo tirée d'Agir. Art des femmes en prison, *Agir*, [En ligne], < www.expoagir.com >, (page consultée le 25 mars 2012).

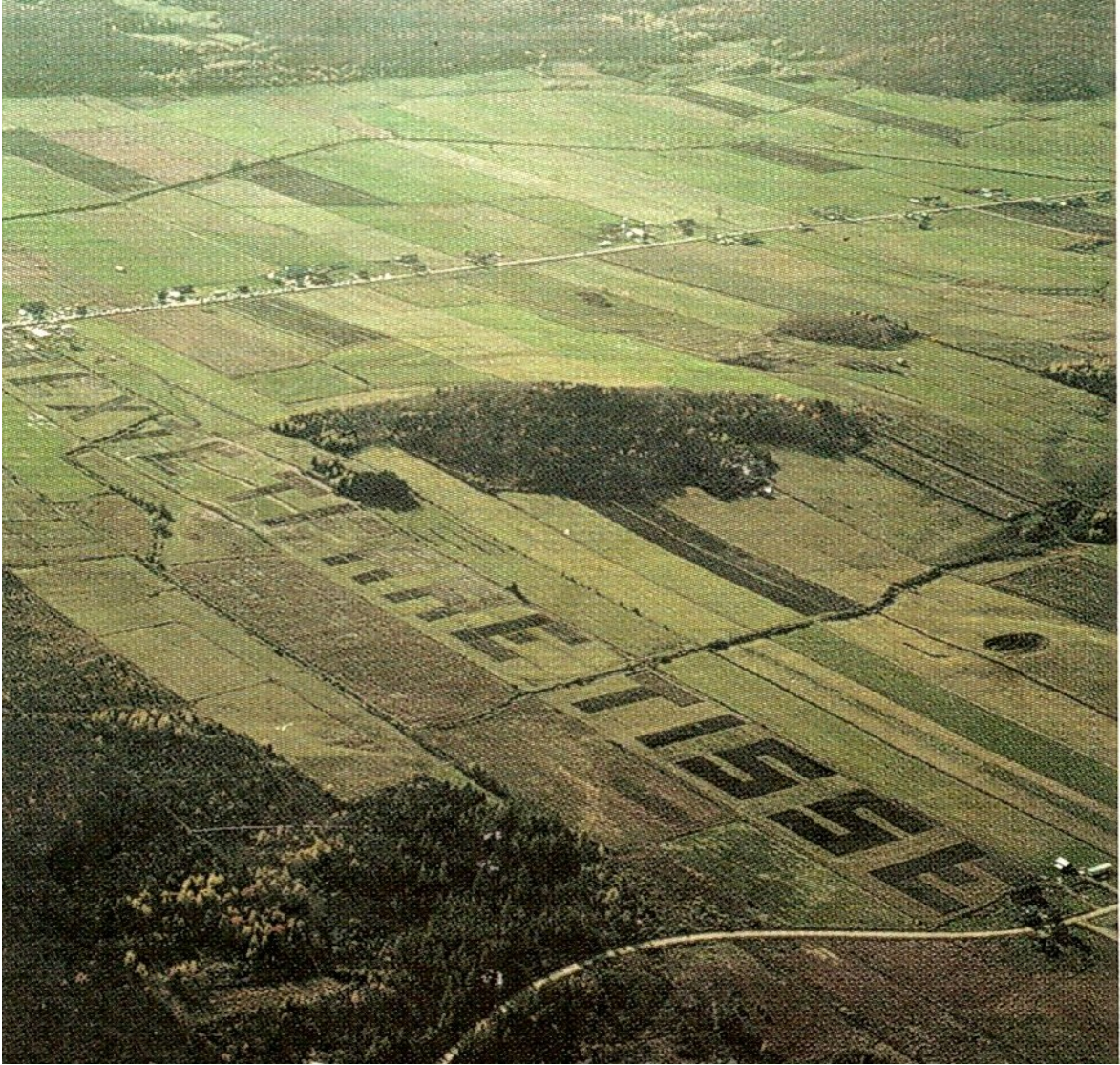
Illustration 22 :



Engrenage noir/LEVIER et La Société Élizabeth Fry. *Agir par l'imAGinaiRe* (section de la salle d'exposition). 2011. (photo tirée d'Agir. Art des femmes en prison, *Agir*, [En ligne], < www.expoagir.com >, (page consultée le 25 mars 2012).

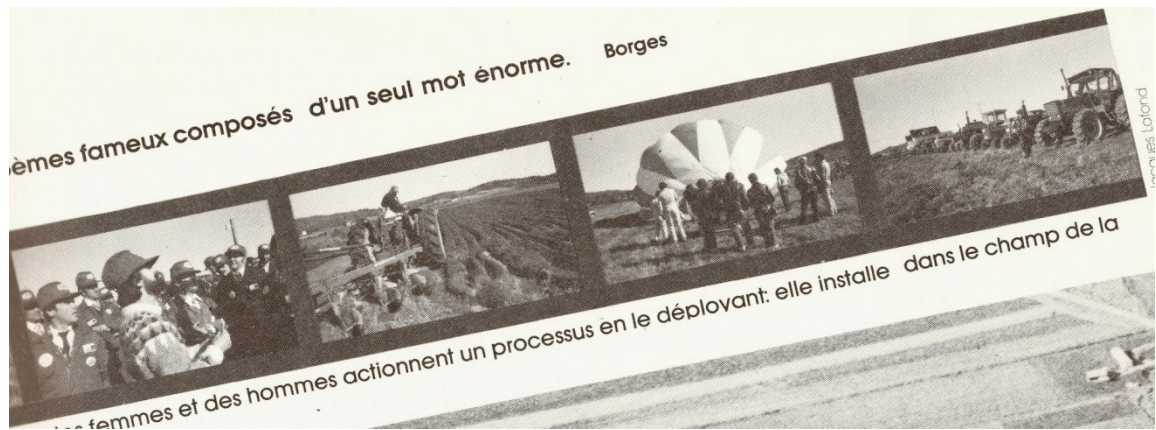
- Chapitre 3

Illustration 23 :



Jean-Yves Frécette. *Agrotexte (Vue aérienne du poème)*. 1982. (photo tirée d'Andrée Fortin, *Nouveaux territoires de l'art. Régions, réseaux, place publique*, Québec, Éditions Nota bene, 2000, couverture. Photo de FRÉCHETTE, Jean-Yves.

Illustration 24 :



Jean-Yves Fréchette. *Photos des tracteurs, des participants et de la montgolfière lors de la manœuvre Agrotexte*. 1982. (numérisation tirée de Jean-Yves Fréchette, « Agrotexte. Sculpture agricole et textuelle », *Inter. Art actuel*, no. 18 (mars 1983), p. 39). Photo de LAFOND, Jaques.

Illustration 25 :



Alain-Martin Richard, André Mercier et Paul Ouellet. *Bloc erratique* (participants en train de tirer le bloc). 1997. (photo tirée d'Alain-Martin Richard (dir.), *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : Vingt mille lieux/lieux sur l'esker*, Catalogue d'exposition (Amos, Centre d'exposition d'Amos, 7 – 20 juillet 1997), Amos, Centre d'exposition d'Amos, 1998, p. 31). Photo de TANGUAY, Sylvain.

Illustration 26 :



Alain-Martin Richard, André Mercier et Paul Ouellet. *Bloc erratique, mains d'enfants*. Détail. 1997. (photo tirée d'Alain-Martin Richard (dir.), *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : Vingt mille lieues/lieux sur l'esker*, Catalogue d'exposition (Amos, Centre d'exposition d'Amos, 7 – 20 juillet 1997), Amos, Centre d'exposition d'Amos, 1998, p. 31). Photo de TANGUAY, Sylvain

Illustration 27 :



Jean-Jules Soucy. *300 000 cristaux* (des bénévoles assis dans une montagne de cristaux). 1997. (photo tirée d'Alain-Martin Richard (dir.), *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : Vingt mille lieues/lieux sur l'esker*, Catalogue d'exposition (Amos, Centre d'exposition d'Amos, 7 – 20 juillet 1997), Amos, Centre d'exposition d'Amos, 1998, p. 9). Photo de MASSICOTTE, Julie.

Illustration 28 :



Jean-Jules Soucy. *300 000 cristaux* (Jean-Jules Soucy et un bénévole en train d'installer des cristaux dans une souffleuse à neige). 1997. (photo tirée d'Alain-Martin Richard (dir.), *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : Vingt mille lieues/lieux sur l'esker*, Catalogue d'exposition (Amos, Centre d'exposition d'Amos, 7 – 20 juillet 1997), Amos, Centre d'exposition d'Amos, 1998, p. 9). Photo de TANGUAY, Sylvain.

Illustration 29 :



Jean-Jules Soucy. *300 000 cristaux* (section de l'installation avec une souffleuse à neige). 1997. (photo tirée d'Alain-Martin Richard (dir.), *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : Vingt mille lieues/lieux sur l'esker*, Catalogue d'exposition (Amos, Centre d'exposition d'Amos, 7 – 20 juillet 1997), Amos, Centre d'exposition d'Amos, 1998, p. 9). Photo de TANGUAY, Sylvain.

Illustration 30 :



Déjeuners-causeries (présentation de Nicolas Reeves). 1997. (photo tirée d'Alain-Martin Richard (dir.), *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : Vingt mille lieues/lieux sur l'esker*, Catalogue d'exposition (Amos, Centre d'exposition d'Amos, 7 – 20 juillet 1997), Amos, Centre d'exposition d'Amos, 1998, p. 85). Photo de MASSICOTTE, Julie.

Illustration 31 :



Radio présente aux déjeuners-causeries (à gauche, Christian Vanderborgh en entrevue). 1997. (photo tirée d'Alain-Martin Richard (dir.), *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : Vingt mille lieues/lieux sur l'esker*, Catalogue d'exposition (Amos, Centre d'exposition d'Amos, 7 – 20 juillet 1997), Amos, Centre d'exposition d'Amos, 1998, p. 85). Photo de MASSICOTTE, Julie.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies :

- ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris, Flammarion, 2002.
- ARDENNE, Paul et al. *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Les Éditions esse, 2005.
- AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- BERTRAND, Pierre. *Éloge de la fragilité*. Montréal, Liber, 2000.
- BONIN, Vincent (dir.). *Documentary Protocols/Protocoles documentaires (1967 – 1975)*. Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*. Paris, Denoël, 1999.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon, Presses du réel, 2001.
- CAILLÉ, Alain. *Anthropologie du don. Le tiers paradigme*. Paris, Desclée de Brouwer, 2000.
- CAILLET, Élisabeth et LEHALLE, Évelyne. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995.
- CARANI, Marie (dir.). *Des lieux de mémoire : identité et culture moderne au Québec, 1930 – 1960*. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1995.
- COULOMBE, Maxime. *Imaginer le posthumain*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2009.
- DE CARVALHO, Anithe. *Maurice Demers : œuvre d'art total. Des environnements participatifs à la création collective*. Montréal, Lux éditeurs, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Donner le temps*. Paris, Galilée, 1991.
- DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Illinois, Éditions Farrago, 2000.
- DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe. Écrits*. Paris, Flammarion, coll. "Champs", 1994.
- DUMONT, Fernand. *Le lieu de l'homme*. Montréal, Bibliothèque Québécoise (BQ), 2005 (1968).
- ECO, Umberto. *Interprétation et surinterprétation*. Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- SPENCER, Karen Elaine. *Porteur de rêves/Dream Listener*. Alma, Sagamie édition d'art, 2001.
- FORTIN, Andrée. *Nouveaux territoires de l'art. Régions, réseaux et place publique*. Québec, Éditions Nota bene, 2000.
- FORTIN, Andrée. *Passage de la modernité : les intellectuels Québécois et leurs revues 19778 – 2004*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2005.
- FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. San Francisco, Bay Press, 1983.
- FRASCINA, Francis (éd.). *Modern Art Culture*. New York, Routledge, 2009.

- FREITAG, Michel. *Dialectique et société, Tome II : Culture, pouvoir, contrôle. Les modes de reproduction formels de la société*. Montréal, Éditions coopératives Albert Saint-Martin, 1986.
- GALLAND, Blaise. *Art sociologique : méthode pour une sociologie esthétique*. Genève, GEORG Éditeur, 1987.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance. L'art en action*. Paris, Éditions Thames & Hudson, 1999.
- HEINICH, Nathalie. *La sociologie de l'art*. Paris, Éditions La Découverte, 2001.
- KARSENTI, Bruno. *Marcel Mauss. Le fait social total*. Paris, Presses universitaires de France, 1994.
- LACERTE, Sylvie. *La Médiation culturelle de l'art contemporain*. Trois-Rivières, Éditions d'art le Sabord, 2007.
- LAMOUREUX, Ève. *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal, Les Éditions Écosociété, 2009.
- LES FILLES ÉLECTRIQUES et PASSAGES. *Passagères. Voix de changement*. Montréal, Planète rebelle, collection Traces, 2010.
- MARTEL, Richard et al. *Richard Martel. Activités artistiques 1978 – 1982*. Québec, Éditions Interventions, 1983.
- MARTEL, Richard (dir.). *Art action. 1958 – 1998*. Québec, Éditions Intervention. 2001.
- MARTEL, Richard. *Art-Action*. Dijon, Presses du réel, 2005.
- MARTOS, Jean-François. *Histoire de l'International situationniste*. Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1989.
- MAUSS, Marcel. *Essai sur le don*. Paris, Presses Universitaires France, 2007 (1923).
- McEVILLEY, Thomas. *The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Postmodernism*. New York, McPherson & Company, 2005.
- MERLEAU-PONTY. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1976 (1945).
- MOULÈNE, Claire. *Art contemporain et lien social*. Paris, Éditions Cercles d'art, 2007.
- POPPER, Frank. *Art action et participation. Tome 1 : le déclin de l'objet*. Paris, Chêne, 1975.
- POPPER, Frank. *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*. Paris, Klincksieck, 1980.
- QUÉNIART, Anne et PACQUES, Julie. *Apolitiques les jeunes femmes? Regard sur les formes et le sens de leur engagement*. Montréal, Éditions de remue-ménage, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *La Mésentente : politique et philosophie*. Paris, Galilée, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris, LaFabrique Éditions, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le Spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique éditions, 2008.
- RICHARD, Alain-Martin et ROBERTSON, Clive. *Performance au/in Canada. 1970 – 1990*. Québec, Éditions Intervention, 1991.
- RICHARD, Alain-Martin (dir.), *Territoires Nomades*, Québec, Éditions Interventions, 1995.
- SIOUI DURAND, Guy. *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976 – 1996*. Québec, Éditions Interventions, 1997.
- SARTHE, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris, Gallimard, 1996 (1946).
- SWIDZINSKI, Jan. *L'art et son contexte : au fait, qu'est-ce que l'art?* Québec, Éditions Intervention, 2005.

- TUAN, Yi-Fu. *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*. CH. Gollion, Infolio éditions, 2006 (1977).
- VAN ESSCHE, Éric (dir.). *Les formes contemporaines de l'art engagé. De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*. Bruxelles, éditions de La Lettre volée, Collection Essais, 2007.
- WARNIER, Jean-Pierre. *La mondialisation de la culture*. Paris, Éditions La Découverte, 2007 (1999).
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, réception, lecture*. Longueuil, Le Préambule, 1990.
- COLLECTIF, *Québec Underground, 1962 – 1972. Tomes 1, 2 et 3*, Montréal, Médiart, 1973.
- COLLECTIF. *Get real: real time + art + theory + practice + history*. Roskilde (Danemark), George Braziller Inc., 2005.

Catalogues d'exposition :

- DROUIN-BRISEBOIS, Josée (dir.). *Flagrant délit. La performance du spectateur*. Catalogue d'exposition (Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 17 octobre 2008 – 15 février 2009). Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2008.
- LOUBIER, Patrice et NINACS, Anne-Marie (dir.). *Les Commensaux : quand l'art se fait circonstances/When Art Becomes Circumstances*. Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001.
- MARTEL, Richard (dir.). *Première Biennale d'art actuel de Québec : de la performance à la manœuvre*. Québec, Éditions Interventions, 1991.
- RICHARD, Alain-Martin (dir.). *Vingt mille lieues/lieux sur l'esker : le 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue*. Amos, Centre d'exposition d'Amos, 1998.
- RICHARD, Alain-Martin. « Quand le spectaculaire s'abolit dans le désir de l'autre », dans DE BLOIS, Nathalie. *C'est arrivé près de chez-vous. L'art actuel à Québec*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 4 décembre 2008 – 12 avril 2009). Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 127 – 131.
- NADEAU, Lianne. « D'engagement et de passion, Trente ans d'art actuel à Québec », dans DE BLOIS, Nathalie. *C'est arrivé près de chez-vous. L'art actuel à Québec*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 4 décembre 2008 – 12 avril 2009). Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 122 – 126.
- COLLECTIF. *Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 28 mai – 31 octobre 1999; Québec, Musée de la civilisation, 26 mai – 24 octobre 1999). Québec, Musée de la civilisation, 1999.

Recueils de textes et actes de colloque :

- CHKLOVSKI, Victor. « L'art comme procédé », dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 69.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. « D'un ressentiment en mal d'esthétique », dans *L'art contemporain en question*, Paris, Galerie nationale du Jeu de paume, 1994.
- Giorgio Agamben, « La puissance de la pensée », dans *La puissance de la pensée. Essais et conférences*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2006, p. 233 – 245.
- NANCY, Luc. « Vestige de l'art ». Dans *L'art contemporain en question*, Paris, Galerie nationale du Jeu de paume, 1994.
- PAILLER, Frédéric. « Sur la face : Sociologie, montagne et visagiste », dans *Du corps virtuel... à la réalité des corps* (Tome I), Paris, L'Harmattan, 2000. p. 129 – 145.
- PICHÉ, Claude. « Expérience esthétique et herméneutique philosophique », dans *L'Herméneutique. Texte, lecture et réception*, Toronto, les Éditions Trintexte, 1985
- PONTBRIAND, Chantale. *Performance : Textes et documents, actes du colloque Performance et multidisciplinarité : Postmodernisme*, (Montréal, 9 – 11 octobre 1980), Montréal, Parachute, 1981.

Articles de périodique :

- ARTEXTE. « Notes sur l'art public pouvant servir à une enquête future », *Espace*, vol. 59, p. 33 – 38.
- BISSONNET, Gilles et FOURNIER, Michel. « L'urbaine urbanité. Convivialité et espace public », *Espace*, vol. 64, p. 15 – 20.
- BOIVIN, Julie. « L'adresse à l'autre et la production de sens public », *Inter. Art actuel*, no. 89 (Hiver 2005), p. 30 – 36.
- BOURRIAUD, Nicolas. « Quand les objets deviennent formes », *Inter. Art actuel*, no. 81 (printemps 2002), p. 18 – 19.
- CARANI, Marie. « De la performance à la manœuvre », *Vie des arts*, no. 42, p. 65 – 66.
- CHALVIN, Solange. « Une expérience de conscientisation des citoyens-ouvriers du Plateau-Mont-Royal », *Le Devoir*, 20 février 1970, p. II.
- DARVEAU, R. *Le Courrier de Porneuf*, 19 octobre 1982, p. 16.
- DEBORD, Guy. « Théorie de la dérive », *Internationale situationniste*, no 2, p.19 – 22.
- FERRANDO, Bartolomé. « De la participation dans l'art », *Inter. Art actuel*, no. 89 (Hiver 2005), p. 8 – 19.
- FRÉCHETTE, Jean-Yves. « Itinéraire du texte », *Inter. Art actuel*, no. 47 (printemps 1990), p. 13.
- GISLASON, Olafur. « Le bloc erratique/The Erratic Block », *Espace*, no. 42 (hiver 1997 – 1998), p. 40 – 42.
- LACHANCE, Michaël. « Attitudes flottantes », *Inter. Art actuel*, no. 81 (printemps 2002), p. 24 – 27.

- LOUBIER, Patrice. « Un art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive », *Inter. Art actuel*, no. 81 (printemps 2002), p. 12 – 17.
- MARTEL, Richard. « Déstabilisation du modèle régnant », *Inter. Art actuel*, no. 47 (printemps 1990), p. 16 – 22.
- MARTEL, Richard. « Arts d'attitudes », *Inter. Art actuel*, no. 81 (printemps 2002), p. 4 – 9.
- MARTEL, Richard. « À propos de la matière spectaculaire », *Inter. Art actuel*, no. 89 (Hiver 2005), p. 20 – 29.
- MARTEL, Richard. « L'activité performative : système périphérique dans l'économisme dominant », *Inter. Art actuel*, no. 95 (Hiver 2007), p. 2 – 15.
- MYRE, Robert. « La Manœuvre est un désir », *Inter. Art actuel*, no. 47 (printemps 1990), p. 12 – 13.
- PONTBRIAND, Chantal. « L'idée de communauté », *Parachute*, vol. 101, p. 3 – 5.
- POPPER, Frank. « L'art non-contemplatif », *Cahiers de psychologie de l'Art et de la culture*, n° 8, 1982, p. 8 – 22.
- RESTANY, Pierre. « L'art en action », *Inter. Art actuel*, no. 81 (printemps 2002), p. 10 – 11.
- RICHARD, Alain-Martin. « Matériau Manœuvre », *Inter. Art actuel*, no. 47 (printemps 1990), p. 1 – 2.
- RICHARD, Alain-Martin. « Marathon d'écriture 76 heures », *Inter. Art actuel*, no. 47 (printemps 1990), p. 15.
- ROBERTSON, Clive. « The Amos Effect : Building a Visual Symposium and Collaborative Works Out of Chaos Theory and Cultural Citizenship », *Parachute*, no. 92, p. 55 – 58.
- ROBILLARDS, Yves. « Une sculpture qui englobe le spectateur », *La Presse*, 15 juin 1967.
- SIOUI DURAND, Guy. « Les performances au Québec », *Inter. Art actuel*, no. 58 (automne 1993), p. 4 – 19.
- SIOUI DURAND, Guy. « Quand les attitudes d'art deviennent stratégies », *Inter. Art actuel*, no. 81 (printemps 2002), p. 20 – 23.
- SIOUI DURAND, Guy. « L'art politique. Nouvelles ruses et anarchie », *Inter. Art actuel*, no. 107 (janvier 2011), p. 16-29.

Documents électroniques :

- BALPE, Jean-Pierre, 1998, « Quelques concepts de l'art numérique », [En ligne], <www.labart.univ-paris8.fr>, (page consultée le 12 novembre 2011).
- CÉGEP FRANÇOIS-XAVIER-GARNEAU. *Agrotexte. Sculpture agricole et textuelle*, [En ligne] <<http://pedagogie.cegep-fxg.qc.ca>>, (page consulté le 14 septembre 2011).

- COLLECTIF LES CAUSES PERDUES INC., *L'Atopie textuelle est une cause qui se perd*, [En ligne], <<http://www.atopie.qc.ca>>, (page consultée le 3 septembre 2011).
- DEM, Éric et TRÉMEAU, Tristan, 2004, « L'art allégé des œuvres. L'œuvre d'art, le spectateur, son aura et ses experts », dans *L'Art Même*, [En ligne], No. 25, <<http://www2.cfwb.be/lartmeme/no025/pages/page4.htm>>, (page consultée le 14 octobre 2010).
- FESTIVAL D'AVIGNON, *Julie Andrée T pour "Rouge + Not Waterproof"*, [En ligne], www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-9-juillet-1802, (page consultée le 4 septembre 2011).
- FORTIN, Geneviève, « La participation de LEVIER au colloque de la Faculté des Arts et des Sciences de l'Université Concordia – Transcender les frontières : jusqu'où peuvent aller l'art et l'éducation de l'art? », [En ligne], <www.engrenagenoir.ca/blog/archives/4645>, (page consultée le 16 octobre 2011).
- GOUVERNEMENT DU QUÉBEC. mis à jour le 16 septembre 2011, *Révolution Tranquille, 50 ans : un courant d'inspiration*, [en ligne], www.revolutiontranquille.gouv.qc.ca, (page consultée le 4 septembre 2011)
- INSTITUT DU NOUVEAU MONDE, mise à jour le 30 août 2009, *L'art comme moyen d'engagement et d'intervention sociale* (section « Agir – Comment est-il né? »), [En ligne], <www.engrenagenoir.ca/blog/archives/1645>, (page consultée le 16 octobre 2011).
- LAMOUREUX, Ève, « Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellée par la souffrance sociale », mis en ligne le 30 janvier 2010, *Amnis*, [En ligne], <www.amnis.revues.org/314 >, (page consultée le 3 mai 2010).
- RADIO-CANADA, Mise à jour le 10 avril 2009, *L'artiste qui poste des lettres à des inconnus*, [En ligne], http://www.radio-canada.ca/emissions/macadam_tribus, (page consulté le 24 novembre 2011).
- ROY, Mathilde, 10 septembre 2010, « S'évader de prison par l'art », dans *Montréal Campus*, [En ligne], <www.montrealcampus.ca>, (page consultée le 14 octobre 2011).
- SERVICE CORRECTIONNEL DU CANADA, *Directive du Commissaire – Affectations aux programmes et paiements aux détenus*, [En ligne], <www.csc-scc.gc.ca >, (page consultée le 14 octobre 2011).
- YouTube. *Agrotex* – *TEXTE TERRE TISSE*, [En ligne], <www.youtube.com>, (page consultée le 14 septembre 2011).
- YOUTUBE. *Not Waterproof*, [En ligne], <www.youtube.com>, (page consultée le 4 septembre 2011).

Documents audiovisuels :

- BERGERON-MARTEL, Olivier (réal.). *Richard Martel: Compilation, Art action et performances, 1978-2008*. Canada, 2008. DVD, 5 DVD d'environ 100 min chacun.
- DUGAS, Jean-François (réal.). *Arts d'attitudes, Québec, 6-7-8-9 septembre 2001 - traces*. Canada, LE LIEU, 2002. Vidéocassette, VHS, 20 min.

- DUGAS, Jean-François (réal.). *Festif déstabilisant : Programme de performances lors du Festival de théâtre de rue de Shawinigan*. Canada, LE LIEU, 2003. Vidéocassette, VHS, 52 min.
- DUGAS, Jean-François (réal.). *Des-Aseptisations*. Canada, LE LIEU, 2003, Vidéocassette. VHS, 27 min.
- DUGRÉ, Françoise et MARTEL, Richard (réal.). *Espèces nomades*. Canada, LE LIEU, 1987. Vidéocassette, VHS, 84 min.
- HOUDE, Marie-Josée (réal.). *Immedia concerto*. Canada, LE LIEU, 1989. Vidéocassette, VHS, 60 min.
- HOUDE, Marie-Josée (réal.). *Première Biennale d'art actuel de Québec - de la performance à la manœuvre*. Canada, LE LIEU et Mirabile Visu, 1991. Vidéocassette, VHS, 41 min.
- KONYVES, Tom et RACINE, Rober. *Art performance au Québec : introduction*. Canada, Art Montréal, 1980, Vidéocassette, VHS, 60 min.
- MARTEL, Richard. *Manœuvre en Europe centrale*. Canada, Le Lieu – centre en art actuel, 1992, Vidéocassette, VHS, 49 min.
- MARTEL, Richard (réal.). *La machination lourde*. Canada, LE LIEU, 1989. Vidéocassette, VHS, 21 min.
- MARTEL, Richard (réal.). *Manœuvre en Europe centrale*. Canada, LE LIEU, 1992. Vidéocassette, VHS, 49 min.
- MARTEL, Richard et PERREAULT, Nathalie (réal.). *Interzone*. Canada, LE LIEU, 1993. Vidéocassette, VHS, 59 min.
- MARTEL, Richard et PERREAULT, Nathalie (réal.). *Manœuvre nomade*. Canada, LE LIEU, 1995. Vidéocassette, VHS, 43 min.
- MARTEL, Richard et PERREAULT, Nathalie (réal.). *Action public*. Canada, LE LIEU, 1999. Vidéocassette, VHS, 41 min.
- MARTEL, Richard et PERREAULT, Nathalie (réal.). *Exercice de déplacement, Caen, France, 17-6-99*. Canada, LE LIEU, 1999. Vidéocassette, VHS, 29 min.

Dictionnaire :

- ANONYME. « Empathie », dans *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2008, p. 852.
- ANONYME. « Erratique », dans *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*. Paris, Éditions SEJER, 2008, p. 921.
- ANONYME. « Populaire », dans *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2008, p. 1964.