

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA RELATION COMME ESPACE DE NÉGOCIATION ENTRE SOI ET L'AUTRE :
ÉTUDE DES PRATIQUES RELATIONNELLES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

VÉRONIQUE LEBLANC

DÉCEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes plus sincères remerciements vont tout d'abord à Marie Fraser, qui a assuré la direction de ce mémoire, d'une part, pour sa rigueur intellectuelle et ses judicieux conseils et, d'autre part, pour sa disponibilité et son enthousiasme contagieux. Ce mémoire est en grande partie le fruit d'échanges véritablement stimulants dont je conserve un excellent souvenir.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance envers mes parents, amis et collègues, pour leur soutien constant et leur curiosité envers mon travail. J'adresse aussi un remerciement tout particulier à Érika Wicky, qui a patiemment relu plusieurs de mes pages.

De plus, je souhaite remercier les artistes, dont le travail ne cesse de nourrir ma réflexion sur l'art actuel, ainsi que les différentes galeries qui, sans hésiter, m'ont donné accès à leurs documents. Leur générosité s'est avérée précieuse pour mener à bien des recherches qui s'inscrivent dans l'actualité. Merci notamment à David Dupont, pour m'avoir donné accès à une œuvre inédite, à la Foksal Gallery Foundation à Varsovie pour avoir facilité la consultation du travail d'Artur Żmijewski ainsi qu'à Pierre Allard et Annie Roy de l'Action terroriste socialement acceptable, pour l'intérêt qu'ils ont porté à mes recherches.

Mes remerciements vont également au Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) ainsi qu'au Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC), pour avoir épaulé ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LA RELATION : UN ENJEU MAJEUR DE L'ART ACTUEL, UNE NOTION À DÉFINIR.....	9
1.1 À propos de l' <i>Esthétique relationnelle</i> de Nicolas Bourriaud	12
1.2 La notion de relation : une perspective anthropologique	22
1.3 Du site à la relation : pour une analyse des pratiques relationnelles au-delà de la notion d' <i>in situ</i>	29
1.4 Vers une exploration de la notion d'altérité.....	36
CHAPITRE II	
UN ART DE LA RENCONTRE : « S'EXPOSER LES UNS AUX AUTRES »	38
2.1 Réconciliation et vulnérabilité : <i>Présence</i> de Devora Neumark	43
2.2 Transformer les relations et repenser la communauté : <i>8 x 5 x 363 + 1</i> de Raphaëlle de Groot.....	56
2.3 Altérité et regard : la question de la frontière dans <i>Je retour</i> de David Dupont	71
CHAPITRE III	
LA RELATION COMME ESPACE DE NÉGOCIATION : ALTÉRITÉ ET POLITIQUE.....	100
3.1 Créer un espace de débat : <i>État d'Urgence</i> de l'Action terroriste socialement acceptable (ATSA).....	103
3.2 Altérité et violence : <i>Them</i> d' Artur Żmijewski	113

CONCLUSION.....	132
APPENDICE A SITES DE <i>PRÉSENCE</i> DE DEVORA NEUMARK	136
APPENDICE B CHRONOLOGIE : <i>ÉTAT D'URGENCE</i> DE L'ATSA.....	137
BIBLIOGRAPHIE	138

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 Devora Neumark, <i>Présence</i> , 1997, intervention au Marché Atwater, Montréal. © Mario Belisle	82
2.2 Devora Neumark, <i>Présence</i> , 1997, intervention devant la bibliothèque de l'Université Concordia (McConnell Building), Montréal. © Mario Belisle	83
2.3 Devora Neumark, <i>Présence</i> , 1997, intervention au Marché Atwater, Montréal. © Mario Belisle	84
2.4 Devora Neumark, <i>Une résistance certaine</i> , 1998, installation et performance à la Galerie de l'UQAM, Montréal. © Patrick Altman	85
2.5 Devora Neumark, <i>Une résistance certaine</i> , 1998, performance à la Galerie de l'UQAM, Montréal. © Patrick Altman.....	86
2.6 Devora Neumark, <i>Une résistance certaine</i> , 1998, installation et performance à la Galerie de l'UQAM, Montréal. © Patrick Altman	86
2.7 Raphaëlle de Groot, <i>8 x 5 x 363 + 1</i> , 2004-2006, intervention à l'usine de production textile <i>Lanificio F.lli Cerruti</i> (Textiles Cerruti Frères), Biella, Italie. © Raphaëlle de Groot	87
2.8 Raphaëlle de Groot, <i>8 x 5 x 363 + 1</i> , 2004-2006, intervention à l'usine de production textile <i>Lanificio F.lli Cerruti</i> (Textiles Cerruti Frères), Biella, Italie. © Julia Trolp.....	88
2.9 Raphaëlle de Groot, <i>8 x 5 x 363 + 1</i> , 2004-2006, intervention à l'usine de production textile <i>Lanificio F.lli Cerruti</i> (Textiles Cerruti Frères), Biella, Italie. © Julia Trolp.....	89
2.10 Raphaëlle de Groot, <i>8 x 5 x 363 + 1</i> , 2004-2006, vue partielle de l'installation à la Galerie de l'UQAM, Montréal, 2006. © Louis-Philippe Côté	90

2.11	Raphaëlle de Groot, <i>8 x 5 x 363 + I</i> , 2004-2006, détail de l'installation à la Galerie de l'UQAM, Montréal, 2006. © Richard-Max Tremblay	91
2.12	Raphaëlle de Groot, <i>8 x 5 x 363 + I</i> , 2004-2006, détail de l'installation à la Galerie de l'UQAM, Montréal, 2006. © Richard-Max Tremblay	91
2.13	Raphaëlle de Groot, <i>8 x 5 x 363 + I</i> , 2004-2006, vue partielle de l'installation à la Galerie de l'UQAM, Montréal, 2006. © Louis-Philippe Côté	92
2.14	Raphaëlle de Groot, <i>8 x 5 x 363 + I</i> , 2004-2006, intervention à l'usine de production textile <i>Lanificio F.lli Cerruti</i> (Textiles Cerruti Frères), Biella, Italie. © Julia Trolp.....	93
2.15	Raphaëlle de Groot, <i>8 x 5 x 363 + I</i> , 2004-2006, intervention à l'usine de production textile <i>Lanificio F.lli Cerruti</i> (Textiles Cerruti Frères), Biella, Italie. © Julia Trolp.....	93
2.16	David Dupont, <i>Je retour</i> , 2006-2008, stills tirés de la vidéo, 28 min. © David Dupont	94
2.17	David Dupont, <i>Je retour</i> , 2006-2008, stills tirés de la vidéo, 28 min. © David Dupont	95
2.18	David Dupont, <i>Je retour</i> , 2006-2008, stills tirés de la vidéo, 28 min. © David Dupont	96
2.19	David Dupont, <i>Je retour</i> , 2006-2008, stills tirés de la vidéo, 28 min. © David Dupont	97
2.20	David Dupont, <i>Je retour</i> , 2006-2008, stills tirés de la vidéo, 28 min. © David Dupont	98
2.21	David Dupont, <i>Je retour</i> , 2006-2008, stills tirés de la vidéo, 28 min. © David Dupont	99
3.1	Action terroriste socialement acceptable, ATSA, <i>État d'Urgence 08</i> , 2008, intervention sur la Place Émilie-Gamelin, Montréal. © Jean-François Lamoureux	120

3.2	Action terroriste socialement acceptable, ATSA, <i>État d'Urgence 05</i> , 2005, intervention sur la Place Émilie-Gamelin, Montréal. © Martin Savoie	121
3.3	Action terroriste socialement acceptable, ATSA, <i>État d'Urgence 06</i> , 2006, intervention sur la Place Émilie-Gamelin, Montréal (<i>essen</i> , intervention de Victoria Santon). © Martin Savoie	122
3.4	Action terroriste socialement acceptable, ATSA, <i>État d'Urgence 05</i> , 2005, intervention sur la Place Émilie-Gamelin, Montréal (<i>Mon corps mon atelier / Moncorps ton atelier</i> , intervention de Sylvie Cotton). © Martin Savoie	123
3.5	Action terroriste socialement acceptable, ATSA, <i>État d'Urgence 07</i> , 2007, intervention sur la Place Émilie-Gamelin, Montréal (Spectacle de la Fanfare Pourpour). © Martin Savoie	124
3.6	Action terroriste socialement acceptable, ATSA, <i>État d'Urgence 08</i> , 2008, intervention sur la Place Émilie-Gamelin, Montréal. © Jean-François Lamoureux	125
3.7	Action terroriste socialement acceptable, ATSA, <i>État d'Urgence 04</i> , 2004, intervention sur la Place Émilie-Gamelin, Montréal. © Martin Savoie	126
3.8	Artur Żmijewski, <i>Them</i> , 2007, stills tirés de la vidéo, 26 min, Varsovie, Zacheta National Gallery of Art of Warsaw. © Artur Żmijewski	127
3.9	Artur Żmijewski, <i>Them</i> , 2007, stills tirés de la vidéo, 26 min, Varsovie, Zacheta National Gallery of Art of Warsaw. © Artur Żmijewski	128
3.10	Artur Żmijewski, <i>Them</i> , 2007, stills tirés de la vidéo, 26 min, Varsovie, Zacheta National Gallery of Art of Warsaw. © Artur Żmijewski	129
3.11	Artur Żmijewski, <i>Them</i> , 2007, stills tirés de la vidéo, 26 min, Varsovie, Zacheta National Gallery of Art of Warsaw. © Artur Żmijewski	130
3.12	Artur Żmijewski, <i>Them</i> , 2007, stills tirés de la vidéo, 26 min, Varsovie, Zacheta National Gallery of Art of Warsaw. © Artur Żmijewski	131

RÉSUMÉ

À partir de l'observation de pratiques artistiques relationnelles, ce mémoire vise à la fois à identifier la relation comme un enjeu majeur de l'art actuel et à la définir comme concept opératoire pour l'analyse critique de ces pratiques en fonction de leur spécificité.

Cette recherche est fondée sur la réévaluation de deux cadres conceptuels : d'une part, la théorie esthétique développée par Nicolas Bourriaud dans *l'Esthétique relationnelle* (1998) et, d'autre part, la problématique de *l'in situ*, qui est considérée comme un ancrage historique pour l'analyse des pratiques relationnelles. Proposant de revenir au fondement de la relation pour la définir comme *espace de négociation* entre soi et l'autre, cette étude permet de considérer les pratiques relationnelles en dehors de l'emprise conceptuelle exercée par *l'Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud. Elle propose également, à partir d'une conception anthropologique de la relation, de dépasser une analyse des pratiques relationnelles qui a souvent été effectuée en fonction de la notion d'*in situ* en histoire de l'art, en insistant sur la nécessité de considérer qu'un glissement s'opère, du *site* à la *relation*, quant à l'ancrage de l'art dans le champ social.

La contribution de ce mémoire est de pointer la nature conflictuelle de la relation comme fondement d'une analyse critique des pratiques relationnelles, à partir d'exemples qui explorent la relation comme expérience vécue, en fonction de son altérité et de son effectivité. Cette recherche s'appuie sur cinq études de cas, afin de montrer qu'envisager la relation comme *espace de négociation* fait émerger de nouvelles questions, directement liées à la rencontre entre des individus. Par l'exploration de la relation à partir d'une reconnaissance de sa dimension hétérogène et conflictuelle, les pratiques de Devora Neumark, de Raphaëlle de Groot, de David Dupont, d'ATSA et d'Artur Żmijewski, sont étudiées dans la mesure où elles mettent en œuvre des situations d'altérité qui contribuent à redéfinir la notion d'identité et à repenser l'idée de communauté en plus d'être investies d'une dimension intrinsèquement politique.

Mots clés :

art relationnel, art d'intervention, *in situ*, Artur Żmijewski, Action terroriste socialement acceptable (ATSA), David Dupont, Devora Neumark, Raphaëlle de Groot.

Étrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. Symptôme qui rend précisément le « nous » problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés.

Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*

INTRODUCTION

L'observation des pratiques artistiques actuelles indique que de nombreux artistes utilisent la relation comme matériau. Plusieurs événements, expositions et publications depuis un peu plus d'une décennie montrent également cette préoccupation particulière du milieu de l'art actuel pour la question de la relation. Parmi les exemples les plus marquants figure sans doute la parution de *l'Esthétique relationnelle*¹ du critique d'art français Nicolas Bourriaud en 1998 ainsi que, plus près de nous, au Québec, l'organisation d'un cycle d'expositions temporaires dans l'espace de la ville par le centre d'art contemporain Optica, en collaboration avec la commissaire Marie Fraser, qui identifiait le rapport à l'autre dans la sphère publique comme un des enjeux de l'intervention artistique en milieu urbain : *Sur l'expérience de la ville* (1997), *Gestes d'artistes* (2001) et *La Demeure* (2002)². En 2001, pour l'exposition / programmation *Les Commensaux*³, organisée en collaboration avec le centre d'artistes SKOL, « la rencontre et l'exploration des relations » constituaient l'un des quatre axes d'interrogation des commissaires, Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs. Plus récemment, la 4^e Manifestation internationale d'art de Québec (2008), intitulée *Toi / you : la rencontre* par la commissaire Lianne Nadeau, explorait le thème de la rencontre sous l'angle de l'intime⁴. Nous pourrions aisément fournir ainsi d'autres exemples⁵. Toutefois, ces

¹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, Dijon, 2001 [1998].

² Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perreault (dir.), *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 29 août – 14 décembre 1997), Montréal, Optica, 1999; Marie Fraser et Marie-Josée Lafortune, *Gestes d'artistes*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 7 octobre – 14 octobre 2001), Montréal, Optica, 2001; Marie Fraser (dir.), *La Demeure*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 13 septembre – 7 décembre 2002), Montréal, Optica, 2008.

³ Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*. Catalogue d'exposition (Montréal, Centre des arts actuels Skol, septembre 2000 – juin 2001). Montréal: Centre des arts actuels Skol, 2001.

⁴ Voir le site internet de l'événement au <http://manifdart.org/manif4/> (consulté le 20 juin 2008).

⁵ Nous pensons notamment à la publication de l'ouvrage de Paul Ardenne en France, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* en 2002, qui comporte un chapitre sur l'« art comme participation » faisant référence à la rencontre comme stratégie artistique. De plus, l'édition 2006 de l'Événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe *Orange*, qui, intitulé *Como como*, proposait une réflexion axée entre autres sur les relations engagées avec et entre les spectateurs à partir du thème de la nourriture et la parution du numéro 63 de la revue montréalaise *esse arts + opinions* en juin 2008, à l'intérieur duquel on retrouve un dossier

quelques observations suffisent déjà à montrer que la question de la relation est devenue aujourd'hui incontournable. Les pratiques artistiques qui ont inspiré notre réflexion sur les enjeux de la relation en art actuel proposent la création de relations directes entre l'artiste et d'autres individus, ou encore élaborent des mises en situations propres à la rencontre entre des individus hétérogènes. Si elles trouvent leur spécificité dans l'utilisation de la relation au cœur du processus de l'œuvre, elle peuvent prendre, au moment de leur exposition, des formes aussi variées que l'intervention en milieu urbain, l'installation ou la vidéo.

Ce mémoire vise à identifier la relation comme un enjeu majeur de l'art actuel et à la définir. Dans cette perspective, deux cadres conceptuels entourant l'analyse des pratiques relationnelles ont particulièrement attiré notre attention. À l'origine de notre réflexion sur les enjeux de la relation en art actuel, ceux-ci constituent les deux grandes assises de cette recherche. Premièrement, dans *l'Esthétique relationnelle*, Nicolas Bourriaud élabore une théorie esthétique qui prend en compte les relations produites ou figurées par les pratiques artistiques. Cherchant à inscrire l'œuvre d'art dans un réseau de relations, Bourriaud relève deux phénomènes : d'une part, l'acuité particulière de plusieurs pratiques à leur contexte de production et de présentation et, d'autre part, l'élaboration d'un dialogue entre l'œuvre d'art et la « sphère des relations humaines ». S'il indique que l'art produit de la relation, son analyse, somme toute assez sommaire, ne définit pas en revanche cette notion qu'il identifie pourtant comme l'essence de l'art relationnel. Cette lacune dans la théorie de Bourriaud entraîne une vision utopique de la relation, l'auteur affirmant que l'art relationnel génère du lien social, notamment à partir de la création d'espaces de convivialité. Cette absence de définition nous semble largement tributaire de la neutralité de l'espace muséal qui constitue le contexte d'émergence et de présentation des œuvres qu'il étudie, espace relativement homogène, voire consensuel. Alors que Bourriaud s'attache à l'analyse de pratiques qui s'effectuent à l'intérieur de l'institution, nous avons orienté notre étude vers des pratiques qui prennent le plus souvent la forme d'interventions réalisées à l'intérieur même du réel. Ainsi, le cadre conceptuel élaboré par Bourriaud apparaît insuffisant et inadéquat, quoiqu'il pose la relation comme agissant au cœur des pratiques artistiques qui se développent dans les années 1990. Ici, il

thématique intitulé « Actions réciproques ». Ce dossier renferme des textes qui interrogent tant la participation des spectateurs dans le cas de pratiques en art médiatiques que les stratégies relationnelles ou encore la notion même d'interactivité.

semble qu'une redéfinition de la relation comme *espace de négociation* entre soi et autrui, c'est-à-dire pouvant générer tant de la convivialité que du conflit, permette de dépasser ces considérations et de développer un cadre d'analyse plus adéquat pour l'étude des pratiques relationnelles. C'est là l'hypothèse qui est à l'origine de notre projet.

Deuxièmement, alors que les pratiques explorant la relation correspondent souvent à des pratiques d'intervention en milieu urbain, réalisées dans l'espace public, celles-ci sont presque exclusivement analysées à partir de la notion d'*in situ*. Effectivement, les pratiques relationnelles ont souvent été abordées à partir de la question de l'art dans l'espace public, art qu'on voit progressivement se rapprocher du public et des individus qui le composent en agissant notamment selon une interaction accrue avec les passants. Or, à partir d'une définition anthropologique de la relation, nous proposons d'envisager qu'un glissement s'opère quant à l'ancrage de l'art dans le champ social : celui-ci passe du *site* à la *relation*. La question du lieu n'est pas pour autant évacuée de notre analyse, bien au contraire. Elle se pose, mais d'un point de vue anthropologique selon lequel la relation contribue à définir le lieu, voire le constitue comme l'espace même de la relation. Ainsi, les théories anthropologiques de Marc Augé⁶ et de Michel de Certeau⁷, nous permettront de poser que la relation a le potentiel de transformer le lieu dans lequel elle agit. Penser la relation en art, selon cette nouvelle perspective, nous permettra de la placer au centre de l'étude des pratiques relationnelles. Ainsi, notre projet consiste à élaborer un cadre d'analyse basé sur la notion de relation elle-même, dans sa spécificité.

Notre étude se distingue de ces deux cadres conceptuels dans la mesure où il s'agit ici de retourner au fondement de la relation pour l'envisager comme *espace de négociation* entre les individus. Celle-ci propose une analyse qui puisse rendre compte, selon une perspective tant anthropologique que philosophique, de la spécificité de la relation comme expérience vécue mise en œuvre par les pratiques artistiques. La contribution de ce mémoire est de considérer la relation non dans sa dimension conviviale, mais dans sa nature conflictuelle, comme espace de négociation entre soi et autrui. En créant des situations d'altérité à partir de

⁶ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

⁷ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1- Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

rencontres entre des hétérogènes, les pratiques relationnelles affirment la nature conflictuelle de la relation. La notion d'altérité occupe une place centrale dans notre définition de la relation, à la fois parce qu'elle considère le caractère semblable et différent d'autrui et parce qu'elle met de l'avant le potentiel de confrontation de la rencontre. En définissant la notion de relation et en clarifiant son rôle au sein des pratiques artistiques actuelles, nous entendons dépasser la forte emprise conceptuelle que l'*Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud exerce sur l'analyse de ces pratiques. Il s'agira également de la remettre en perspective pour montrer que les auteurs qui nient le potentiel critique des pratiques relationnelles, en fonction de leur dimension conviviale ou consensuelle⁸, sont tributaires de la vision utopique de la relation véhiculée par la théorie de Bourriaud. De plus, c'est à partir d'une définition de la relation que nous entendons dépasser l'inscription des pratiques relationnelles dans la problématique de l'*in situ*, pour proposer une analyse fondée sur la notion même de relation, considérée comme espace de négociation entre soi et l'autre. Notre étude fait ainsi émerger de nouveaux enjeux, encore passablement ignorés par l'analyse des pratiques artistiques, qui sont spécifiquement liés à la rencontre et à l'effectivité des relations mises en œuvre par ces pratiques. En explorant la relation à partir d'une reconnaissance de sa dimension conflictuelle, les pratiques relationnelles mettent en œuvre des situations d'altérité, parfois radicales, qui d'une part, contribuent à redéfinir la notion d'identité et à repenser l'idée de communauté et, d'autre part, investissent ces pratiques d'une dimension intrinsèquement politique. Élément fondamental de l'expérience humaine, l'altérité est à la fois tangible et insaisissable. Sa présence étant sans cesse réaffirmée dans toutes nos relations au quotidien, elle implique également la dimension intrinsèquement politique des relations interhumaines, qui se joue précisément *entre* le soi et l'autre. La notion d'altérité, dans cette perspective, se révèle particulièrement riche pour l'étude des pratiques relationnelles : elle rend caduque, pour ainsi dire, la dimension consensuelle des pratiques, pour faire ressortir leur dimension conflictuelle.

⁸ Nous référons ici entre autres aux critiques de Tristan Trémeau, Claire Bishop et Dominique Baqué, qui remettent en cause le potentiel critique des pratiques relationnelles en fonction cette dimension conviviale et consensuelle. Nous reviendrons sur cette question à l'intérieur du chapitre un.

Étant donnée la nécessité d'ancrer notre réflexion sur la relation dans une praxis et de l'envisager selon sa réalité, ou plutôt son effectivité, cette analyse se base sur des études de cas. Nous nous sommes concentrée sur cinq cas particuliers aux fins d'une analyse et d'une définition de la relation.

Présence de Devora Neumark consiste en une intervention dans l'espace public urbain, pour laquelle l'artiste s'est installée dans plusieurs endroits de la ville, afin de réaliser un tricot de coton au crochet selon le point traditionnel utilisé pour fabriquer la kippa juive. Lorsqu'elle converse avec quelqu'un, l'artiste utilise un fil violet et, lorsqu'elle est seule, elle utilise un fil jaune. Elle enregistre ainsi les relations qu'elle entretient avec les passants dans le motif de son ouvrage. De cette manière, elle marque le passage, la présence et l'absence de ses interlocuteurs rencontrés dans le contexte hétérogène et mobile de la ville. C'est à partir d'une conscience de l'étrangeté de la relation et de sa nature conflictuelle que l'artiste choisit d'adopter une attitude de disponibilité relationnelle et d'exposer sa vulnérabilité à autrui. L'intervention de Neumark s'élabore donc comme une mise à l'épreuve de soi, qui s'inscrit dans un projet de réconciliation entre le soi et l'autre.

Pour *8 x 5 x 363 + 1*, Raphaëlle de Groot mène un vaste projet sous la forme d'une résidence d'artiste, qui consiste à s'immerger dans un milieu ouvrier et à agir au sein d'une usine de production textile, à Biella, en Italie. À partir de toutes sortes d'activités favorisant l'échange d'expériences individuelles, elle parvient à transformer les relations interhumaines qui ont cours à l'usine. Elle explore ainsi la confrontation entre deux réalités, celle de l'artiste et celle de l'ouvrier, et cherche à investir l'espace relationnel qui s'ouvre entre les travailleurs et elle. Par son immersion et son action dans cet univers particulier, l'artiste contribue à repenser l'idée de communauté et ouvre un espace politique à l'intérieur même d'un espace consacré au travail. En aval, *8 x 5 x 363 + 1* résulte en une installation qui vise à donner un accès à l'autre à partir de la mise en récit de l'expérience par l'artiste.

David Dupont, pour *Je retour*, s'immerge également dans un milieu spécifique afin d'aller à la rencontre d'autrui. S'infiltrant avec sa caméra vidéo dans le quotidien d'individus marginaux, l'artiste adopte cependant une posture d'observateur. À partir de rencontres

répétées, pendant près de deux ans, avec une petite communauté de sans-abri en périphérie de la ville de Grenoble, Dupont élabore un témoignage visuel fragmentaire, dans une facture documentaire. Sans nécessairement donner accès à l'univers de ces individus, *Je retour* interroge notre rapport autrui à partir de la question du regard, et pose également la question des frontières que nous érigeons entre nous et autrui.

Par ailleurs, *État d'Urgence* de l'Action terroriste socialement acceptable (ATSA) est la mise en scène réaliste d'un camp de réfugié pour les sans-abri, érigé au centre-ville de Montréal. Agissant volontairement à la frontière entre art, activisme et action communautaire, l'événement prend la forme d'un festival qui accorde une place centrale à la création d'une rencontre inusitée entre les artistes, les gens de la rue et le public. *État d'Urgence* crée un espace qui fonctionne selon ses propres règles et où la relation est envisagée dans sa dimension effective comme un moteur de changement à une échelle individuelle. Il s'agit de se confronter à une altérité qui remet le soi en question, en plus de redonner à la place publique son caractère d'espace de débat.

Enfin, *Them* de l'artiste polonais Artur Żmijewski envisage la relation sous l'angle d'une altérité radicale, de façon à explorer le phénomène de violence. Organisant une rencontre entre quatre groupes d'allégeances politiques antagonistes autour d'une activité de création picturale, Żmijewski explore littéralement le potentiel de confrontation et de conflit inhérent à la relation. L'artiste établit les règles et l'espace d'un jeu, qui consiste d'abord pour chacun des groupes de créer une image qui vise à se représenter et ensuite à organiser des rencontres au cours desquelles chacun est appelé à intervenir sur les images des autres en les transformant selon ses propres convictions. L'artiste adoptant tout comme David Dupont une posture d'observateur, enregistre cette fois, à l'aide de sa caméra, la façon dont les protagonistes négocieront cet espace relationnel, d'emblée marqué par le conflit. Provoquant des situations d'altérité radicale qui le conduisent à élaborer une esthétique du choc, Żmijewski témoigne de l'impossibilité de la relation, lorsque toute négociation a échoué.

Devant la similitude, mais aussi la singularité et la riche diversité avec laquelle ces pratiques usent de la relation afin de faire œuvre, nous avons d'abord eu l'intuition qu'il était

nécessaire de produire une analyse de ces pratiques qui serait centrée sur la notion de relation, afin de faire ressortir leur spécificité et également de montrer l'intérêt qu'elles présentent dans le champ de l'art actuel. Nous avons d'abord choisi nos exemples en fonction du développement de relations directes entre des individus. Les pratiques artistiques qui nous ont intéressée mettaient en œuvre des processus d'une certaine durée, qui nous semblaient à la fois donner un sens à la relation, mais aussi pointer sa difficulté, dans une perspective de confrontation à la différence. Ainsi, nous avons accordé une certaine importance à l'expérience réelle de la relation en nous attardant à des pratiques pour lesquelles il s'agissait de se mettre à l'épreuve de l'altérité. Par la suite, le développement de l'analyse de chacune des œuvres est venu justifier leur choix, en laissant apparaître la portée euristique des cas que nous apportons ici comme autant de figures exemplaires. Notre réflexion trouvera ainsi des échos au-delà des exemples que nous soumettons ici à l'analyse.

Le premier chapitre de ce mémoire vise à poser les assises théoriques de notre réflexion sur les pratiques relationnelles et à montrer la spécificité de notre recherche en la situant dans le paysage conceptuel de l'art contemporain. C'est à partir d'un état de la question, axé notamment sur les deux cadres conceptuels entourant l'analyse des pratiques relationnelles évoqués en début d'introduction (la théorie esthétique développée par Bourriaud dans *l'Esthétique relationnelle*, ainsi que l'analyse des pratiques relationnelles en fonction de la notion d'*in situ*), que nous développerons notre projet. D'abord, à partir d'une lecture critique du texte de Nicolas Bourriaud, nous poserons la nécessité de revenir au fondement de la relation comme concept afin de la définir et nous affirmerons la nature conflictuelle de la relation en tant qu'expérience vécue. Nous envisagerons ensuite la relation selon une perspective anthropologique, propre à redéfinir le lien qu'entretiennent les pratiques artistiques, et notamment les pratiques relationnelles avec l'espace. Cette définition anthropologique nous permettra, d'une part, d'identifier un glissement du *site* au *lieu*, qui caractérisait la conception de l'espace telle qu'envisagée par l'analyse des pratiques d'intervention en milieu urbain en fonction de la notion d'*in situ* et, d'autre part, de proposer qu'un second glissement s'effectue, du *site* à la *relation*, dans l'ancrage des pratiques artistiques dans le champ du social. La relation, comme espace de négociation entre soi et

autrui, nous conduit à interroger l'expérience de l'altérité comme processus de création en art actuel.

Ensuite, les chapitres deux et trois sont consacrés à l'exploration de cinq études de cas. Le chapitre deux propose de réfléchir aux différentes manières dont les pratiques relationnelles interrogent notre rapport à l'autre à partir de l'altérité propre à la relation et d'explorer la manière singulière dont ces pratiques reçoivent la notion d'identité et contribuent à repenser l'idée de communauté. Élaborée autour de l'analyse de *Présence* de Devora Neumark, de *8 x 5 x 363 + 1* de Raphaëlle de Groot et de *Je retour* de David Dupont, notre réflexion sera nourrie par les théories philosophiques d'Emmanuel Levinas, Giorgio Agamben et Jean-Luc Nancy, sur l'altérité, l'identité et la communauté. Les rencontres générées par les pratiques de ces artistes déstabilisent le soi, engagent parfois les individus à une exposition de la vulnérabilité et réfléchissent aux frontières qui se placent entre soi et autrui. Par ailleurs, à l'intérieur du chapitre trois, nous aborderons la question du politique en lien direct avec la relation, que nous envisageons comme un espace de négociation entre soi et autrui au sein des pratiques artistiques actuelles. Nous nous intéresserons alors à *État d'Urgence* de l'Action terroriste socialement acceptable (ATSA) et à *Them* d'Artur Żmijewski pour lesquels la dimension de confrontation inhérente à la rencontre est exacerbée jusqu'à l'exploration des phénomènes d'exclusion et de violence. En plaçant la rencontre sous le signe d'une altérité radicale, ces pratiques posent d'emblée la question du politique.

Les œuvres que nous soumettons à l'analyse dans le cadre de cette recherche ouvrent toutes de manière extrêmement singulière sur les différents enjeux de la relation en art actuel et sont autant d'indices de la variété et de la richesse des questions soulevées par les pratiques relationnelles. Il ne s'agit pas ici d'instaurer des catégories qui pourraient permettre de distinguer les différentes pratiques de façon typologique mais, pour chacun des exemples, d'envisager la relation comme un espace de négociation entre soi et autrui, de manière à mieux définir cette notion et son effectivité. Utilisée comme un matériau par les artistes, la relation convoque la notion d'altérité de manière à interroger la notion d'identité et l'idée de communauté. Elle trouve également, dans le caractère déstabilisant de l'étrangeté, les fondements de son potentiel critique et sa dimension intrinsèquement politique.

CHAPITRE I

LA RELATION : UN ENJEU MAJEUR DE L'ART ACTUEL, UNE NOTION À DÉFINIR

Consacré à l'étude de textes fondamentaux qui identifient la relation comme un facteur déterminant dans l'analyse des pratiques relationnelles, ce premier chapitre pose les assises théoriques de notre réflexion sur la relation en art actuel. Nous y parcourons des textes de philosophes, de critiques et de théoriciens de l'art, qui ont participé à l'élaboration des cadres conceptuels ayant permis jusqu'à maintenant de penser les pratiques artistiques qui mettent en œuvre des relations entre des individus. S'ils indiquent la manière dont les pratiques relationnelles sont envisagées par l'histoire de l'art, la confrontation de ces cadres conceptuels avec un ensemble de pratiques artistiques récentes, qui ont en commun la création de relations réelles entre des individus, nous force à constater qu'ils ne sont pas suffisants pour mener une analyse de ces pratiques en fonction de leur spécificité. D'une part, une lecture critique de *l'Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud¹, accompagnée d'un bref passage par *Malaise dans l'Esthétique* de Jacques Rancière², nous permettra d'isoler la relation et de l'identifier comme un enjeu majeur de l'art actuel, en plus de montrer la nécessité de la redéfinir comme concept. D'autre part, l'analyse des textes incontournables de Miwon Kwon³ et de Marie Fraser⁴ sur des pratiques d'interventions en milieu urbain en lien avec la question de *l'in situ* nous permettra de saisir le glissement qui s'opère dans l'analyse des pratiques artistiques, du *site* au *lieu*, glissement où la relation est identifiée comme un des

¹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, Dijon, 2001 [1998].

² Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

³ Miwon Kwon, *One place after another : Site-specific art and locational identity*, Cambridge et Londres, Massachusetts Institute of Technology, 2002.

⁴ Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perreault (dir.), *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 29 août – 14 décembre 1997), Montréal, Optica, 1999 et Marie Fraser (dir.), *La Demeure*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 13 septembre – 7 décembre 2002), Montréal, Optica, 2008.

facteurs déterminants de l'ancrage des pratiques artistiques dans le champ social. La question de la relation, que nous envisageons dans une perspective anthropologique, nous conduira alors à penser un second glissement, cette fois de la notion de *site* vers celle de *relation*, qui nous incitera à placer le concept de relation au centre de l'analyse des pratiques relationnelles. Encore une fois ici, il s'agit d'isoler la relation, dans le but d'en faire un concept opératoire pour penser les pratiques relationnelles dans leur spécificité.

C'est d'abord à partir d'une analyse critique de l'*Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud⁵ que nous chercherons à cerner la notion de relation en art actuel, situant ainsi d'emblée notre projet par rapport à un ouvrage dont il faut marquer la contribution, mais dont il faut également poser les limites. Alors que Bourriaud laisse entendre que les relations suscitées par les nouvelles formes d'art émergeant dans les années 1990 produisent systématiquement du lien social, nous constatons que les rencontres créées par les artistes affirment plutôt la nature conflictuelle de la relation et non pas sa visée réconciliatrice. En proposant la création de rencontres entre des individus hétérogènes, les pratiques artistiques dont nous proposons l'analyse montrent que la rencontre de l'autre peut générer tant des conflits que de la convivialité et que la relation est avant tout un espace de négociation s'ouvrant sur plusieurs possibilités. Cette hypothèse nous force à adopter une posture critique, qui nous conduit à dépasser le cadre d'analyse proposé par l'*Esthétique relationnelle*, limité par une vision utopique de la relation. Ainsi, nous reverrons les fondements du concept de relation, notamment en nous tournant vers l'anthropologie et la philosophie.

Ensuite, nous nous pencherons sur la manière dont les diverses réflexions sur les pratiques artistiques actuelles en fonction de la notion d'*in situ* ont observé et se sont intéressées à la dimension relationnelle de certaines pratiques. Nous remarquerons alors qu'en fonction d'une interaction accrue des pratiques artistiques avec les dimensions sociale, économique, culturelle, historique et politique du site, une transformation de la notion d'*in situ* s'opère au sein de ces analyses, qui révèle un glissement du *site* au *lieu*, selon sa définition anthropologique, dans la manière dont on envisage l'inscription de l'art dans

⁵ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*.

l'espace. Afin de mieux comprendre ce glissement, nous devons d'abord nous attarder au rôle déterminant que joue la relation dans la définition anthropologique du lieu telle que développée par Marc Augé⁶. Cette conception anthropologique, selon laquelle la relation détient la possibilité de transformer l'espace dans lequel elle agit, entre particulièrement en résonance avec l'analyse des pratiques artistiques actuelles, qui entretiennent souvent un lien étroit avec le lieu dans lequel elles agissent. À partir de cette définition anthropologique, nous envisagerons que les pratiques artistiques qui mettent en œuvre des relations ne sont pas déterminées par les lieux dans lesquels elles s'inscrivent, mais au contraire, créent des lieux, qui sont à la fois des lieux anthropologiques et des lieux de l'art⁷. Considérer que le lieu se définit fondamentalement à partir de la relation permet de renverser la question du rapport de l'art à l'espace et de poser l'hypothèse suivante : l'ancrage des pratiques artistiques dans le champ social passe du *site* à la *relation*. Alors que théoriciens et critiques d'art envisagent toujours la relation selon un paradigme spatial, dans le sens restreint de composante du site, cette hypothèse vise à dégager l'analyse des pratiques relationnelles de la question de l'*in situ*. Sans nier le rôle du lieu dans l'élaboration de plusieurs pratiques relationnelles, nous proposons d'isoler la relation afin de la considérer comme un enjeu majeur de l'art actuel. Cette relation, nous souhaitons la définir comme un espace de négociation, pouvant générer tant de la convivialité que du conflit, en considérant d'emblée sa nature conflictuelle. Dans cette perspective, aller au-delà de la notion d'*in situ* permet d'élargir l'horizon d'analyse de ces pratiques et d'explorer de nouvelles questions, directement liées à l'effectivité de la relation à autrui mise en œuvre par les pratiques artistiques et donc à une expérience de l'altérité comme processus de création en art actuel. Ces questions, qui permettent de repenser les pratiques relationnelles, constituent la particularité de nos recherches et seront explorées aux chapitres deux et trois, à partir des études de cas.

⁶ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

⁷ Sur cette question des nouveaux lieux de l'art, voir Sylvette Babin (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Éditions Esse, 2005.

1.1 À propos de l'*Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud

Dans les textes rassemblés pour l'*Esthétique relationnelle*, Nicolas Bourriaud élabore une théorie esthétique qui inscrit les pratiques artistiques contemporaines dans des réseaux de relations. Plus précisément, l'auteur cherche à « rendre compte de la spécificité de l'art actuel à l'aide de la notion de production de relations externes au champ de l'art [...] : relations entre des individus ou des groupes, entre l'artiste et le monde, et par transitivité, relations entre le regardeur et le monde.⁸ » S'appuyant à la fois sur la participation accrue du public exigée par des œuvres qui prennent la forme de dispositifs et sur la notion de transitivité applicable à l'objet d'art, Bourriaud décrit l'art relationnel comme un « ensemble de pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif⁹ ». Plus largement, l'esthétique relationnelle désigne « une tendance artistique qui privilégie la production de relations interhumaines¹⁰ ». Insistant sur la dimension critique de l'art relationnel, il soutient que « l'œuvre d'art représente un *interstice* social¹¹ », puisqu'elle ouvre un « espace de relations humaines » qui échappe à la standardisation et « suggère d'autres possibilités d'échange »¹².

En remarquant que les pratiques artistiques des années 1990 établissent un nouveau dialogue avec la « sphère des relations humaines », Bourriaud attire non seulement l'attention sur la notion de relation dans le champ de l'histoire de l'art, mais la pointe également comme un des enjeux majeurs de l'art contemporain¹³. Bien que les hypothèses qu'il développe dans

⁸ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 14.

⁹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰ Anne-Laure Even, « Esthétique relationnelle », dans Mathilde Ferrer (dir.), *Groupes mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001 [1989], p. 104-105.

¹¹ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 16.

¹² *Ibid.*, p. 16.

¹³ L'idée d'un art relationnel n'est pas apparue dans l'histoire de l'art avec l'*Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud. L'ouvrage est largement tributaire d'idées déjà énoncées par les artistes instigateurs du *Collectif d'art sociologique* créé en France en 1974, par ceux du *Groupe International de Recherche de l'Esthétique de la Communication* créé par Fred Forest et Mario Costa à Salerne en 1983 et par ceux du groupe *CAP (Cercle d'Art Prospectif)*, mené par Jacques Lennep et quelques autres artistes en Belgique dans les années 1980. Parmi ces idées, on note l'importance accordée au contexte de présentation des œuvres, la création de relations entre

l'*Esthétique relationnelle* aient été vivement critiquées et remises en question par plusieurs auteurs¹⁴, l'ouvrage est systématiquement évoqué lorsqu'il s'agit d'identifier, de regrouper ou d'analyser des pratiques artistiques qui mettent en jeu des relations interhumaines, faisant ainsi figure de référence dans le champ de l'art actuel. En revanche, si la multiplication dans les dernières années des pratiques artistiques utilisant la relation confirme la portée de l'*Esthétique relationnelle*, elle permet surtout de poser les limites de la théorie de Bourriaud.

Traversant l'argumentaire du critique sans jamais trouver de définition précise, la notion de relation se décline sous des formes variées, agissant à différents moments de la production ou de la présentation des pratiques artistiques¹⁵. Bourriaud cherche d'abord à définir l'œuvre d'art comme un ensemble d'éléments réunis pour créer de nouvelles possibilités¹⁶. Indiquant que « la pratique artistique consiste à créer une forme susceptible de « durer », en faisant se rencontrer sur un plan cohérent des entités hétérogènes, afin de produire un rapport au monde¹⁷ », l'auteur fait émerger une première modalité relationnelle, se déployant au sein même de l'œuvre, entre les éléments qui la constituent. Il ajoute qu'avec

l'artiste, le spectateur et son environnement par un dispositif, qui entraîne un changement dans le rôle de l'artiste et met en œuvre une prise en compte accrue du spectateur, et la nécessité de la présence du spectateur afin de donner un sens à l'œuvre. Précisons que la publication de l'*Esthétique relationnelle* par Bourriaud a eu une certaine portée dans le champ de l'histoire de l'art au sens où elle a engendré une relecture des pratiques artistiques rattachées à chacun de ces groupes et des discours qui les entourent. Voir Cercle d'Art Prospectif, *CAP art relationnel : un aspect de l'art contemporain en Belgique*, Bruxelles, Dexia Banque/Tournai, éditions La Renaissance du Livre, 2002; Fred Forest, *L'œuvre-système invisible : Art Relationnel ou Art de la Relation*, Paris, l'Harmattan, 2006; Jeanne Lambert-Cabrejo, « Art sociologique », dans Mathilde Ferrer (dir.), *Groupes mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001 [1989], p. 54-56.

¹⁴ Nous faisons ici référence aux critiques adressées par Claire Bishop et Tristan Trémeau au texte de Nicolas Bourriaud qui seront abordés un peu plus loin. Voir Claire Bishop, « Antagonism and relational aesthetics », *October Magazine*, no 110, automne 2004, p. 51-79; Tristan Trémeau, « L'art contemporain entre normalisation culturelle et pacification sociale », *L'art même*, no 19 (2^e trimestre, 2003) et Tristan Trémeau et Amar Lakel, « Le tournant pastoral de l'art contemporain », communication prononcée lors du colloque *L'art contemporain et son exposition* au Centre Georges Pompidou à Paris, co-organisé par le Collège International de Philosophie et le Ministère de la Culture et de la Communication, 4 octobre 2002.

¹⁵ Notons ici que la production et la présentation de l'œuvre tendent de plus en plus à se confondre au sein des pratiques artistiques actuelles. Bourriaud fait également cette remarque dans l'*Esthétique relationnelle*. Voir Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 39.

¹⁶ Inscrivant l'œuvre dans une tradition philosophique matérialiste, cette définition affirme l'existence d'une dimension relationnelle première, intrinsèque à l'œuvre d'art. Voir *Ibid.*, p. 18-19.

¹⁷ *Ibid.*, p. 115.

l'art des années 1990, la forme devient essentiellement relationnelle, c'est-à-dire qu'elle est dirigée vers l'extérieur d'elle-même et qu'elle est engagée dans une relation :

[...] la forme ne prend sa consistance (et n'acquiert une réelle existence) qu'au moment où elle met en jeu des interactions humaines ; la forme d'une œuvre d'art naît d'une négociation avec l'intelligible qui nous est donné en partage. À travers elle, l'artiste engage un dialogue. L'essence de la pratique artistique résiderait ainsi dans l'invention de relations entre des sujets ; chaque œuvre d'art particulière serait la proposition d'habiter un monde en commun, et le travail de chaque artiste, un faisceau de rapports avec le monde, qui générerait d'autres rapports, et ainsi de suite, à l'infini.¹⁸

Selon Bourriaud, l'œuvre d'art est donc non seulement constituée par un réseau de relations, mais entretient également un rapport particulier avec le réel, soit avec le contexte social de sa production ainsi qu'avec celui de sa réception. Il affirme également qu'il élabore son esthétique relationnelle à partir d'« une forme d'art dont l'intersubjectivité forme le substrat, et qui prend pour thème central l'être-ensemble, la *rencontre* entre regardeur et tableau, l'élaboration collective du sens¹⁹». Il laisse ainsi présager une pluralité de manières dont l'art intègre une dimension relationnelle.

Bourriaud envisage la relation comme un rapport entre l'œuvre et le monde, au-delà de l'œuvre et de son caractère construit. Selon l'auteur, les œuvres des années 1990 engendrent une relation avec le regardeur, qui passe par un dialogue engagé par l'artiste à travers son œuvre. Il insiste également sur le fait qu'en pensant son rapport au regardeur et en amenant ce regardeur à prendre conscience de sa propre relation au contexte, l'art propose des « modèles de socialité²⁰». À cela s'ajoute que certaines œuvres amènent les regardeurs à se retrouver en situation de relation les uns avec les autres. « Ce qui fonde aujourd'hui l'expérience artistique, c'est *la coprésence des regardeurs devant l'œuvre*, que celle-ci soit effective ou symbolique.²¹» Indistinctement, cette relation entre les spectateurs peut être

¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁰ *Ibid.*, p. 17-18.

²¹ *Ibid.*, p. 59.

réelle ou suggérée par l'œuvre. En somme, que ce soit de manière réelle ou de manière virtuelle, l'art produit de la relation²².

Afin de marquer l'importance grandissante de la dimension relationnelle de l'art, Bourriaud s'appuie tour à tour sur l'une ou l'autre des formes de relations qu'il évoque. Cependant, le fait de nommer différentes manières dont les pratiques artistiques figurent, produisent ou suscitent des relations sans toutefois définir la notion de relation agissant au fondement de ces pratiques constitue une limite importante de son ouvrage²³. Alors qu'il considère la création de relations interhumaines comme « l'essence de la pratique artistique²⁴ », l'auteur ne s'interroge ni sur la mise en œuvre concrète de relations au sein des pratiques artistiques ni sur la manière dont ces relations agissent au cœur des œuvres pour soulever des questions spécifiques. Puisque notre projet consiste à repenser les pratiques relationnelles en fonction des relations directes qui sont mises en œuvres par les artistes, la théorie de Bourriaud apparaît de plus en plus lacunaire en regard de l'analyse que nous entreprenons. Si l'*Esthétique relationnelle* se présente comme un ouvrage clé, ayant ouvert une fenêtre sur la relation en art, celui-ci ne suffit pas à fournir un cadre d'analyse permettant d'élaborer une réflexion sur les enjeux de la relation en art actuel et sur les différentes modalités de l'« être ensemble » qu'elle met en œuvre.

Dans un article consacré à l'*Esthétique relationnelle*, la critique états-unienne Claire Bishop questionne ainsi la théorie de Bourriaud : « *If relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why ?*²⁵ » En attirant notre attention sur le manque d'indications fournies par l'auteur qui permettraient de répondre à ces interrogations, Bishop soulève le problème de la

²² Parmi les différentes dimensions relationnelles de l'œuvre d'art évoquées par Nicolas Bourriaud, nous ne retrouvons aucune allusion aux pratiques artistiques pour lesquelles la relation réelle entre des individus serait l'œuvre elle-même. Or, dans le cas des pratiques relationnelles que nous étudions, c'est moins l'œuvre qui crée de la relation que la relation qui fait œuvre.

²³ Cette limite atteinte par Bourriaud laisse également transparaître une limite méthodologique propre à l'histoire de l'art quant à la définition des concepts avec lesquels elle travaille. Ici, l'impossibilité de définir le concept de relation à l'intérieur de la discipline réitère sa dimension intrinsèquement interdisciplinaire.

²⁴ Nicolas Bourriaud, *op cit.*, p. 23.

²⁵ Claire Bishop, « Antagonism and relational aesthetics », *October Magazine*, no 110 (automne 2004), p. 65.

définition de la relation interhumaine chez Bourriaud. Son commentaire s'inscrit également dans une analyse critique de *l'Esthétique relationnelle* qui pointe avec justesse la nécessité d'une meilleure acuité au contexte. En revanche, la question qu'elle pose en appelle davantage à l'élaboration d'une typologie des différentes relations créées par les œuvres qu'à une définition de la relation elle-même. Visant à créer des espaces d'échange, les plus récentes pratiques relationnelles invitent à l'exploration d'enjeux liés à la relation à autrui. C'est cette relation, dans sa dimension effective, qu'il nous apparaît essentiel d'explorer et de définir, afin de repenser l'analyse critique des pratiques relationnelles.

L'absence de définition du concept de relation dans *l'Esthétique relationnelle* a, selon nous, des conséquences théoriques importantes. Elle conduit Nicolas Bourriaud à entretenir une vision positiviste ou utopique de la relation, qui suppose la production naturelle de lien social au sein des pratiques relationnelles. Cette non-définition l'autorise à effectuer une sorte de raccourci, à partir de la relation qu'engendrent les pratiques artistiques vers la production de lien social par l'art et les artistes, ainsi qu'à envisager la production de relations au sein des pratiques artistiques comme une finalité.

Bourriaud soutient que les œuvres des artistes dont le travail relève d'une esthétique relationnelle « mettent en jeu les modes d'échange sociaux, l'interactivité avec le regardeur à l'intérieur de l'expérience esthétique qu'il se voit proposer, et les processus de communication, dans leur dimension concrète d'outils servant à relier des individus et des groupes humains entre eux ²⁶ ». Il va même jusqu'à affirmer que « par de menus services rendus, l'artiste comble les failles du lien social ²⁷ ». De l'art relationnel, ou plutôt d'une relation générée par les pratiques des artistes, il passe directement à l'art comme producteur de lien social. Les pratiques artistiques « produisent de l'empathie et du partage, génèrent du *lien*. L'art (les pratiques dérivées de la peinture et de la sculpture qui se manifestent sous la forme d'une exposition) s'avère particulièrement propice à l'expression de cette civilisation de la proximité, car il resserre l'espace des relations ²⁸ ». Chez Bourriaud, c'est la structure

²⁶ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 45.

²⁷ *Ibid.*, p. 37.

²⁸ *Ibid.*, p. 15.

même de l'œuvre comme dispositif qui créerait du lien. Qui plus est, l'art trouve là sa dimension politique, ce que Claire Bishop questionne également en ces termes :

*I am simply wondering how we decide what the « structure » of a relational art work comprises, and whether this is so detachable from the work ostensible subject matter or permeable with its context. Bourriaud wants to equate aesthetic judgment with an ethicopolitical judgment of the relationships produced by a work of art. But how do we measure or compare these relationships?*²⁹

Nous sommes alors tentés d'ajouter une question à celle de Bishop : en quoi le fait de mettre en contact des individus ou des groupes entre eux est-il gage de reliance sociale ?

Bien que l'idée de la création d'une forme de reliance sociale par les pratiques relationnelles semble relever de l'évidence dans le texte de Bourriaud, nous croyons au contraire que celle-ci ne va pas de soi. Nous suggérons plutôt que les pratiques artistiques actuelles créent des situations relationnelles qui ne se soldent pas sur une nouvelle forme d'utopie sociale. Celles-ci ne comportent pas nécessairement d'effet reliant, puisque si les relations qu'elles impliquent peuvent susciter une certaine convivialité, elles peuvent également déclencher des conflits³⁰. Nous observons que plusieurs pratiques relationnelles, en proposant des rencontres entre des individus hétérogènes, ou en allant vers des figures de l'altérité, n'écartent pas cette possibilité du différend. Elles travaillent même avec elle et ne tentent pas de résorber le conflit auquel la rencontre peut donner naissance. Ce risque, inhérent à toute situation d'altérité, est précisément ce qui permet à la relation, comme pivot de ces pratiques, de générer une forme d'engagement de soi à l'autre³¹.

La non-définition de la relation chez Bourriaud, dont il résulte un saut de la relation vers la production de lien social, se fait révélatrice de certains postulats qui fondent la pensée de l'auteur et qui ont largement été remis en question, notamment par Claire Bishop et

²⁹ Claire Bishop, *loc. cit.*, p. 65.

³⁰ Plusieurs pratiques relationnelles en témoignent, notamment en révélant la difficulté, voire l'impossibilité de la relation à l'autre. Nous nous intéresserons à quelques-unes d'entre elles dans les chapitres suivants.

³¹ J'emprunte ici le vocabulaire utilisé par Sylvette Babin dans « Rendez-vous intimes ou partir à la recherche de l'autre », publié dans Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre des arts actuels Skol, septembre 2000 – juin 2001), Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001, p. 105.

Tristan Trémeau. Bishop écrit : « *I dwell on this theory in order to suggest that the relations set up by relational aesthetics are not intrinsically democratic, as Bourriaud suggests, since they rest too comfortably within an ideal of subjectivity as whole and of community as immanent togetherness.* »³² Quant à Tristan Trémeau, il indique dans le même ordre d'idée que ces pratiques véhiculent des *a priori* qui doivent être dévoilés et questionnés, puisqu'elles travaillent à partir de postulats tels qu'une conception universalisante de l'être humain, une vision utopique du sujet comme entité et une idée nostalgique et erronée d'une communauté perdue qui serait à restaurer³³. Il s'oppose vivement à l'idée d'attribuer une dimension critique aux pratiques qui relèvent d'une esthétique relationnelle et à la production de discours qui les accompagnent. S'adressant non seulement à la conception de Bourriaud, la critique de Trémeau questionne également la légitimité, voire condamne les pratiques relationnelles elles-mêmes. Cette position critique nous apparaît comme une conséquence directe de la non-définition de la relation chez Bourriaud.

Claire Bishop nie également le potentiel critique des pratiques relationnelles en se basant sur les dimensions conviviale et consensuelle des relations qu'elles génèrent³⁴. Alors que les dispositifs évoqués par Bourriaud prennent place dans les salles d'exposition d'institutions artistiques, la critique laisse entendre que les œuvres dont parle Bourriaud engendrent des relations harmonieuses parce qu'elles s'adressent à un type spécifique de

³² Claire Bishop, *loc. cit.*, p. 67.

³³ Tristan Trémeau, *loc. cit.*; Amar Lakel et Tristan Trémeau, *loc. cit.*. Notons qu'à l'intérieur de ces deux textes, Tristan Trémeau se fait un véritable détracteur des pratiques relationnelles. Pour notre part, nous soutenons que les pratiques relationnelles, dans la perspective où elles explorent la relation dans sa dimension conflictuelle, remettent justement en question cette vision de la communauté comme partage d'une vision commune. Nous développerons cette idée à l'intérieur du chapitre deux.

³⁴ Pour Claire Bishop, les dispositifs relationnels, les œuvres et les mises en exposition qui prennent la forme de « laboratoires d'expérimentation » se transforment rapidement en lieux de divertissement (p. 52). Elle note que les œuvres décrites par Bourriaud, malgré le lien qu'elles établissent avec leur contexte de production et de présentation, ne questionnent pas leur interrelation avec lui (p. 65). Ainsi, la critique soutient que l'être ensemble convivial qui est créé par les pratiques artistiques selon la vision de Bourriaud est en désaccord avec le principe même de la démocratie, qui ne correspond pas à l'absence de conflit, mais plutôt au maintien d'un espace de débat (p. 66). L'auteure ne nie pas que certaines pratiques soient investies d'une dimension critique, mais pose la condition suivante : il est nécessaire que celles-ci maintiennent une tension à l'intérieur de la relation ou qu'elles instaurent des relations complexes entre spectateur-participant et contexte (p. 70). Voir Claire Bishop, *loc. cit.*, p. 51-79.

public, celui du monde de l'art³⁵. Toutefois, cette dimension consensuelle, issue de l'homogénéité des individus qui sont mis en relation, nous semble davantage provoquée par l'institution artistique, qui présente déjà une certaine homogénéité des visiteurs, que par les pratiques relationnelles elles-mêmes³⁶. Dans cette perspective, il semble que la vision utopique et réconciliatrice de la relation soit tributaire de la neutralité de l'espace muséal et de cette forme de consensus qui règne déjà à l'intérieur de cet espace.

Nous constatons également que les pratiques artistiques utilisées par Bourriaud pour exemplifier son propos ne reflètent plus l'ensemble des pratiques relationnelles. Celles-ci prennent essentiellement la forme d'installations ou de dispositifs, parfois interactifs, destinés à une présentation à l'intérieur de l'institution artistique, tandis que des pratiques relevant plutôt de l'intervention, du geste ou du processus, créant des relations directes entre des individus ne cessent d'alimenter le paysage de l'art actuel. Ainsi, les plus récentes pratiques relationnelles diffèrent considérablement de celles décrites par Nicolas Bourriaud, si bien qu'il est impossible d'analyser, côte à côte, des pratiques artistiques interventionnistes destinées à s'infiltrer dans des contextes variés³⁷ et des dispositifs destinés à être présentés

³⁵ Claire Bishop, *loc. cit.*, p. 67. L'auteure fait référence à la critique de l'idée de communauté développée par Jean-Luc Nancy dans *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2004 [1986].

³⁶ Ce problème est bien posé par Grant H. Kester, dans *Conversation pieces : community and communication in modern art*. L'auteur donne l'exemple d'une œuvre de Rirkrit Tiravanija, *Untitled* (1996), présentée dans l'exposition *Tomorrow is another day* à la Kolnischer kunstverein (Cologne) à l'hiver 1996-1997. L'artiste, dont le travail est souvent utilisé par Bourriaud comme exemple de l'esthétique relationnelle, avait imaginé une installation qui consiste à reconstituer l'intérieur de son appartement dans le musée, le public étant ainsi invité à s'appropriier l'espace pour s'y reposer, s'y rassembler ou y préparer un repas. Kester remet en question le potentiel critique de cette œuvre en raison de sa présentation à l'intérieur de l'institution. Il attire l'attention sur le décalage créé par cette intervention de Tiravanija entre l'intérieur du musée – où l'on tente de générer des interactions entre des visiteurs qui profitent du caractère convivial de l'œuvre – et l'extérieur du musée – où un groupe de sans-abri faisait constamment l'objet des mesures répressives de la police de Cologne, ayant pour mandat de « sécuriser » le quartier du musée (également dédié au tourisme et au monde des affaires). Si elle tient plutôt de l'anecdote, cette histoire racontée par l'auteur montre néanmoins comment l'œuvre de Tiravanija, parce qu'elle est placée à l'intérieur de l'institution, est inopérante pour susciter un dialogue qui permettrait la rencontre d'hétérogènes ou l'altérité peut mener à une confrontation ou à la constitution d'un espace de débat. Kester explique : « *While Tiravanija cannot be blamed for the attacks on the homeless community near the gallery [...], his project suggests the challenges faced by artists who claim a dedication to dialogue but ignore the (political, social, and cultural) context in which that dialogue is situated.* » Voir Grant H. Kester, *Conversation pieces : community and communication in modern art*, Berkeley et Los Angeles, University of California press, 2004, p. 105.

³⁷ L'ouvrage de Paul Ardenne, *Un art contextuel*, fait état de la diversité de ces pratiques. L'auteur identifie notamment des pratiques relationnelles dans un chapitre qu'il consacre à « l'art comme participation ». Paul Ardenne, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

dans des contextes d'exposition. En raison de leur dimension relationnelle plus concrète et de leurs incursions plus directes dans le réel, elles ne peuvent être réduites au discours tenu par Bourriaud. C'est pourquoi nous tenons à établir une distinction entre les pratiques relationnelles qui font ici l'objet de notre réflexion et celles qui relèvent d'une esthétique relationnelle. Au moment où plusieurs artistes entendent donner à leur pratique une certaine effectivité en intervenant dans des contextes réels et quotidiens, nous constatons l'intérêt marqué pour les pratiques relationnelles dans le champ de l'art actuel. Nous croyons alors qu'il devient nécessaire d'isoler la relation pour la considérer dans sa spécificité comme le véritable enjeu de ces pratiques artistiques récentes, qui interrogent notre rapport au monde de manière singulière.

Au demeurant, la question des rencontres générées par les pratiques artistiques actuelles présentent également un grand intérêt dans le domaine de l'esthétique. Dans *Malaise dans l'esthétique*, le philosophe français Jacques Rancière, identifie deux grandes attitudes de l'art actuel qu'il met en tension afin de définir l'esthétique comme régime historique d'identification de l'art. Rancière mentionne l'art relationnel comme exemple d'une des deux grandes conceptions de l'art actuel, qui consiste en :

[...] l'affirmation d'un art devenu modeste, non seulement quant à sa capacité de transformer le monde, mais aussi quant à l'affirmation de la singularité de ses objets. Cet art n'est pas l'instauration du monde commun à travers la singularité absolue de la forme, mais la redistribution des objets et des images qui forment le monde commun déjà donné, ou la création de situations propres à modifier nos regards et nos attitudes à l'égard de cet environnement collectif. Ces micro-situations, à peine décalées de celles de la vie ordinaire et présentées sur un mode ironique et ludique plutôt que critique et dénonciateur, visent à créer ou recréer des liens entre les individus, à susciter des modes de confrontation et de participation nouveaux. Tel est, par exemple, le principe de l'art relationnel [...].³⁸

L'autre attitude décrite par l'auteur consiste en une radicalité de l'art comme « puissance singulière de présence, d'apparition et d'inscription, déchirant l'ordinaire de l'expérience [...] pensée sous le terme kantien du sublime³⁹ ». La mise en tension de ces deux conceptions de l'art permet à Rancière de définir un régime esthétique de l'art qui puisse permettre de penser

³⁸ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 33-34.

³⁹ *Ibid.*, p. 31-32.

ensemble art et politique. Dans le même ouvrage, Rancière évoque la *rencontre* comme une des quatre figures majeures de l'exposition contemporaine⁴⁰. Cette rencontre s'effectue par la création d'un « [...] espace d'accueil pour appeler le passant à engager une relation imprévue⁴¹ ». Elle représente un des quatre paradigmes sous lesquels se rangent nombre de pratiques artistiques récentes, et qui trouvent leur fondement dans une tension entre art et non art, que Rancière définit comme une indécidabilité. Le jeu sur l'indécidable demeure pour le philosophe « la seule subversion restante⁴² » et donne à l'esthétique son caractère essentiellement politique. La rencontre revêt ainsi une importance toute particulière quant à la réflexion en esthétique sur les enjeux de l'art actuel et surtout sur le rapport entre art et politique⁴³. C'est pourquoi nous insistons sur la nécessité de traiter de la notion de relation en histoire de l'art et nous nous intéressons ici à l'utilisation littérale de la relation à autrui selon différentes modalités, tel qu'on le retrouve chez plusieurs artistes. En somme, il s'agit de renouveler le regard critique posé sur ces pratiques pour lesquelles la création de relations entre des individus fait partie intégrante du processus artistique, et qui trouvent, dans l'effectivité de la relation, un caractère éminemment politique.

Ayant souvent trouvé dans l'espace public offert par la ville un lieu de prédilection pour aller à la rencontre d'autrui, les pratiques relationnelles ont aussi été maintes fois analysées dans l'histoire de l'art, à l'instar des pratiques d'intervention en milieu urbain, en continuité avec la notion d'*in situ*, suggérant que celles-ci aient été conçues afin d'entrer en dialogue avec le lieu dans lequel elles s'insèrent. Dans ce contexte, les pratiques relationnelles, parce qu'elles mettent en œuvre des relations entre les individus, ont été envisagées comme des pratiques qui interpellent la dimension sociale du site dans lequel elles

⁴⁰ Rancière identifie le *jeu*, l'*inventaire*, la *rencontre* et le *mystère* comme les quatre figures majeures de l'exposition contemporaine, qui définissent « le même glissement des provocations dialectiques d'hier vers des figures nouvelles de composition des hétérogènes » (p. 74). Voir *Ibid.*, p. 65-84.

⁴¹ *Ibid.*, p. 78.

⁴² *Ibid.*, p. 76.

⁴³ Plusieurs auteurs comme Tristan Trémeau et Dominique Baqué refusent de voir le potentiel critique d'un art relationnel en raison des dimensions conviviale et consensuelle qu'ils leur attribuent. Nous remarquons néanmoins que leur critique, bien qu'elle soit sentie, ne rivalise pas de rigueur avec la théorie de Bourriaud et nous semble nourrir un débat qui ne permet pas de se pencher sur le problème de l'analyse critique des pratiques relationnelles. Les pratiques relationnelles telles que nous les décrivons et envisageons dans ce mémoire sont intrinsèquement politiques. Nous aborderons cette question au chapitre trois.

interviennent. Pour saisir le rôle de plus en plus important que prend la relation à l'intérieur même d'une réflexion sur l'*in situ*, un détour vers l'anthropologie s'impose. En situant la relation à partir d'une perspective anthropologique comme fondement de la notion de lieu, nous entendons aller au-delà du paradigme spatial qui guide encore l'analyse des pratiques relationnelles, en proposant que l'ancrage des pratiques artistiques dans le champ social passe du *site* à la *relation*.

1.2 La notion de relation : une perspective anthropologique

Telle qu'elle est définie en anthropologie, la notion de relation est intrinsèquement liée à la notion de lieu. Dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*⁴⁴, Marc Augé pose la relation comme élément essentiel d'une définition anthropologique du lieu. Sa réflexion s'inscrit dans le contexte actuel d'extrême mobilité, à travers lequel il pense le concept de lieu en fonction des notions d'identité, de relation et d'histoire, voire de mémoire. Pour l'auteur, ce contexte actuel donne lieu à une situation de surmodernité, qui est la cause de l'apparition d'un nouveau type d'espace : le non-lieu, se définissant en opposition avec « la notion sociologique de lieu associée par Mauss et toute une tradition ethnologique à celle de culture localisée dans le temps et l'espace⁴⁵ ». Tributaire de la réflexion élaborée par Michel de Certeau sur l'espace, la pensée de Marc Augé intègre la relation à sa conception anthropologique du lieu, élaborée en fonction d'une mobilité inhérente au monde actuel. Tout comme le mouvement (ou le mobile) opère des passages entre lieux et espaces chez de Certeau, la relation opère des passages entre lieux et non-lieux chez Marc Augé, ceux-ci étant déterminés par le type de relations que nous y entretenons. Cette conception anthropologique, pour laquelle la relation constitue l'un des éléments de définition du lieu, entre en résonance de manière toute particulière avec une partie importante

⁴⁴ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 48.

de l'analyse des pratiques relationnelles en histoire de l'art, élaborée dans une continuité avec les notions d'*in situ* et de *site specificity*⁴⁶.

Tel un anthropologue du présent, Marc Augé fait du monde actuel l'objet de sa recherche. Il marque une distinction conceptuelle entre les notions de lieu et de non-lieu et définit ainsi deux types d'espaces dans lesquels nous évoluons. Élaborant sa réflexion autour de la notion de non-lieu comme paradigme de la surmodernité, Augé décrit ce nouveau phénomène qui prend naissance dans une accélération de l'histoire ainsi que dans d'autres formes d'excès, celles d'une surabondance à la fois événementielle et spatiale ainsi que dans une individualisation des références⁴⁷. La situation de surmodernité engendrée par ces différentes « figures de l'excès » est la cause de l'apparition de non-lieux qui se définissent en opposition avec des lieux que Marc Augé nomme anthropologiques, par le nouveau traitement de l'espace qu'ils imposent. Le non-lieu se distingue du lieu anthropologique par son organisation spatiale et sociale, notamment par le type de relation et de construction identitaire qu'il engendre et par lesquels il s'élabore. Augé souligne que : « l'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière ni relation, mais solitude et similitude. ⁴⁸ » Toutefois, malgré leur réalité contradictoire, ces lieux et non-lieux s'articulent et s'enchevêtrent dans divers espaces et sont constamment appelés à se transformer, notamment en fonction de l'expérience que nous en faisons, et la relation entre les individus qui y demeurent ou qui les traversent joue un rôle important à cet égard.

Le lieu anthropologique, chez Marc Augé, se définit comme une « construction concrète et symbolique de l'espace » élaborée à partir des pratiques collectives et

⁴⁶ Ce sont précisément ces différentes analyses critiques qui feront l'objet de notre réflexion à la fin de ce premier chapitre.

⁴⁷ Pour Marc Augé, la surabondance événementielle comme spatiale découle de l'augmentation considérable de l'accès à l'information au niveau mondial. La première renvoie au phénomène d'accélération de l'histoire qui s'opère face à la multitude d'événements dont nous avons conscience ainsi qu'à la complexité toujours plus grande des interdépendances du système mondial. La seconde correspond à une sorte de « rétrécissement planétaire » comme effet de la multiplication des moyens de communication et de l'efficacité du transport qui nous rendent accessibles (en images du moins) les endroits les plus éloignés du globe. L'individualisation des références quant à elle, retourne d'un excès au niveau de l'*ego* de l'individu, qui cherche à réinterpréter le monde et les informations selon son individualité. Voir Marc Augé, *op. cit.*, p. 40-52.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 130.

individuelles d'un groupe social⁴⁹. La relation est un des éléments essentiels de sa définition, car le lieu est avant tout un lieu habité, qui est intrinsèquement « identitaire, relationnel et historique⁵⁰ ». L'auteur tente de mettre en évidence les liens étroits qui se tissent entre le lieu et ces trois pôles définitionnels lorsqu'il écrit : « L'identité et la relation sont au cœur de tous les dispositifs spatiaux étudiés classiquement par l'anthropologie. L'histoire aussi. Car toutes les relations inscrites dans l'espace s'inscrivent aussi dans la durée, et les formes spatiales simples que nous venons d'évoquer ne se concrétisent que dans et par le temps.⁵¹ » L'identité individuelle se construirait ainsi à travers les relations qui elles-mêmes ne peuvent se penser sans identité, tandis que la notion d'histoire intervient tant par rapport à l'idée de durée que celle d'une dimension collective.

Lorsqu'il affirme que le lieu « n'est que l'idée partiellement matérialisée que se font ceux qui l'habitent de leur rapport au territoire, à leurs proches et aux autres⁵² », Marc Augé introduit la notion de relation en tant que rapport, à la fois rapport entre des individus et rapport entre les individus et le territoire ou l'espace. L'anthropologue précise par ailleurs que « le lieu s'accomplit par la parole, l'échange allusif de quelques mots de passe dans la connivence et l'intimité complice des locuteurs.⁵³ » Augé privilégie donc une définition de la relation comme échange entre les individus. Nous découvrons ici que la relation joue un rôle particulier dans le lieu anthropologique, car elle actualise ce lieu par l'échange, en se concevant comme un « avoir lieu ». Par la rencontre de l'autre, elle construit l'identité au présent et par l'élaboration de récits, elle fait surgir l'histoire comme fragments du passé⁵⁴. Le lieu peut être raconté, il est « présence du passé au présent » qui s'actualise dans

⁴⁹ *Ibid.*, p. 67-68.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁵¹ *Ibid.*, p. 76.

⁵² *Ibid.*, p. 73.

⁵³ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁴ En filigrane de cette question du lieu, selon l'identité, la relation et l'histoire qui l'animent, une certaine importance est également accordée tant à la question de la mémoire qu'à celle du récit. Le lieu est en constant dialogue avec le passé et l'histoire. Il est un lieu de mémoire qui se constitue dans la relation entre des individus aux identités particulières. Le partage de récits par ces individus élabore aussi une mémoire au présent.

l'échange et la parole⁵⁵. La relation donnerait donc naissance à un lieu qui demande constamment à être redéfini, actualisé et exploré dans son hétérogénéité.

En opposition au lieu qui se définit comme identitaire, relationnel et historique, habité et s'inscrivant dans la durée, le non-lieu fait plutôt entrevoir « un monde promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère⁵⁶ ». Selon Marc Augé, la surmodernité produit les non-lieux que sont par exemple les aéroports, les autoroutes, les grands hôtels, les services automatisés ou encore les magasins à grandes surfaces. Ceux-ci se présentent comme espaces de transit où se déplacent des usagers et à l'intérieur desquels identité, relation et histoire n'ont plus de sens. « Alors que c'est l'identité des uns et des autres qui faisait le lieu anthropologique, à travers les connivences du langage, les repères du paysage, les règles non formulées du savoir-vivre, c'est le non-lieu qui crée l'identité partagée des passagers, de la clientèle ou des conducteurs du dimanche.⁵⁷ » Par une volonté d'uniformisation des individus et un fonctionnement dicté par l'usage et l'efficacité, le non-lieu crée de la « solitude comme dépassement ou évidemment de l'individualité⁵⁸ ». Toute marque identitaire y est préférablement absente, et ainsi, l'individu s'y transforme en utilisateur qui entre en relation contractuelle avec le lieu, souvent par le biais de textes prescriptifs lui indiquant la marche à suivre⁵⁹. Alors que la relation jouait dans le lieu un rôle essentiel quant à la formulation de l'identité, individuelle et collective, dans le non-lieu, elle est caractérisée par la contractualité. L'utilisateur du non-lieu agit seul dans un dialogue silencieux avec les textes-images à travers lesquels il ne retrouve que lui-même⁶⁰. Le non-lieu montre alors plutôt une absence de relation au sens où Augé l'entend dans sa définition du lieu, c'est-à-dire au sens d'un échange réel entre des individus qui s'effectue selon des repères identitaires et historiques. S'il est des relations à l'intérieur des non-lieux, celles-ci

⁵⁵ Marc Augé, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁹ Il est intéressant de remarquer ici que Marc Augé relève un rapport paradoxal qui s'établit entre l'identité et le non-lieu. Il indique que dans le non-lieu, les usagers, avant d'être considérés comme anonymes, doivent constamment fournir la preuve de leur identité à l'aide d'une pièce justificative. Voir *Ibid.*, p. 127-129.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 130.

sont contractuelles, conventionnelles, réglementées, et sont déterminées par l'usage et une certaine forme de rapidité. Plutôt unidirectionnel, ce type de relation ne se réalise pas dans l'échange mais selon une prescription imposée par une idéologie de l'efficacité et de la sécurité. Pour Augé, le non-lieu « autorise seulement [...] la coexistence d'individualités distinctes, semblables et indifférentes les unes aux autres⁶¹ » et en ce sens, il représente une absence de relation.

Si Marc Augé oppose la notion de non-lieu à celle de lieu anthropologique, il spécifie néanmoins qu'« il en est du non-lieu comme du lieu : il n'existe jamais sous une forme pure ; des lieux s'y recomposent ; des relations s'y reconstituent⁶² ». Ainsi, le lieu « n'est jamais complètement effacé et le [non-lieu] ne s'accomplit jamais totalement – palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation.⁶³ » Lieux et non-lieux peuvent donc coexister et leurs frontières sont perméables, malgré le fait qu'ils décrivent et produisent des réalités opposées. Aussi, il est possible de faire émerger du lieu dans le non-lieu, notamment en y créant des relations.

Cette réflexion qu'élabore Augé sur les notions de lieu et de non-lieu est maintenant devenue indissociable de l'élaboration d'une réflexion sur les pratiques artistiques et de leurs incursions dans les lieux les plus divers. Elle invite à accorder au concept de relation une place centrale au sein d'une analyse des pratiques relationnelles. Comme l'indique Marie Fraser dans le catalogue consacré à l'exposition *La Demeure* : « Plusieurs artistes qui investissent [les] non-lieux et cherchent à les habiter contribuent à en transformer l'expérience. L'art viendrait y inscrire de l'identité, de la relation, du récit.⁶⁴ » Les relations mises en œuvre par les pratiques artistiques opèrent non seulement des passages entre non-

⁶¹ *Ibid.*, p. 139.

⁶² *Ibid.*, p. 101.

⁶³ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁴ Marie Fraser (dir.), *La Demeure*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 13 septembre – 7 décembre 2002), Montréal, Optica, 2008, p. 12. Pour cette exposition/événement, la commissaire Marie Fraser regroupait des pratiques artistiques qui s'engagent dans un questionnement sur nos manières d'être dans le monde dans un contexte de mobilité constante. Dans le catalogue, Fraser base sa réflexion sur différentes attitudes ou postures théoriques face à la mobilité, dont celle de Michel de Certeau. L'auteure envisage la demeure comme une action, un geste posé, celui d'habiter.

lieux et lieux, mais peuvent également mettre en évidence le statut d'un lieu, par exemple en dévoilant le type d'interactions qui y prennent place.

La manière dont Marc Augé développe la notion de lieu en lien avec la notion de relation dans le domaine de l'anthropologie tient son origine d'une conception de l'espace chez Michel de Certeau, également ancrée dans l'idée même de mobilité. Dans *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau définit l'espace dans une perspective anthropologique comme un « lieu pratiqué⁶⁵ ». L'auteur établit une distinction entre lieu et espace à la suite de Maurice Merleau-Ponty, qui, dans la *Phénoménologie de la perception*, distinguait un espace géométrique et une autre « spatialité » qu'il nomme un « espace anthropologique ». Le premier correspond à un découpage physique tandis que le second correspond à la relation de l'être humain au monde, à l'expérience qu'il fait du monde. Michel de Certeau reprend et inverse les termes de ces concepts Merleau-Pontiens. Il définit le lieu comme étant « l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence⁶⁶ », comme une « configuration instantanée de positions » qui demeure fixe. L'espace, quant à lui, est un « croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles.⁶⁷ » Pour Michel de Certeau, les espaces existent donc par les individus qui les traversent, qui y vivent⁶⁸. Nous nous approprions les lieux par la marche et nous réalisons l'espace en créant des relations entre les lieux, entre soi et l'autre ou entre soi et les lieux. Marie Fraser remarquait aussi avec justesse que « Michel de Certeau n'oppose pas les « lieux » aux « espaces » ni aux « non-lieux⁶⁹ ». Il met plutôt les deux notions en parallèle pour montrer que grâce à l'action d'un

⁶⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1- Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 172-173.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 172.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 172-173.

⁶⁸ Le terme d'« espace » utilisé par Michel de Certeau décrit un espace anthropologique, qui trouve un écho dans la notion de lieu anthropologique définie par Marc Augé. Seule la terminologie y est inversée.

⁶⁹ Marie Fraser attire l'attention du lecteur sur l'existence de la notion de non-lieu chez Michel de Certeau. Celle-ci « renvoie, contrairement à Marc Augé, à des lieux imaginaires et rêvés, des utopies, ce qu'il nomme aussi des "espaces autres" ». Voir Marie Fraser (dir.), *op. cit.*, p. 13.

mouvement, ce qu'il nomme aussi un mobile, les lieux peuvent potentiellement se transformer en espaces.⁷⁰ Elle ajoute : « cette transformation est générée par le mouvement, mais également par la proximité des relations⁷¹ ».

En somme, chacun de ces auteurs cherche à penser l'espace dans une perspective anthropologique, en fonction d'une mobilité inhérente à la présence humaine au monde. L'espace chez Michel de Certeau et le lieu anthropologique chez Marc Augé sont en constante redéfinition, espaces sans cesse réactualisés par le mouvement et l'action des relations. Ainsi, le cadre conceptuel élaboré par ces auteurs nous permet d'envisager un art qui, par la création de relations, produit du lieu au sens anthropologique. Fondamentalement mobiles, les pratiques artistiques qui mettent en œuvre des relations interhumaines ne s'inscrivent plus dans un espace prédéfini, en fonction de la notion de site, mais génèrent un lieu au sens anthropologique, qui demande constamment à être redéfini par le fait de l'habiter, de le traverser et d'y entrer en relation.

Le rôle fondamental de la relation au sein d'une conception anthropologique du lieu révèle, en histoire de l'art, un glissement de la notion de *site* à la notion de *lieu* dans la conception de l'espace qui accueille les pratiques artistiques. Perceptible dans un certain nombre d'analyses des pratiques artistiques à partir des années 1980, ce glissement du site au lieu passe par l'attribution d'un nouveau sens à la notion de site qui entraîne une transformation de la notion même d'*in situ*. Parallèlement, une relation propre à créer du lieu nous permet d'étendre, voire de pousser plus loin ce glissement, pour en proposer un second, cette fois du *site* à la *relation*, de manière à penser plus adéquatement l'action de l'art dans le champ social⁷².

⁷⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁷¹ *Ibid.*, p. 14.

⁷² Patrice Loubier, dans le catalogue consacré à l'événement *Les Commensaux*, avançait que « l'ancrage de l'art au réel serait passé du *site* à la *situation* ou, comme l'écrit Bourriaud, de l'*in situ* à l'*in socius* ». Cependant, il faut indiquer que le passage que nous proposons d'envisager ici, du *site* vers la *relation*, est d'une toute autre nature que celui du *site* à la *situation* qu'identifie Loubier. Le terme *in socius* suggère que l'art s'inscrit ou s'insère dans des réseaux de relations déjà existants alors que nous désirons réfléchir à la reconfiguration ou à la création de nouvelles relations par les artistes. D'une part, ces relations s'effectuent souvent dans des espaces marqués par l'absence de relations (qui font penser aux non-lieux de Marc Augé), et d'autre part celles-ci prennent la forme d'une rencontre entre des individus de divers horizons, qui propose l'instauration de nouveaux rapports

1.3 Du site à la relation : pour une analyse des pratiques relationnelles au-delà de la notion d'*in situ*

À partir des années 1980, parallèlement à une transformation des pratiques d'intervention en milieu urbain, et notamment à partir de leur interaction accrue avec la dimension sociale du site, une transformation s'opère dans le discours critique en histoire de l'art sur l'analyse des pratiques artistiques en fonction de la notion d'*in situ*. Nous remarquons que les critiques et théoriciens de l'art s'intéressent de même davantage aux caractéristiques sociales, culturelles et historiques du site, au-delà de sa seule dimension spatiale. La notion de site tend alors à se complexifier et laisse place, par exemple dans le cas des pratiques réalisées dans un contexte public, à une redéfinition de la notion de sphère publique⁷³. Cette transformation de la notion de site en fonction de pratiques qui cherchent à entrer en interaction avec sa dimension plus sociale que spatiale, nous semble alors résonner avec la notion anthropologique de lieu. En ce sens, nous observons un glissement de la notion de *site* à celle de *lieu* à l'intérieur des discours produits par l'histoire de l'art, qui va de pair avec une transformation de la notion d'*in situ* en lien avec une histoire des pratiques artistiques. Parmi l'abondante littérature sur la question du lien des pratiques artistiques au site dans lequel elles s'insèrent, que ce soit en fonction de la notion d'*in situ* ou de *site specificity*⁷⁴, nous retenons

interhumains. Ainsi, il ne s'agit pas pour nous de considérer le problème en fonction d'un *in socius* (dans le social) mais plutôt en fonction d'un *entre soi et l'autre*. Inévitablement, les pratiques artistiques s'inscrivent dans un contexte particulier, mais elles transforment également ce contexte, en investissant l'espace entre les individus pour agir à la fois sur les individus et sur le lieu. Voir Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001, p. 20. Loubier souligne ce passage du « site à la situation » en faisant référence à l'article de Miwon Kwon, « One Place After Another : Notes on Site specificity », *October Magazine*, no 80 (printemps 1997) tandis qu'il emprunte l'expression *in socius* à Nicolas Bourriaud, dans *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999.

⁷³ Nous faisons ici référence à la notion de sphère publique telle que redéfinie dans une perspective féministe et postmoderniste par la critique états-unienne Rosalyn Deutsche. La sphère publique est un espace public pluriel, constitué des interactions complexes qui prennent forme entre les individus, les communautés et les institutions qu'il abrite. L'auteure rejette une vision du public comme entité unifiée et met de l'avant la notion de sphère publique au sein de laquelle l'hétérogénéité est davantage propice à l'émergence du débat et du conflit, conditions d'existence de la démocratie. Deutsche reprend la notion de sphère publique développée par Jürgen Habermas dans *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris Payot, 1988 [1963]. Voir Rosalyn Deutsche, *Eviction : Art and Spatial Politics*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge et Londres, 1996.

⁷⁴ Suite à l'émergence du terme *in situ* dans les écrits de l'artiste français Daniel Buren, de nombreux critiques, historiens et théoriciens de l'art se sont penchés sur cette question de l'*in situ*. Nommons, en France, Daniel Buren et Jean-Marc Poinot, *Daniel Buren : les écrits (1965-1990)*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991; Jean-Marc Poinot, *L'atelier sans mur : textes 1978-1990*, Villeurbanne, Art Édition, 1991 et plus récemment Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation*,

les analyses de Miwon Kwon⁷⁵ et de Marie Fraser⁷⁶. En plus de leur caractère exemplaire quant à plusieurs autres travaux effectués en continuité avec la notion d'*in situ*, elles introduisent l'idée d'un dépassement de l'*in situ* au profit de nouvelles questions, suscitées par les pratiques artistiques récentes. Cette idée constitue le point de départ de notre réflexion sur la nécessité d'un passage du *site* à la *relation* comme clé d'analyse de ces pratiques. Toutefois, c'est sans ignorer l'importance du lien que les pratiques relationnelles entretiennent avec le lieu que nous identifions la relation comme nouveau fondement social de l'art, afin de renouveler les questions que nous adressons aux pratiques artistiques actuelles.

Dans *One place after another : Site-specific art and locational identity*⁷⁷, Miwon Kwon élabore une histoire des transformations de la notion d'*in situ*, des années 1960 aux années 1990. À partir de l'analyse critique du rapport entre les pratiques artistiques et le site dans lequel elles s'insèrent, l'auteure marque une distinction entre des pratiques *site-specific*, c'est-à-dire intrinsèquement liées au site physique dans lequel elles prennent place, et des pratiques *site-oriented*, cherchant davantage à intégrer l'art dans le champ du social⁷⁸. Ces pratiques *site-oriented* instaurent un nouveau rapport de l'art au site, et indiquent la nécessité de considérer le site en fonction de sa dimension sociale et à partir des notions de mobilité et de pluralité. Dans une perspective de redéfinition de la notion de site, Kwon explique que celui-ci représente davantage qu'un espace rassemblant des caractéristiques géographiques et

d'intervention, de participation, Paris, Flammarion, 2002. Aux États-Unis, Miwon Kwon, *One place after another : Site-specific art and locational identity*, Cambridge et Londres, Massachusetts Institute of Technology, 2002; Suzanne Lacy (dir.), *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995. Plus près de nous, mentionnons les études fondatrices au sujet de la notion d'*in situ* menées par Johanne Lamoureux, *L'art insituable : de l'in situ et autres sites*, Montréal, Le centre de diffusion 3D, 2001, mais aussi « Pratiques urbaines » (dossier thématique), *esse arts + opinions*, no 42 (printemps 2001) et Sylvette Babin (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Éditions Esse, 2005. Notons que nous envisageons la notion d'*in situ* selon une acception plus générale et que nous n'établissons pas de distinction conceptuelle majeure entre les notions d'*in situ* et de *site specificity*, l'une ayant été surtout utilisée en France et au Québec et l'autre plus exclusivement dans le monde anglo-saxon.

⁷⁵ Nous référons ici à l'ouvrage de Miwon Kwon *One place after another : Site-specific art and locational identity*, Cambridge et Londres, Massachusetts Institute of Technology, 2002.

⁷⁶ Nous référons ici aux idées développées par Marie Fraser à la fois dans Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perreault (dir.), *op. cit.* et dans Marie Fraser (dir.), *op. cit.*

⁷⁷ Miwon Kwon, *One place after another : Site-specific art and locational identity*, Cambridge et Londres, Massachusetts Institute of Technology, 2002.

⁷⁸ Miwon Kwon, « One place after another : Notes on Site Specificity », *October Magazine*, no 80 (printemps 1997), p. 91.

sociales définies. L'auteure cherche à nuancer une vision du site comme ayant un sens particulier et univoque. « *It seems historically inevitable that we will leave behind the nostalgic notion of a site and identity as essentially bound to the physical actualities of a place. Such a notion, if not ideologically suspect, is at least out of sync with the prevalent description of contemporary life as a network of unanchored flows.* »⁷⁹ Ainsi, non seulement le site géographique ou physique ne saurait à lui seul définir une identité, mais Kwon affirme qu'une telle conception du site devient obsolète dans le contexte actuel, incontestablement marqué par la pluralité, l'hétérogénéité et la mobilité. Marie Fraser rappelle également, dans le catalogue *Sur l'expérience de la ville*, que la ville est un espace de pluralité, de cohabitation, de relations et de négociation⁸⁰. Elle exclut ainsi toute vision univoque du site déterminé par une identité ou une culture unifiée et invite à considérer le lieu non seulement dans son caractère hétérogène, mais dans l'idée même de mobilité. Ce changement qui s'opère à l'intérieur même de la définition de la notion de site est tributaire de pratiques artistiques qui portent une attention accrue à leur action dans un espace social en constante redéfinition. Kwon explique :

*[...] the distinguishing characteristic of today's site oriented art is the way in which the art work's relationship to the actuality of a location (as site) and the social conditions of the institutional frame (as site) are both subordinate to a discursively determined site that is delineated as a field of knowledge, intellectual exchange, or cultural debate. Furthermore, unlike in the previous models, this site is not defined as a precondition. Rather it is generated by the work (often as "content"), and then verified by its convergence with an existing discursive formation.*⁸¹

Cette conception des pratiques *site-oriented* chez Miwon Kwon s'approche véritablement de la manière dont nous envisageons le lien des pratiques relationnelles à l'espace, car elle transforme ou élargit la notion de site jusqu'à ce que celui-ci ne soit plus localisable. Elle décrit des pratiques artistiques liées à un site discursif plus abstrait qu'elles contribuent à définir.

⁷⁹ Miwon Kwon, *op. cit.*, p. 164.

⁸⁰ Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perreault (dir.), *op. cit.*, p. 17.

⁸¹ Miwon Kwon, *op. cit.*, p. 26.

En revanche, il ne s'agit pas non plus, à l'opposé, d'affirmer une perte de l'identité ou de la culture qui surviendrait avec le contexte de mobilité, mais bien plutôt de se confronter à la complexité du lieu et de s'intéresser aux tensions qu'il génère par sa dimension plurielle et la multiplicité des interactions qui le traversent. Miwon Kwon identifie en quelque sorte les pôles de cette tension en évoquant d'un côté la notion de déterritorialisation élaborée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, et de l'autre, le refus de la perte de tout repère identitaire ou culturel en lien avec le lieu :

Indeed, the deterritorialization of the site has produced liberating effects, displacing the strictures of place-bound identities with the fluidity of a migratory model, introducing possibilities for the production of multiple identities, allegiances, and meanings, based not on normative conformities but on the nonrational convergences forged by chance encounters and circumstances. The fluidity of the subjectivity, identity, and spatiality as described by Deleuze and Guattari in their rhizomatic nomadism, for example, is a powerful theoretical tool for the dismantling of traditional orthodoxies that would suppress differences, sometimes violently. Despite the proliferation of discursive sites and fictional selves, however, the phantom of a site as an actual place remains, and our psychic, habitual attachment to places regularly returns as it continues to inform our sense of identity.⁸²

Cette tension décrite par Kwon se trouve au cœur de notre propos. Alors que nous tentons d'isoler la relation comme concept opératoire pour l'analyse des pratiques relationnelles, nous constatons que les relations s'effectuent toujours malgré tout dans un lieu qui présente un certain nombre de caractéristiques particulières. Celles-ci entretiennent un lien étroit avec ce lieu, puisqu'elles contribuent à le définir et à le transformer.

La question de la transformation de la notion d'*in situ* en regard de l'émergence de nouvelles pratiques d'intervention urbaines dans les années 1990 est également développée par Marie Fraser. Celle-ci explique la transformation qui s'opère dans le lien de l'art au site qu'il investit, par rapport aux pratiques d'intervention en milieu urbain :

La question du contexte est appelée à se complexifier par rapport à ce qu'on a nommé, il y a quelques décennies déjà, des pratiques *in situ*, *site-specific* ou encore d'intégration qui tendent vers une adéquation physique de l'œuvre et du site. Si on peut encore en appeler de ces notions pour qualifier cette relation, on ne peut plus s'en tenir ou se restreindre exclusivement à déterminer les paramètres par lesquels

⁸² *Ibid.*, p. 165.

une œuvre s'inscrit dans un lieu, mais considérer également les questions que l'œuvre soulève en relation avec ce lieu.⁸³

S'appuyant sur les réflexions de critiques états-uniennes sur l'art public⁸⁴, Marie Fraser pense les pratiques d'intervention dans l'espace public urbain dans une interaction entre l'œuvre et le site, selon les multiples dimensions qu'il comporte. Elle met également en relief la composante sociale d'un lieu et sa dimension humaine, envisagée à travers la notion de public lorsqu'il s'agit de pratiques urbaines. Marie Fraser résume bien l'attitude de la critique devant les pratiques d'intervention quant à leur lien au site en affirmant :

Les artistes cherchent à établir une relation critique avec le lieu, au-delà de l'objet et de sa monumentalisation, qui tient compte à la fois du public et du contexte socio-politique que représente la ville ou la sphère publique. Se sont ainsi développées diverses stratégies pour s'insérer dans l'espace public en fonction d'une double interaction avec le lieu *et* avec le public pour atteindre les gens dans leur milieu et leur vie quotidienne.⁸⁵

Les individus du public participent de cette sphère publique à laquelle réfère Marie Fraser⁸⁶. Cependant, tout se passe comme si la dimension relationnelle des pratiques était uniquement issue d'une interaction avec des individus du public, au sens restrictif où elle s'effectuerait exclusivement à partir de la mise en œuvre d'une intervention dans l'espace public. Or, les exemples que nous aborderons dans les chapitres suivants montrent que les pratiques relationnelles excèdent le cadre d'une interaction entre des individus qui serait provoquée par une action posée dans l'espace public. Enfin, les artistes ne cherchent pas systématiquement à travailler en interaction avec un site particulier afin d'élaborer les relations interhumaines qui fondent leur pratique.

⁸³ Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perreault (dir.), *op. cit.*, p. 13.

⁸⁴ Nous pensons notamment aux critiques états-uniennes Rosalyn Deutsche et Suzanne Lacy, qui se sont intéressés à l'art dans l'espace public et ont développé, notamment, l'idée d'un art participant à la constitution d'une sphère publique (Deutsche) et les notions de *New Genre Public Art* et de *Community-based Art* (Lacy).

⁸⁵ Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perreault (dir.), *op. cit.*, p. 13.

⁸⁶ Marie Fraser explique qu'« un des aspects importants qui ressort de ce type de pratiques nécessitant une interaction avec le public ou avec des individus participant à la sphère publique, c'est que cette relation prend forme dans un dialogue qui se fait d'individu à individu ou à des communautés spécifiques; il ne s'agit plus d'un public (voire d'un spectateur) idéal, anonyme, universel. » En s'adressant à l'individu, les pratiques artistiques plus récentes contribuent à redéfinir la notion de public comme une pluralité d'individus plutôt que comme masse homogène. Voir *Ibid.*, p. 17.

Miwon Kwon et Marie Fraser nous conduisent ainsi au bord de la relation, mais s'intéressent toujours aux pratiques relationnelles en fonction d'un paradigme spatial de l'art, selon lequel la relation agit comme une composante du site. En mettant l'accent sur la dimension sociale du site, au-delà de sa seule dimension géographique, en nuanciant une vision du site ayant des caractéristiques propres et uniques et en insistant sur la pluralité et l'hétérogénéité de la sphère publique, Marie Fraser comme Miwon Kwon vont vers une définition du site qui fait de plus en plus écho à la notion anthropologique de lieu. Elles conçoivent un lieu habité, en constante redéfinition, qui doit pouvoir être pensé en termes de mobilité et d'hétérogénéité. Elles injectent ainsi un nouveau sens à la notion d'*in situ*, qui révèle un glissement de la notion de *site* vers celle de *lieu*, opéré entre autres par la relation. Pour notre part, nous pensons qu'un autre glissement doit être pensé par l'histoire de l'art : celui de la notion de *site* vers celle de *relation* comme concept opératoire pour penser l'action de l'art dans le champ social.

Afin d'analyser un certain nombre de pratiques artistiques sur la base commune de leur utilisation de la relation à autrui comme matériau, il est nécessaire de sortir de la seule question de l'*in situ*. Si de manière générale les critiques et théoriciens de l'art désignent un appel de l'autre dans les pratiques d'intervention urbaines à partir d'une présence incongrue des artistes dans l'espace public⁸⁷, nous proposons ici de considérer cette relation à autrui engendrée par les artistes comme un point de départ afin d'explorer l'expérience de l'altérité comme processus de création en art actuel. À partir d'une réflexion sur l'*in situ*, ces derniers affirment la pluralité de la sphère publique et considèrent le rapport à l'autre comme une conséquence de l'action de l'art dans cette sphère publique. En revanche, c'est à partir de la relation à l'autre que nous interrogeons le lien des pratiques au lieu. La considération de la relation d'un point de vue anthropologique nous permet notamment d'effectuer ce renversement du problème et de placer la relation au centre de l'analyse des pratiques relationnelles. Ainsi, nous réévaluons les pratiques artistiques actuelles selon leur rapport à la relation humaine, en envisageant le rapport physique, géographique, culturel ou narratif qu'elles entretiennent avec un lieu à partir de cette relation. Qui plus est, lier le rapport de ces

⁸⁷ Nous pensons entre autres aux réflexions sur l'art d'intervention en milieu urbain de Marie Fraser, Miwon Kwon, Patrice Loubier et Paul Ardenne.

pratiques avec l'espace à une notion anthropologique de lieu leur permet de transformer et d'agir sur les lieux dans lesquels elles s'inscrivent, sur la culture qui s'y déploie et sur les individus qui y vivent. Nous nous intéressons à cette capacité d'action de la relation et à sa dimension effective, puisque c'est elle qui nous incite à affirmer le caractère intrinsèquement politique des pratiques relationnelles qui fera l'objet du troisième chapitre.

À ce propos, il faut mentionner que Miwon Kwon accorde une certaine importance à la relation quant au potentiel critique des pratiques artistiques qu'elle nomme *site-oriented* :

*Today's site-oriented practices inherit the task of demarcating the relational specificity that can hold in dialectical tension the distant poles of spatial experience described by Bhabha. [...] Only those cultural practices that have this relational sensibility can turn local encounters into long-term commitments and transform passing intimacies into indelible, unretractable social marks – so that the sequence of sites that we inhabit in our life's traversal does not become genericized into an undifferentiated serialization, one place after another.*⁸⁸

Ici, Kwon donne un statut particulier à la relation, car c'est précisément dans le caractère relationnel des pratiques qu'elle voit le potentiel critique de l'art⁸⁹. La sensibilité relationnelle évoquée par l'auteure, qui fait la spécificité des pratiques *site-oriented*, provoque une forme d'engagement de soi à l'autre. La relation porte alors le potentiel critique de ces pratiques, qui arrivent, selon Miwon Kwon, à transformer notre rapport au lieu et à la culture. Cependant, cette hypothèse amenée par Kwon en conclusion d'ouvrage n'est pas développée davantage.

En regard de l'émergence d'une variété de pratiques relationnelles qui dépassent de plus en plus les différentes formes d'intervention urbaine, on constate que l'art actuel s'intéresse peut-être moins aujourd'hui aux questions que les pratiques soulèvent en relation avec un lieu, qu'à celles qu'elles soulèvent en rapport avec la relation à autrui. Marie Fraser,

⁸⁸ Miwon Kwon, *op. cit.*, p. 166.

⁸⁹ Le sociologue Louis Jacob suggère également que le potentiel critique des pratiques artistiques d'intervention provienne de la relation dans « Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain. », *Sociologie et société*, vol. 37, no 1 (printemps 2005), p. 125-150. Nous reviendrons sur cette position particulière de Louis Jacob au chapitre trois.

dans *La Demeure*, identifie ce dépassement de la question de l'*in situ* par les pratiques artistiques.

Les pratiques d'intervention en milieu urbain depuis les années 1990 [...] se sont engagées à modifier l'usage, l'expérience et même la représentation de l'espace public. Jusqu'à maintenant, l'analyse de ces pratiques s'est surtout attardée à montrer comment elles redessinent la ville et comment elles invitent à reconsidérer la définition de l'espace public au-delà des catégories établies par la tradition moderne⁹⁰. Par contre, on a très peu étudié le fait que plusieurs artistes cherchent aussi à questionner la sphère privée, que les interventions investissent les espaces quotidiens ainsi que le domaine des relations humaines ou intersubjectives jouent dans une zone qui n'est plus uniquement celle de l'espace public ou social, au sens arendtien d'un « monde mis en commun ».⁹¹

En mettant en œuvre des rencontres entre des individus, les pratiques relationnelles posent des questions singulières mettant en cause la relation à autrui. Faisant œuvre de la relation intersubjective, la façon dont ces pratiques investissent les relations interhumaines doit faire l'objet d'une analyse approfondie qui, au-delà de la notion d'*in situ*, puisse rendre compte de la spécificité d'un véritable art de la rencontre.

1.4 Vers une exploration de la notion d'altérité

Trouvant sa spécificité dans une exploration de la relation en art actuel en tant que rencontre effective, notre projet place la relation au centre de l'analyse des pratiques artistiques⁹². Les pratiques relationnelles que nous étudierons dans les deux prochains

⁹⁰ L'auteure réfère ici à un article du sociologue Louis Jacob, « Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain. », *Sociologie et société*, vol. 37, no 1 (printemps 2005), p. 125-150.

⁹¹ Marie Fraser (dir.), *op. cit.*, p. 15-16.

⁹² Grant H. Kester, dans *Conversation Pieces : community and communication in modern art*, développe une réflexion autour du concept d'esthétique dialogique comme cadre d'analyse pour des pratiques artistiques qui trouvent leur spécificité dans le dialogue entre différents groupes communautaires. Cette réflexion trouve un écho dans notre projet, à la fois parce que l'auteur affirme la nécessité de faire une analyse spécifique des enjeux soulevés par des pratiques que nous qualifierions ici de relationnelles, et parce qu'il met l'accent sur l'effectivité de la relation. Cependant, le fait qu'il travaille à partir de cette notion de dialogue nous semble restreindre la portée de son analyse à une seule volonté de réconciliation recherchée par les pratiques à partir de la relation. L'ouvrage est surtout axé sur le fait que les « pratiques dialogiques », ainsi que les nomme l'auteur, transforment la nature de l'expérience esthétique et marquent une rupture dans la conception de l'art à partir du modernisme. L'auteur s'intéresse à l'analyse de pratiques qui travaillent avec des communautés déjà existantes – dans la perspective d'un

chapitres invitent à envisager la relation comme un espace de négociation entre soi et l'autre. Elles affirment l'étrangeté de la relation, qu'elles pensent concrètement en termes de différence et font ainsi émerger des enjeux liés à la notion philosophique d'altérité, qui jusqu'à maintenant n'ont pas été soulevés dans l'analyse des pratiques relationnelles. Nous proposons donc de réfléchir à ces pratiques en fonction de la notion de relation, qui convoque la notion d'altérité, et de s'intéresser aux questions de l'identité, de la communauté et du politique, selon une perspective philosophique et anthropologique. Ces questions sont intimement liées au lieu dans lequel les artistes choisissent d'intervenir, mais surtout, sont posées autrement à partir de l'introduction de la relation au cœur de la pratique artistique. Il s'agit non seulement de mettre en évidence l'intérêt que présentent l'exploration d'enjeux liés à la relation en art actuel et de soulever de nouvelles questions à partir des pratiques relationnelles, mais aussi de revenir sur une variété de pratiques en posant un regard critique sur une définition utopique de la relation chez Nicolas Bourriaud. Des considérations spécifiquement liées à la relation à autrui mise en œuvre au sein des pratiques artistiques comme l'étrangeté, la familiarité, l'intimité, l'écoute, la vulnérabilité, le regard, l'exclusion, la violence, traverseront notre analyse de chacune des œuvres. Pour tous les artistes dont il sera question dans ce mémoire, il s'agit d'enclencher un double mouvement qui consiste à faire œuvre de la relation, tout en réfléchissant au sens de la relation comme négociation entre le soi et l'autre, jusqu'à questionner sa nature conflictuelle. Nous porterons ainsi notre attention sur cinq interventions, qui mettent en œuvre de manière singulière un art de la rencontre, pour lequel il s'agit de s'« exposer les uns aux autres »⁹³, selon l'expression de Jean-Luc Nancy dans *La communauté désœuvrée*.

art *community based* – c'est-à-dire orienté vers la visibilité et l'appropriation identitaire et historique de communautés peu représentées dans la culture dominante. Les problématiques explorées par Kester évoquent des débats qu'il est possible de regrouper sous le terme de politiques identitaires (issues notamment du féminisme, du post-colonialisme et du mouvement *queer*). Chez Kester, le dialogue cherche à avoir des effets dans le réel, notamment à attirer l'empathie des regardeurs et à provoquer une forme de réconciliation (p. 113-114). Nous croyons que la théorie élaborée par Kester place l'artiste dans la posture du médiateur social, ce que nous récusons à partir d'une reconnaissance de la nature conflictuelle de la relation autrui. Voir Grant H. Kester, *Conversation pieces : community and communication in modern art*, Berkeley et Los Angeles, University of California press, 2004.

⁹³ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2004 [1986].

CHAPITRE II

UN ART DE LA RENCONTRE : « S'EXPOSER LES UNS AUX AUTRES »

En provoquant des rencontres entre des individus appartenant à différentes réalités, les œuvres de Devora Neumark, de Raphaëlle de Groot, de David Dupont, d'ATSA et d'Artur Zmijewski privilégient l'exploration de la rencontre d'autrui comme expérience vécue. Elles exigent l'implication d'individus qui, par leur engagement dans une relation, participent au processus de l'œuvre. Ainsi, les pratiques de ces artistes s'inscrivent et agissent directement dans le réel, tout en nécessitant un certain engagement de soi et de l'autre. Elles mettent l'accent sur la différence et sur la « mise au défi » que représente la relation à autrui. L'effectivité des rencontres entre des figures hétérogènes invite à penser la relation en art actuel en termes de confrontation. Par la création de situations relationnelles, chacune des œuvres analysées questionne de façon singulière le rapport que nous entretenons avec l'autre et permet d'explorer de nouvelles questions soulevées par la relation en art actuel, directement liées au concept d'altérité.

Fondées sur l'idée d'une confrontation à l'autre comme étranger, ces pratiques explorent la relation, non plus seulement dans l'optique d'une situation de convivialité, mais aussi dans celle des difficultés et des tensions inhérentes à l'altérité : difficulté d'entrer en relation et de s'ouvrir à l'autre, exposition de sa vulnérabilité, impossibilité de saisir autrui, voire impossibilité d'établir une relation. L'expérience réelle de la relation engendrée par ces pratiques montre l'obsolescence d'une vision idéale, voire utopique, de la rencontre telle qu'elle est envisagée chez Nicolas Bourriaud. Ne pouvant plus se concevoir de manière idéale ou consensuelle, la rencontre nécessite à la fois la reconnaissance d'une hétérogénéité et la négociation entre soi et un autre. Les œuvres que nous aborderons interrogent donc notre rapport à l'autre, pour laisser le plus souvent la question ouverte. Elles travaillent précisément avec cette part d'inconnu que réserve à l'artiste l'exploration des relations et laissent à cette

expérience le soin d'ouvrir un champ de possibles. Il s'agit ici, dans une perspective non idéaliste mais critique de la relation, dont nous affirmons la nature profondément conflictuelle, de sortir du cadre d'une utopie réconciliatrice proposée par la théorie de Bourriaud et de penser les liens sociaux en termes intersubjectifs. Cette démarche conduit, d'une part, à une redéfinition de la notion d'identité et de l'idée de communauté qui fera l'objet de ce deuxième chapitre et, d'autre part, à une affirmation du caractère intrinsèquement politique des pratiques relationnelles qui sera exploré tout au long du troisième chapitre.

Que ce soit à partir d'une présence dans l'espace public urbain comme dans *Présence* de Devora Neumark ou à partir de l'immersion dans un milieu spécifique comme pour *8 x 5 x 363 + 1* de Raphaëlle de Groot et *Je retour* de David Dupont, les artistes initient des relations qui s'élaborent dans un espace *entre* soi et autrui et proposent de réfléchir à l'art en fonction de la notion d'altérité. À partir de la mise en œuvre de rencontres avec des étrangers, des travailleurs ou des marginaux, elles ne créent pas systématiquement du lien social, mais constituent une avancée vers l'autre qui remet le soi en question, du moins, c'est cet aspect de la relation qui nous intéresse ici. Les situations relationnelles déclenchées par ces artistes deviennent le lieu d'un partage d'expériences. Elles créent de nouvelles possibilités d'échanges, de sorte qu'elles laissent une place à une expérience de l'altérité qui ébranle le soi et invite à réfléchir autrement les questions de l'identité et de la communauté.

Ici, c'est selon une perspective philosophique que nous aborderons la notion d'altérité, dans son lien étroit avec l'idée d'une construction intersubjective de l'identité. Par la mise en œuvre de situations d'altérité qui envisagent la relation comme espace de négociation, les pratiques relationnelles contribuent à concevoir une notion d'identité, qui non seulement n'est pas fixe, mais se trouve en constante redéfinition. Ainsi, les pratiques relationnelles travaillent avec cette même idée apportée par le philosophe Emmanuel Levinas à l'effet que « la présence d'autrui peut contraindre le sujet à découvrir ou à redécouvrir son soi [...] ¹ ». La notion d'identité, ici, n'est pas considérée en termes de caractéristiques identitaires, mais bien plutôt comme une façon de définir l'être et la conscience de soi. De la

¹ Leonard Rosmarin, *Emmanuel Levinas humaniste de l'autre homme*, Toronto, Éditions du GREF, 1991, p. 122.

même manière, dans notre analyse des pratiques relationnelles, cette notion d'identité est à réfléchir non pas dans la perspective d'un questionnement d'ordre identitaire, au sens où l'artiste chercherait à redéfinir son identité ou à saisir l'identité de l'autre à partir de la rencontre, mais dans celle d'une réflexion sur le soi, c'est-à-dire sur l'être et sa capacité à vivre ensemble. L'altérité étant indissociable d'une construction intersubjective de l'identité dans la pensée philosophique d'Emmanuel Lévinas, c'est à elle que nous nous sommes intéressée pour réfléchir à la façon dont la mise en œuvre de la relation dans les pratiques artistiques actuelles touche à la question identitaire en remettant le soi en question.

Chez Levinas, la notion d'identité prend racine dans celle d'altérité, ne pouvant se penser à l'extérieur d'un rapport à l'autre. C'est à partir de l'altérité que l'être se définit et se transforme. Comme l'affirme Leonard Rosmarin à propos de la pensée de Lévinas : « le sens ultime de la vie ne réside pas dans l'intériorité totalisante de la conscience de chacun, [...] mais provient plutôt du dehors, de cet autre qui proclame par sa seule présence la nouveauté irréductible de son altérité.² » À partir d'une relation intersubjective qui le place sous le choc de l'expérience de l'altérité, le soi, comme entité, est radicalement remis en question. La philosophie existentielle développée par Lévinas prend naissance dans l'expérience de l'altérité, comme expérience fondamentale de l'existence humaine. Ce dernier envisage la rencontre de l'autre en termes de différence, alors qu'il parle d'une « irréductible altérité³ ». Chez le philosophe, cette altérité s'incarne dans la figure du visage, et est investie d'une portée éthique, qui apparaît comme l'implication philosophique majeure de cette rencontre. Cette dimension fondamentalement éthique de la rencontre découle d'une dissymétrie de la relation, qui pour Levinas, n'est ni réciproque, ni égalitaire.⁴ D'une part l'autre n'est pas assimilable au même, et d'autre part, c'est précisément la vulnérabilité d'autrui qui permet l'émergence d'une forme de responsabilité qui donne son fondement éthique à la relation. Dans cette perspective, il est intéressant d'établir un rapprochement entre les pratiques artistiques actuelles et cette conception lévinassienne de l'altérité, qui investit la relation

² *Ibid.*, p. 88.

³ Emmanuel Lévinas, *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, 1995, p. 131. Notons que cette irréductible altérité est intrinsèquement liée à la notion de transcendance chez Lévinas, question que nous n'aborderons pas ici.

⁴ Leonard Rosmarin, *op. cit.*, p. 93.

intersubjective d'un aspect éthique fondamental. C'est dans la relation intersubjective que les artistes développent une forme d'engagement, en adoptant volontairement avec l'autre une attitude d'ouverture et en exposant une certaine vulnérabilité. Cette conception de la relation à autrui chez Lévinas résonne de manière particulière avec une définition de la relation comme espace de négociation, axée sur l'analyse de pratiques artistiques qui explorent sa dimension profondément conflictuelle⁵. La question de la vulnérabilité, inhérente à l'altérité, traversera de part en part notre réflexion sur les pratiques de Devora Neumark, Raphaëlle de Groot et David Dupont.

Les pratiques relationnelles reconfigurent les rapports entre soi et l'autre de sorte qu'elles contribuent également à repenser l'idée de communauté⁶. Dans *La communauté qui vient*, Giorgio Agamben élabore une pensée de la communauté, qui ne s'envisage plus comme le partage d'une appartenance ou d'une essence commune, mais plutôt comme le retournement de la singularité vers l'extérieur d'elle-même. L'auteur élabore le concept d'une « singularité quelconque », qui remplace chez lui la notion d'individu, davantage envisagée dans une perspective identitaire. Nouvelle manière de décrire l'être, cette « singularité quelconque » devient à la fois le modèle et la possibilité de la « communauté qui vient ». Agamben explique : « ce que le quelconque ajoute à la singularité n'est qu'un vide, une limite [...] Mais une singularité plus un espace vide ne peut être autre chose qu'une extériorité pure, une pure exposition. *Quelconque est, en ce sens, l'événement d'un dehors.*⁷ » Il ajoute également : « Le hors n'est pas un autre espace situé au-delà d'un espace déterminé, mais il est le passage [...] l'expérience de la limite même de l'être-*dans un dehors.*⁸ »

Dans la même perspective, Jean-Luc Nancy, dans *La communauté désœuvrée*, explique que la communauté consiste à *incliner* l'individu « hors de lui-même, sur ce bord

⁵ Alors que nous avons tendance à remarquer uniquement la volonté de réconciliation et le caractère inévitable de la responsabilité dans l'éthique d'Emmanuel Lévinas, il faut également remarquer que cette pensée procède d'abord d'une conscience que la relation ne va pas de soi, voire d'une conscience de la haine inhérente à l'altérité.

⁶ Trois numéros de la revue *Parachute* ont exploré ce phénomène sans nécessairement s'intéresser exclusivement aux pratiques relationnelles. Voir *Parachute*, no 100 (octobre-décembre 2000), no 101 (janvier-mars 2001) et no 102 (avril-juin 2001).

⁷ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, p. 69.

⁸ *Ibid.*, p. 70.

qui est celui de son être-en-commun.⁹ » Ainsi, parce que les pratiques artistiques explorent l'altérité de la relation de manière radicale, notre projet consiste à penser la rencontre qu'elles mettent en œuvre comme cette inclinaison, comme une façon de penser l'être à sa limite, c'est-à-dire de penser l'*être-avec* pour le dire avec les mots de Jean-Luc Nancy. Ainsi, elles permettraient de faire l'expérience d'une communauté qui trouve son sens dans l'ouverture d'un espace de négociation ou de débat entre le soi et l'autre et qui laisse une place à l'imprévisible. « La communauté, c'est participer à l'existence, ce qui ne revient pas à partager quelque substance commune, mais c'est être exposé ensemble à nous-mêmes en tant qu'hétérogénéité : à l'arrivée de nous-mêmes.¹⁰ » Nancy explique également :

[...] il n'y a pas d'original ni d'origine de l'identité, mais que ce qui tient lieu d'« origine », c'est le partage des singularités. Cela signifie que cette « origine » – l'origine de la communauté ou la communauté originaire – n'est pas autre chose que la limite : l'origine est le tracé des bords sur lesquels, ou le long desquels s'exposent les êtres singuliers. [...] Le semblable n'est pas le pareil. Je ne *me* retrouve pas, ni ne me reconnais dans l'autre : j'y éprouve ou j'en éprouve l'altérité et l'altération qui « en moi-même » met hors de moi ma singularité, et qui la finit infiniment. La communauté est le régime ontologique singulier dans lequel l'autre et le même sont le semblable, c'est-à-dire le partage de l'identité.¹¹

Les pratiques relationnelles envisagent l'altérité en termes de différence, et permettent ainsi de penser l'avoir lieu de la communauté comme *être-avec*. Intrinsèquement liées au réel dans lequel elles s'effectuent, ces pratiques artistiques consistent, en pratique, à s'« exposer les uns aux autres » et expriment cette idée que « la communauté se définit aujourd'hui, tel que le souligne Jean-Luc Nancy, comme la "*mise en rapport* des individus [davantage que] le partage d'un monde commun"¹² ». Elles le font à partir de l'altérité de la relation, de l'échange et du partage d'expériences individuelles, de l'ouverture sur l'intime et du développement d'une attitude d'écoute, qui place le soi comme l'autre dans une position de vulnérabilité. Il s'agira d'approfondir l'étude de chacune de ces pratiques afin de faire ressortir la manière singulière avec laquelle les artistes explorent cette relation entre des hétérogènes.

⁹ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2004 [1986], p. 17.

¹⁰ *Ibid.*, p. 277.

¹¹ *Ibid.*, p. 83-84.

¹² Marie Fraser, « Une communauté d'étrangers : l'espace public de la parole chez Devora Neumark », *Parachute*, no 101 (janvier-mars 2001), p. 60.

2.1 Réconciliation et vulnérabilité : *Présence* de Devora Neumark

La pratique artistique de Devora Neumark est marquée à la fois par l'intervention dans l'espace public et par la création de relations avec des passants à partir de gestes quotidiens. Ancrées dans une expérience relationnelle, les interventions de Devora Neumark créent des espaces d'échange qui redéfinissent le rapport de l'art à l'espace et questionnent l'usage que nous faisons de la ville. Elles constituent des moments d'arrêt consacrés au dialogue dans des espaces voués au déplacement, qu'elles transforment à partir de l'action des relations. *Présence* (1997) (fig. 2.1 à 2,6) s'inscrit à l'intérieur d'une certaine mobilité à partir de laquelle l'artiste initie une réflexion sur les notions de public et de privé, tout en s'intéressant aux passages entre les deux. Les relations qu'elle crée avec des étrangers, à partir de la répétition d'un geste qui réfère à la tradition juive ainsi qu'à un univers quotidien, féminin et privé dans l'espace public, remettent également en cause les notions d'identité et de communauté. Fondé sur la relation intersubjective, le travail de Devora Neumark déclenche un partage de récits individuels qui actualise la mémoire et nécessite un engagement de l'artiste. Elle génère des situations d'altérité, en s'intéressant aux liens qui se tissent entre soi et autrui et en interrogeant ces liens en termes de familiarité et d'étrangeté. En reconnaissant la nature conflictuelle de la relation, nous remarquons que l'artiste se met elle-même à l'épreuve, en expérimentant une forme d'ouverture à l'autre qui expose sa vulnérabilité et l'engage dans un processus réconciliateur.

À l'automne 1997, dans le cadre de l'exposition/événement *Sur l'expérience de la ville* et pendant huit semaines, Devora Neumark s'est installée à différents endroits de la ville de Montréal pour réaliser un tricot de coton au crochet, selon le point traditionnel utilisé pour fabriquer la kippa juive. Lorsqu'elle est seule, l'artiste utilise un fil jaune puis, lorsqu'elle discute avec des passants, elle change pour un fil violet. À partir de sa présence dans différents espaces de la ville et d'un geste chargé symboliquement, l'artiste génère des relations entre elle et les passants qui veulent bien engager la conversation. Répétée quotidiennement, l'intervention est effectuée selon un horaire du mardi au samedi, de 9h à

14h, par l'artiste qui se déplace à chaque semaine dans un nouvel endroit de la ville¹³. De façon progressive, *Présence* conduit à la réalisation d'une enveloppe corporelle destinée à recouvrir le corps de l'artiste. Toutefois, à la fin des deux mois consacrés à l'intervention, le vêtement demeure inachevé.

L'espace d'échange créé par Devora Neumark opère des passages entre singulier et collectif, ouvre des brèches entre public et privé¹⁴. *Présence* invite à un partage d'expériences individuelles et singulières, qui accèdent à une existence collective, à la fois en s'effectuant dans l'espace collectif et en s'inscrivant dans le monde de l'art. En posant un geste qui appartient à un univers domestique et privé dans l'espace public, Devora Neumark déplace ses préoccupations individuelles dans la sphère collective. Ainsi, sa pratique s'inscrirait, selon les mots de Marie Fraser, au nombre des :

[...] pratiques artistiques qui cherchent à situer leur action au seuil du privé et du public pour intervenir dans une zone liminale où la position politique de l'art se déplace vers des micro-événements, des micro-politiques, des gestes du quotidien qui mettent l'accent sur des relations humaines dans un monde où Marc Augé constatait en fait, dans la prolifération des non-lieux, leur disparition.¹⁵

Chez Devora Neumark, c'est l'expérience de l'altérité, comme une possible confrontation à la différence, et la création d'échanges nécessitant une ouverture à l'autre qui motivent la réalisation d'une action dans l'espace public de la ville. La rencontre se place au centre de la démarche de l'artiste qui, en adoptant une attitude de disponibilité relationnelle, « [...] arrive à provoquer des rencontres dans un espace urbain anonyme, voire hostile, et voué aux déplacements et à la circulation des gens¹⁶ ». En générant ainsi des relations dans des lieux de

¹³ L'artiste se déplace dans un nouvel endroit à chaque semaine. Les lieux de l'intervention sont diffusés au public par le biais d'une petite annonce classée qui paraît tous les samedis dans le journal *Le Devoir*, sous la rubrique 301 : « Œuvres d'art ». Cette petite annonce réfère à un site internet, www.er.uqam.ca/nobel/k31320/optica.html, qui donne des informations sur la programmation de *Sur l'expérience de la ville*.

¹⁴ Sur cette question d'une remise en question de l'exploration et de la perméabilité des notions de public et de privé dans l'œuvre de Devora Neumark, voir Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perreault (dir.), *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 29 août – 14 décembre 1997), Montréal, Optica, 1999 et Marie Fraser (dir.), *La Demeure*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 13 septembre – 7 décembre 2002), Montréal, Optica, 2008.

¹⁵ Marie Fraser (dir.), *La Demeure*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 13 septembre – 7 décembre 2002), Montréal, Optica, 2008, p. 40.

¹⁶ Marie Fraser, *loc. cit.*, p. 57.

transit, des lieux dédiés au passage et dont l'usage est prescrit, bref, dans des espaces que Marc Augé identifierait comme des non-lieux¹⁷, Neumark attire l'attention sur nos manières d'entrer en relation dans ces non-lieux qui caractérisent de plus en plus l'espace de la ville. À partir de la création de relations, l'artiste non seulement interroge notre usage de l'espace urbain et la nature des échanges que nous y entretenons, mais transforme cet espace par la mise en œuvre de rencontres. Les relations dans lesquelles s'engagent certains passants créent un lieu à l'intérieur même du non-lieu de la ville. Relationnel, identitaire et historique chez Marc Augé, le lieu se pense dans la mobilité même. Ainsi, en s'installant à chaque semaine dans un nouvel endroit de la ville de Montréal (voir appendice A), Neumark inscrit son intervention dans la mobilité inhérente à la ville et instaure un lieu mobile autour de la relation.

Cependant, l'engagement d'une discussion provoque un arrêt dans les activités quotidiennes des passants qu'elle implique¹⁸. Cet arrêt est nécessaire à la rencontre et au partage de récits qui fonde le lieu. Il procède d'une volonté de l'artiste d'opposer l'immobilité et la lenteur à la vitesse et au déplacement, et aussi de mettre en tension l'usage d'une place publique vouée au passage et son utilisation comme lieu de rassemblement, de rencontre et de conversation. Puisque c'est précisément l'espace urbain et public qui permet à l'artiste d'aller à la rencontre d'individus qui lui sont étrangers¹⁹, il semble qu'un double mouvement caractérise le rapport qui existe ici entre le lieu et la relation. L'espace de la ville, où circulent une pluralité d'individus étrangers les uns aux autres, fournit en quelque sorte la possibilité des interactions qui constitueront l'œuvre, tandis que les relations initiées par

¹⁷ Voir Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992. Nous décrivons ces non-lieux au chapitre I.

¹⁸ Cette idée d'un art qui surgit de manière inattendue sur le parcours quotidien des passants est évoquée par plusieurs auteurs dans le cadre d'une réflexion sur les pratiques d'intervention en milieu urbain en fonction de la notion d'*in situ*. Nous référerions à ces auteurs au premier chapitre. Voir Rosalyn Deutshe, *Eviction : Art and Spatial Politics*, Cambridge et Londres, Massachusetts Institute of Technology, 1996; Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perreault (dir.), *op. cit.*, et Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre des arts actuels Skol, septembre 2000 – juin 2001), Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001.

¹⁹ Cette idée de la ville comme espace public « destiné à l'action publique et qui provoque la conscience de l'autre » a été développée par le sociologue Richard Sennett dans « La conscience de l'œil », texte publié dans Isaac Joseph (éd.), *L'espace du public : les compétences du citoyen*, Arc-et-Senans, Recherches, 1991, p. 34. Cette même idée renvoie aux analyses des pratiques relationnelles en fonction de la notion d'*in situ* que nous évoquons dans le premier chapitre.

l'intervention de l'artiste dans cet espace définissent le lieu dans un sens anthropologique. En s'adressant directement à des individus à qui elle propose d'échanger, l'artiste explore la relation comme véhicule d'identité, de culture, d'histoire et de communauté. Elle résiste ainsi à une forme de standardisation de la foule, au caractère anonyme qu'impose le non-lieu.

En offrant sa présence aux passants et en posant, dans le contexte public de la ville, un geste qui renvoie à un univers féminin et privé, le tricot de la kippa, l'artiste met de l'avant son origine juive comme élément identitaire. Non seulement elle expose cet élément identitaire pour entrer en relation, mais elle intègre cette question de l'identité au cœur de son approche critique de la relation, qui remet en question nos manières d'être ensemble et interroge ainsi la notion de communauté. Elle réfléchit à la notion d'identité, non pas en fonction d'un lieu qui abriterait une communauté spécifique, mais en fonction d'une altérité constitutive de cette identité, qui se construit dans un va-et-vient du soi à l'autre. L'intervention de Neumark, par les rencontres variées qu'elle suscite, pointe le caractère non identitaire des lieux de passage qu'elle investit. Elle nous parle d'un lieu qui est traversé par des individus aux identités plurielles en faisant ressortir l'hétérogénéité des individus qu'on y rencontre.

Ainsi, en choisissant de s'installer dans des espaces de circulation pour engager la discussion avec des passants, Devora Neumark interroge l'idée de communauté à partir d'un espace relationnel marqué par la pluralité et l'hétérogénéité des individus qui le traversent. « En même temps que l'artiste se situe là où tout le monde est étranger, en occupant des lieux de transit et de passage à travers la ville, elle fonde l'idée de communauté sur un processus intersubjectif et sur l'altérité par l'introduction de "valeurs" individuelles et privées dans l'espace public.²⁰» De cette manière, *Présence* initie la formation d'une « communauté d'étrangers²¹», comme le dit Marie Fraser, alors que la relation n'est ni inscrite dans un lieu prédéfini, ni dans une communauté donnée qui posséderait des caractéristiques particulières. La pratique de l'artiste réinvente l'idée de communauté à partir des relations qui s'élaborent tout au long de son intervention, elle l'investit d'un sens nouveau. Chez Neumark, la

²⁰ Marie Fraser, *loc. cit.*, p. 52.

²¹ *Ibid.*, p. 51-63.

communauté n'est pas étrangère à la notion de relation elle-même, alors que la notion de communauté trouve son sens dans l'échange et le partage d'expériences et dans le fait de concevoir la *présence* comme *présence à l'autre* :

Devora Neumark fonde ici le sens de la communauté sur un partage d'expériences, sur les échanges entre individus, égaux et libres, parce que sans identité sociale. Elle ne s'élève pas au-dessus du quotidien, elle se place au niveau des gens où ce qui est partagé est de l'ordre des intérêts quotidiens. Cette conception de la communauté repose sur une intersubjectivité partagée qui naît de ce que les gens sont en commun mais aussi sont dans leurs différences, de ce qu'ils ont *entre* eux. Cet espacement, cet espace entre les individus, n'est intéressant que dans la mesure où la différence se partage au même titre que le sens commun. C'est la pluralité dans le sens fort de la reconnaissance d'autrui : *l'altérité*. La *présence* est ici celle de l'autre, peut-être s'agit-il en fait d'une double *présence* qui fonde la communauté sur l'idée d'un partage en posant la nécessité de l'altérité dans le domaine public.²²

Ici, il ne s'agit pas de s'insérer dans une communauté déjà existante, mais bien de créer de nouveaux liens avec des étrangers à partir d'une présence dans l'espace de la ville, de se confronter volontairement à l'étrangeté de la relation et de repenser ainsi nos manières d'être ensemble.

Par ailleurs, en s'installant dans un appartement privé pour la dernière semaine de *Présence*, qui du reste s'effectuait dans l'espace public de la ville, c'est au-delà des délimitations entre public et privé que Neumark tente de poser la question des limites entre ces espaces²³. À propos d'une autre intervention qu'elle a réalisée en 2001, successivement dans son appartement à Montréal et dans l'espace public urbain, l'artiste explique : « Je cherche [...] à m'éloigner du cadre que délimitent le public et le privé parce qu'aujourd'hui il s'agit davantage de familiarité et d'étrangeté.²⁴ » Ici, la familiarité et l'étrangeté renvoient davantage à l'individu avec qui nous entrons en relation qu'au lieu dans lequel nous nous trouvons. Pour l'artiste, la question se poserait alors davantage en termes de relations qu'en

²² Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perreault (dir.), *op. cit.*, p. 36.

²³ Ces deux types d'espaces sont d'ailleurs de plus en plus perméables, voire tendent de plus en plus à se confondre. Les places publiques sont, dans les faits, de plus en plus privées, alors que les espaces que nous considérons comme des espaces privés sont de plus en plus médiatisés et diffusés dans la sphère publique.

²⁴ Entrevue avec Devora Neumark (trad. Colette Tougas), dans Marie Fraser et Marie-Josée Lafortune, *Gestes d'artistes*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 7 octobre – 14 octobre 2001), Montréal, Optica, 2001, p. 83.

termes d'espace. Nous envisageons le travail de cette artiste du point de vue de cette confrontation à l'étrangeté, qui s'effectue à partir d'une ouverture sur autrui. Celle-ci n'est pas donnée et naturelle, mais demande plutôt un effort d'implication de soi.

De semaine en semaine, les motifs de l'ouvrage de l'artiste se transforment en fonction des échanges qui ont été engagés. Les lieux choisis ont une incidence sur la fréquence et la durée des rencontres, qui marquent tant le rythme des journées de l'artiste que les motifs du tricot. Une sorte de va-et-vient se crée alors entre la relation et l'objet²⁵. La relation naît à partir de la réalisation de cet objet dans l'espace public et l'objet est créé directement à partir des relations engagées, ou tout simplement à partir de l'absence de relation. L'objet se fait alors le symbole des relations entre l'artiste et les individus qui ont bien voulu échanger quelques paroles avec elle. Le motif dans lequel a été inscrit le temps des relations renferme également l'espace entre les rencontres. L'alternance des couleurs parle de la présence d'autrui, mais aussi de son absence, nécessaire au renouvellement d'une présence à soi-même. Le tricot donne un sens aux relations. Il conduit à leur réinterprétation, notamment en proposant une réflexion sur la mémoire. Devora Neumark explique à propos de *Présence* :

*Having worked on the crocheting all Fall and watching the development of the pattern as a direct result of my engagement and sharing with the people who chose to intervene, I was reminded how usually we begin with a pattern and create the object from it. Here the inverse was true. I had no pattern prior to the activity and involvement. The pattern of social interactions was a by-product or energy made visible.*²⁶

²⁵ Notons qu'ici, la relation et l'objet sont tous deux intimement liés à la question du lieu. Le lieu (ou le non-lieu, pourrait-on dire ici) a une véritable incidence sur les relations qu'entretiendra l'artiste avec les passants, en fonction de la pratique de ces lieux par les passants. Par exemple, les interactions avec les individus rencontrés à la sortie d'un métro seront beaucoup plus brèves que celles engagées dans un appartement privé, comme lors de la dernière semaine de l'intervention. Dans ce contexte particulier, les gens avec qui l'artiste a discuté s'étaient vraisemblablement déplacés pour lui rendre visite. Les périodes d'échanges se sont alors inscrites dans une durée beaucoup plus longue, et se traduisent dans le tissage par de longues plages de couleur violet. Nous remarquons néanmoins qu'à l'intérieur de la trame continue du tissage, la démarcation entre les différents sites investis par l'artiste tend à s'effacer, même si les types de relations qui y ont été engagées y apparaissent en quelque sorte, dans le rythme instauré par les motifs. Ainsi, nous considérons que la relation est indissociable de la question du lieu, au sens où c'est à partir de la rencontre que l'artiste aborde cette question. D'un côté, le lieu est une sorte de donnée contingente, tandis que de l'autre, ce même lieu se voit transformé par l'action des relations.

²⁶ Devora Neumark, *Une résistance certaine*, extrait du texte de présentation de l'œuvre sur le site internet de l'artiste : <http://www.devoraneumark.com> (consulté le 25 mars 2009).

Dans sa continuité, le vêtement inscrit et exprime le temps. Il enregistre une succession de relations dont il conserve la trace et témoigne de l'existence de ces échanges tout en les inscrivant dans une mémoire. Marie Fraser décrit avec une sensibilité particulière cette dimension du travail de l'artiste :

Assise sur un banc, avec son crochet, Devora Neumark *tisse* quotidiennement ses expériences et ses interactions avec les gens, entretenant et tramant chaque moment de rencontre et chaque moment de solitude ou d'isolement, comme si elle tissait la mémoire des gens, leur expérience et leur souvenir raconté au fil des jours pendant deux mois.²⁷

L'étalement temporel de l'intervention est exacerbé par le geste répétitif de tricoter. Cette répétition d'un geste appartenant à une tradition juive fait référence à la fois à la dimension rituelle de l'intervention et à sa dimension mémorielle. Chez Devora Neumark, le fait d'inscrire une performance dans le temps procède également d'un engagement de l'artiste envers autrui²⁸.

Cette dimension traditionnelle du geste inscrit d'emblée l'intervention dans une réflexion sur la mémoire, qui trouve un nouveau retentissement dans la réalisation de l'objet. L'artiste ayant renoncé à terminer son ouvrage avant que le vêtement ne puisse couvrir entièrement son corps, celui-ci demeure inachevé après les deux mois consacrés à l'intervention. Puisque de nouvelles rencontres continuent de survenir et que, selon cette logique, la fabrication du vêtement pourrait se poursuivre sans cesse, celui-ci montre en quelque sorte l'impossibilité de continuer à archiver les relations à l'infini. Il indique que c'est la mémoire qui prend le pas sur l'archive, en commençant à exister, à partir de là où l'objet s'arrête²⁹.

²⁷ Marie Fraser, *loc. cit.*, p. 54.

²⁸ Notons ici que l'artiste qualifie sa pratique à la fois d'« intervention » mais aussi de « *durational performance* ». Information recueillie sur le site internet de l'artiste : <http://www.devoraneumark.com> (consulté le 25 mars 2009).

²⁹ Il faut noter ici que les histoires et les expériences partagées par les individus trouvent une place dans la mémoire de l'artiste, et non pas dans le tricot qu'elle réalise. Nous y voyons non pas la faillite de l'objet à perpétuer une mémoire, mais plutôt une inadéquation entre archive et mémoire. Nous développerons cette idée dans les pages qui suivent.

De plus, cette réflexion sur la mémoire se trouve accentuée par une nouvelle installation-performance, réalisée quelques mois après *Présence* à la Galerie de l'UQAM³⁰. Intitulée *Une résistance certaine* (1998), celle-ci revient et réfléchit sur le motif du vêtement créé avec *Présence*, et sur son élaboration à partir des relations et donc de l'engagement de l'artiste et d'autres individus dans un échange. L'installation comprend notamment le vêtement et la transcription dans un dessin au pastel de parties de motifs du tricot dans la baie vitrée séparant l'espace de la galerie de l'espace de l'Université du Québec à Montréal. Lors du vernissage de l'exposition, Devora Neumark s'assoit à nouveau sur un banc dans l'espace d'exposition, non pas pour tricoter cette fois, mais pour défaire soigneusement son ouvrage. « Si *Présence* était fondée sur la transmission et l'échange de paroles et d'expériences quotidiennes dans l'espace public de la ville, *Une résistance certaine* vient ancrer cette méditation dans une réflexion sur la mémoire.³¹ » Les relations ayant préalablement été enregistrées dans l'objet lors de l'intervention déployée sur deux mois s'inscrivent dorénavant dans une mémoire vivante, celle de l'artiste et des individus qui ont bien voulu échanger avec elle. La relation, prenant ici la forme d'un partage de récits entre soi et l'autre, se met en œuvre à partir de la mémoire, celle, en amont, de l'artiste ou des étrangers qui viennent à sa rencontre, mais également celle, en aval, qui se construit au présent, qui s'actualise ou s'effectue dans la rencontre même³². Enfin, *Une résistance certaine* rappelle

³⁰ L'installation-intervention est réalisée par l'artiste pour l'exposition collective *L'art inquiet. Motifs d'engagement* à la Galerie de l'UQAM au début de l'année 1998. Co-organisée par Louise Déry et Monique Régimbald Zeiber, cette exposition visait à créer un terrain d'échange entre les préoccupations d'étudiants en Arts visuels et médiatiques de l'UQAM, et celles d'artistes du milieu de l'art montréalais. Voir Louise Déry et Monique Régimbald Zeiber, *L'Art inquiet. Motifs d'engagement*, Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie de l'UQAM, 22 janvier – 28 février 1998), Montréal, Galerie de l'UQAM, 1998.

³¹ Marie Fraser, *loc.cit.*, p. 56.

³² Ce geste radical de l'artiste fait directement référence à tout un débat autour de la place de l'objet et de la question de la matérialité ou de l'immatérialité dans les pratiques artistiques contemporaines. Nous tenons à noter que Devora Neumark, tout comme la plupart des artistes qui travaillent à partir de relations interhumaines, n'évacue pas les objets de son processus créatif. Comme il est possible de le constater avec *Présence*, l'objet, ici le tricot, joue un rôle primordial dans l'œuvre. En revanche, s'il constitue un élément significatif du travail de Neumark, agissant dans une dialectique avec la relation, l'objet ne correspond plus à ce qu'on nomme *l'œuvre*. Il y change de statut pour devenir une part du processus, sans toutefois constituer la finalité du travail artistique. Sans explorer dans le détail la question de l'objet et les problématiques qu'elle soulève dans le cas particulier des pratiques relationnelles, nous tenons néanmoins à souligner le grand intérêt que présentent ces questions dans le contexte artistique actuel. L'objet trouve selon nous une place non négligeable à l'intérieur de ces pratiques, qu'on a souvent qualifié d'immatérielles, alors qu'il contribue le plus souvent à la création de relations, en plus de jouer un rôle symbolique. (Il est important de comprendre que le discours sur l'immatérialité de certaines pratiques contemporaines a émergé dans un contexte particulier, dans lequel il importait de saisir la différence entre, d'un côté, des objets d'art, et de l'autre, des pratiques processuelles plus récentes, qui se déploient à la fois dans le

que *Présence* agissait au sein même de l'individu, à l'intérieur même d'une mémoire issue des relations. Il serait possible, alors, d'envisager que l'artiste crée un espace relationnel qui, ultimement, trouve son lieu dans la mémoire.

Ici, une valorisation de la mémoire de l'expérience s'effectue au détriment de celle qui est instituée par l'objet. Marqués par le temps et inscrits dans le tricot par l'artiste, les relations et l'espace entre les relations se tissent autrement à l'intérieur de la mémoire, celle-ci étant plus fluide, mouvante et fuyante. Les relations s'y reconfigurent. Elles entrent de différentes manières en résonance avec l'individu, les récits qui l'habitent et ses repères identitaires. Dans cette perspective, est-ce que l'intervention de Neumark ne pose pas une différence fondamentale entre l'archive et la mémoire et n'indique pas que l'objet, s'il commémore, ne constitue pas une mémoire³³? Plutôt investi d'une dimension symbolique, le tricot montre avec une éloquence significative cette fragilité de la mémoire. Par ailleurs, l'ouvrage de l'artiste, même défait, demeure palpable, et la réflexion proposée par Neumark s'inscrit ainsi indubitablement dans la matérialité.

L'artiste s'intéresse aux liens qui se tissent entre le soi et l'autre. Chez Devora Neumark, se confronter à autrui semble à la fois dirigé vers soi-même et vers l'autre : d'un côté, il s'agit d'une méditation sur soi et sur cette confrontation à l'altérité, et de l'autre il s'agit de laisser une place à autrui, de donner un espace à ses récits, à sa parole, à son

temps et dans l'espace.) Nous croyons néanmoins que les pratiques, même processuelles s'inscrivent dans une matérialité. Sur cette question de l'immatérialité des pratiques artistiques contemporaines, voir Stephen Wright, « Le dés-oeuvrement de l'art », *Mouvements*, no 17 (septembre 2001), p. 9-13; Jean-Ernest Joos, « De la disparition de l'objet », *esse arts + opinions*, no 43 (automne 2001), p. 6-9.

³³ Nous pensons ici à la réflexion sur la mémoire élaborée par l'historien français Pierre Nora dans *Les lieux de mémoire*, tome 1, Paris, Gallimard, 1984. Dans l'introduction de son ouvrage, intitulée « La fin de l'histoire-mémoire », Pierre Nora établit une distinction entre histoire et mémoire. Dans un contexte d'accélération de l'histoire (le même auquel référerait l'anthropologue Marc Augé), la mémoire relève d'une pratique qui s'ancre dans des « milieux de mémoire » alors que l'histoire est sans cesse rattrapée par le changement et la nouveauté de l'actualité. Il explique : « La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les dilutions et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstitution toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé. [...] La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet » (p. XIX). Nous serions tentés ici d'ajouter « dans les relations ». Chez Nora, la mémoire s'oppose à l'archive au sens où celle-ci serait l'objet par excellence des « lieux de mémoires » qui sont paradigmatiques de l'histoire. « Les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes » (p. XXIV).

expérience. L'expérience de l'altérité s'effectue selon un mouvement de va-et-vient entre soi et l'autre et la relation apparaît comme l'espace *entre* les deux. *Présence* conduit Devora Neumark à réaliser un vêtement qui pourra recouvrir le corps de l'artiste et se placer entre l'artiste et les autres. Elle transforme ainsi la kippa en une enveloppe corporelle qui agit comme une membrane entre intérieur et extérieur, ou métaphoriquement, entre l'intériorité et l'extériorité de l'artiste. Le vêtement, issu à la fois du geste et des rencontres, se situe à quelque part dans l'espace entre le soi et l'autre, agissant ainsi comme un seuil³⁴. Il symbolise ce passage de l'intérieur vers l'extérieur, de soi vers l'autre, ce en quoi consiste précisément l'intervention de Neumark. Toutefois, l'ouverture sur autrui et l'exposition d'une vulnérabilité inhérente à la relation ne semblent pas s'effectuer ici sans une recherche de protection. Le critique Bernard Lamarche indiquait d'ailleurs cette situation paradoxale : « Entropique, le vêtement évocateur gardera les traces d'une insertion dans le social qui n'a d'autres issues que d'isoler l'artiste dans une enveloppe protectrice³⁵ ». Utilisé à la fois pour se préserver d'autrui et pour faire le pont entre soi et l'autre, le vêtement porte une contradiction. Toutefois, cette position ambivalente, l'artiste ne cherche pas à la résoudre. Devora Neumark porte cette enveloppe directement issue des relations, comme pour indiquer que nos rapports à autrui nous constituent et que c'est à partir d'eux que nous entrons à nouveau en relation. Les moments de la performance où l'artiste revêt le tricot nous portent à croire que l'artiste nous indique que nous sommes faits de l'autre, de nos relations. Ainsi, le vêtement est intimement lié à l'action même de la relation en portant cette dimension symbolique importante quant à l'exploration du phénomène d'altérité par l'artiste. Elle

³⁴ Cette idée du seuil est présente à la fois dans le vêtement qui se place entre soi et l'autre, mais aussi dans les espaces investis par l'artiste, situés à la limite entre privé et public (l'entrée d'une bibliothèque ou les alentours d'un marché). Elle apparaît également dans l'installation/performance *Une résistance certaine*, pour laquelle l'artiste a décidé d'investir la paroi vitrée de la Galerie de l'UQAM, qui donne sur l'intérieur de l'Université du Québec à Montréal, où elle dessine point par point au pastel des motifs (*patterns*) qu'elle reprend de certaines sections du vêtement réalisé avec *Présence*. Cette question de la limite, du seuil, de la relation comme espace *entre*, évoque à la fois la pensée de Giorgio Agamben et de Jean-Luc Nancy sur la communauté. Agamben explique : « Le hors n'est pas un autre espace situé au-delà d'un espace déterminé, mais il est le passage, [...] Le seuil, en ce sens, n'est pas autre chose que la limite ; c'est pour ainsi dire l'expérience de la limite même de l'être-dans un dehors. » Cet « événement d'un dehors », constitue la possibilité de la communauté chez Agamben. Par ailleurs, pour Nancy, « seule la limite est commune, et la limite n'est pas un lieu, mais le partage des lieux, leur espacement ». En ce sens, nous pouvons penser que le seuil est la condition de l'être-avec, c'est-à-dire de la mise en œuvre de la communauté. Voir Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 70 et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 182.

³⁵ Bernard Lamarche, « Sur le chemin des écoliers », *Le Devoir*, samedi 18 octobre 1997, p. D11.

nourrit encore une fois une réflexion sur une identité en perpétuelle transformation, qui se formule sans cesse dans un mouvement de va-et-vient entre soi et autrui.

L'ouverture à l'autre signifie d'emblée exposer sa vulnérabilité à autrui. C'est dans cette perspective que Devora Neumark se place face à une altérité qui peut prendre le sens d'une confrontation à l'étrangeté. Dans un contexte où l'artiste tourne une partie de son univers privé et intime vers des individus du public, cette question de la vulnérabilité fait éminemment partie de ses préoccupations :

Je commence à être de plus en plus attentive aux différents niveaux d'intimité et de vulnérabilité qui existent. Ce qui m'intéresse en particulier, c'est de repenser la vulnérabilité comme la capacité de rester ouverte, sans recourir aux habituels comportements offensifs et défensifs. [...] Je reviens donc à cette idée de repenser la vulnérabilité, non pas comme une condition de victime, mais comme une force qui consiste à être présente et engagée, sans construire de barrière pour se protéger de ce qui existe et arrive à l'extérieur.³⁶

L'artiste insiste sur cette dimension engageante de la relation à autrui pour elle-même. Elle questionne ses propres réactions face à la différence et tente d'adopter une attitude qui lui permettra d'accueillir l'autre. Cette confrontation à l'altérité, qui engendre une exposition de la vulnérabilité de l'artiste, rappelle l'idée d'un fondement éthique de la relation à autrui chez Emmanuel Lévinas, basé sur la dissymétrie des rapports interhumains et une reconnaissance de sa vulnérabilité. Dans la perspective lévinassienne, la vulnérabilité engendre une responsabilité et une conduite éthique. L'effort déployé par l'artiste qui va vers l'étranger renverrait alors à une volonté de contrer la violence. Nous pouvons également penser à l'expression d'un refus, chez les artistes, de la « raison impérialiste à prétention universelle³⁷ ». Celle-ci passerait par la volonté de se confronter à une altérité qui déstabilise le soi et qui par sa dimension éthique fondamentale, mènerait plutôt à un engagement de nature pacifiste³⁸. La relation nécessite un engagement en ce qu'elle est « non pas l'élan spontané et facile, mais le dur travail sur soi : aller vers l'autre, là où il est véritablement autre, dans la contradiction radicale de son altérité, d'où pour une âme insuffisamment mûre,

³⁶ Entretien avec Devora Neumark (trad. Colette Tougas) dans Marie Fraser et Marie-Josée Lafortune, *op. cit.*, p. 84.

³⁷ Leonard Rosmarin, *op. cit.*, p. 90.

³⁸ Lévinas conceptualise la paix comme « éveil à la précarité de l'autre ». Voir Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 144.

la haine coule naturellement ou se déduit selon une logique infaillible.³⁹» Malgré la dimension quasi spirituelle du texte de Lévinas, il est intéressant de constater que celui-ci trouve une résonance toute particulière avec le travail de Devora Neumark, notamment avec la volonté de réconciliation qui l'habite. En élaborant un espace d'échange, qui s'effectue dans une constante renégociation entre soi et autrui, l'engagement de l'artiste se traduit par une attitude de disponibilité relationnelle et d'une ouverture sur l'intime ainsi que dans le développement d'une attitude d'écoute, qui apparaît comme une condition de l'effectivité de la relation⁴⁰. La vulnérabilité et l'écoute relèvent directement de l'altérité propre à la relation et marquent la dimension engageante des pratiques relationnelles.

Avec cette intervention, qui invite à créer des échanges dans l'espace public de la ville, Devora Neumark s'adresse à l'individu. En agissant à cette échelle individuelle, *Présence* transforme l'expérience de soi comme celle de l'autre. La rencontre, qui s'effectue dans un esprit d'ouverture à l'autre, provoque « un mouvement d'aller-retour de Soi à l'Autre. Le Soi doit sortir de lui-même pour se transformer au contact d'autrui et revenir à lui. ⁴¹» La relation, envisagée comme un espace *entre* le soi et l'autre, a un potentiel d'action et de transformation de l'individu et la pratique relationnelle est ainsi vue par l'artiste comme

³⁹ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁰ Cette attitude d'écoute constitue une piste intéressante afin d'étudier les enjeux de la relation en art actuel. Une théorie de l'écoute fait l'objet de développements chez l'historienne de l'art et commissaire Nicole Gingras en rapport avec la proximité du son dans les œuvres contemporaines. Cette attitude d'écoute pourrait servir à qualifier les pratiques fondées sur la rencontre et l'échange entre des individus et décrire en partie la forme d'engagement qu'elles supposent. Relevant d'une volonté d'entretenir un dialogue, l'écoute apparaît en quelque sorte comme la condition de possibilité de l'effectivité de la relation. Cependant, elle suppose que la rencontre produise un dialogue. Ces liens particuliers entre la notion d'écoute et la relation mise en œuvre par certaines pratiques artistiques, envisagée du point de vue d'une ouverture sur l'autre, ont fait l'objet d'une communication prononcée par Nicole Gingras, « À l'écoute pour voir, entendre, penser, inventer », au colloque *Entre Tu et TOI, les correspondances*, le 2 mai 2008 au Musée national des beaux-arts du Québec, organisé dans le cadre de la 4^e Manifestation internationale d'art de Québec. Pour Nicole Gingras, l'écoute est nécessaire pour se laisser interpeller, se laisser toucher par l'autre. Par ailleurs, la question de l'écoute est également évoquée par Grant H. Kester dans *Conversation pieces : community and communication in modern art*. L'auteur accorde une importance toute particulière à l'écoute dans sa théorie dialogique de l'art. Cependant, l'idée d'écoute, qui favorise le dialogue chez Kester, s'allie à l'idée d'empathie pour s'orienter davantage vers la recherche d'un consensus entre les différents interlocuteurs. Voir Grant H. Kester dans *Conversation pieces : community and communication in modern art*. Berkeley et Los Angeles, University of California press, 2004, p. 118.

⁴¹ Jean-François Pirson, « *El espacio del otro* », *ARTE. Proyectos e ideas*, no 3 (novembre 1995), p. 21-40, cité par Sylvette Babin dans « Rendez-vous intimes ou partir à la recherche de l'autre », dans Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre des arts actuels Skol, septembre 2000 – juin 2001), Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001, p. 99.

une « façon d'être avec soi et avec les autres, [qui] est chargée sur le plan éthique : elle est affective, physique, ardente et politique ⁴² ». Neumark demande à l'autre de réagir à sa présence, de s'engager dans une relation avec elle, de réfléchir à ce partage d'expériences entre étrangers dans un espace, qui est à la fois l'espace public de la ville et l'espace relationnel. Elle affirme :

Je perçois la prolifération récente de gestes artistiques et de pratiques relationnelles comme un désir [similaire] de créer un terrain d'entente communautaire pour accueillir les récits individuels, comme un moyen d'initier et de fournir collectivement une série de réponses quant au type de société à laquelle nous voulons participer et dont nous voulons faire partie.⁴³

En s'impliquant dans un processus qui vise la création d'échanges avec des étrangers, l'artiste envisage la relation comme espace de négociation entre soi et autrui. En même temps, elle cherche volontairement la réconciliation à partir de la mise en œuvre de relations, mais à partir de la mise en œuvre de relations dont elle reconnaît la dimension conflictuelle. Adopter une posture de vulnérabilité ici représente une prise de position. Il s'agit de choisir la mise à l'épreuve de soi face à une exploration de la relation, à l'expérience de l'altérité. Issue d'une conception critique de la relation qui reconnaît sa nature conflictuelle, la volonté réconciliatrice qui habite le travail de Devora Neumark est fondamentalement différente de la prétention réconciliatrice que nous retrouvons dans *l'Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud. L'altérité peut générer tant de la convivialité que de la confrontation, ce qui nous permet ici d'envisager la relation comme un espace de négociation aménageant un espace politique, ou plutôt *micropolitique*, entre les individus. Cette dimension politique est largement tributaire de l'effectivité de la relation engagée dans le cadre de l'intervention artistique et de cette posture de vulnérabilité qui est défendue par l'artiste à partir de la confrontation rendue possible par la relation. La relation s'effectue dans la réalité quotidienne des individus qui ont participé à l'intervention plus ou moins au hasard. Elle les touche, voire contribue à les transformer par l'expérience de la relation. Il ne s'agit pas ici de mesurer l'impact réel de cette intervention dans le champ social mais bien de réfléchir sur la relation en termes de confrontation et d'altérité.

⁴² Entrevue avec Devora Neumark (trad. Colette Tougas) dans Marie Fraser et Marie-Josée Lafortune, *op. cit.*, p. 84.

⁴³ *Ibid.*, p. 86.

2.2 Transformer les relations et repenser la communauté : *8 x 5 x 363 + 1* de Raphaëlle de Groot

Basé sur le développement d'une relation avec des individus provenant de milieux qui lui sont étrangers, le travail de Raphaëlle de Groot est marqué par l'expérience immersive, l'échange, l'enquête, l'archivage et l'exposition. Faisant œuvre de l'expérience relationnelle, l'artiste organise ces différents éléments en une œuvre protéiforme, qui deviennent des moments indissociables d'un même processus. Lors de la présentation de l'installation *8 x 5 x 363 + 1* à la Galerie de l'UQAM, la commissaire Louise Déry décrivait le travail de Raphaëlle de Groot en ces termes :

Raphaëlle de Groot conçoit souvent ses projets en relation avec des contextes spécifiques dans lesquels elle s'immerge, privilégiant une expérience partagée avec les milieux dans lesquels elle développe ses idées et favorisant le mode de l'enquête et de la collecte de données. Le cas de l'œuvre *8 x 5 x 363 + 1*, réalisée de 2002 à 2004 dans une usine de textile située en Italie, démontre comment elle s'y prend, en tant qu'artiste, pour impliquer l'autre dans ce qu'elle appelle « un acte de dévoilement », l'incitant à produire un signe, une marque ou un récit. Au terme de ces chantiers qui reposent sur des modalités d'échange et de négociation particulièrement inventives, elle organise et met en œuvre les archives produites sous la forme de vastes ensembles documentaires qui remettent en cause nos perceptions liées à la figure de l'artiste et à son potentiel d'action dans la société.⁴⁴

La stratégie d'immersion qu'emploie Raphaëlle de Groot dans plusieurs projets où elle tente d'entrer directement en relation avec des individus, consiste à aller à la rencontre de l'autre de manière à vivre une forme de dépaysement. En envisageant « l'autre comme contrée à explorer⁴⁵ », Raphaëlle de Groot effectue une sorte de traversée vers l'autre et s'engage dans une aventure de l'altérité qui ne laisse ni l'artiste ni ses interlocuteurs indifférents. Pour *8 x 5 x 363 + 1* (2004-2006) (fig. 2.7 à 2.15), elle s'implique directement dans une usine pour créer des relations avec les employés. Alors qu'elle documente tant ses activités en collaboration avec les ouvriers que l'univers de l'usine en général, elle agit telle une

⁴⁴ Texte de présentation de l'installation *8 x 5 x 363 + 1* dans l'exposition *Raphaëlle de Groot. En exercice*, présentée à la Galerie de l'UQAM, en 2006. Voir Louise Déry, *Raphaëlle de Groot. En exercice*, Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie de l'UQAM, 24 février – 1^{er} avril 2006), Montréal, Galerie de l'UQAM, 2006, p. 14.

⁴⁵ Nous référons ici au titre d'un texte de Raphaëlle de Groot : « L'autre comme contrée à explorer : dévoilements et colin-maillard » publié dans Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, *op. cit.*, p. 124-129.

anthropologue du présent⁴⁶, qui inscrit ou actualise une histoire, en même temps qu'elle repense le rôle de l'artiste. Son intervention génère une prolifération d'archives, qui rendent compte de récits individuels, que l'artiste organise afin de créer une mémoire issue de l'expérience de la relation. Avec *8 x 5 x 363 + I*, l'artiste agit à l'intérieur même de l'usine et transforme ainsi les interactions entre les employés de sorte qu'ils redéfinissent leur manière d'être ensemble au quotidien. Elle transforme des relations de travail déjà existantes à l'usine en d'autres formes de relations interhumaines, privilégiant d'autres façons d'interagir. C'est ainsi qu'elle transforme l'espace de l'usine, un espace de travail, dont l'usage est dicté par les exigences de la production, en espace de débat, où la hiérarchie associée aux rapports de travail tend à s'effacer pour laisser la place à d'autres sortes d'interactions entre les individus. En transformant ainsi les rapports entre les employés, elle invite à reformuler la notion de communauté et appelle, d'un même élan, la question du politique.

Dans le cadre d'une résidence d'artiste de quatre mois à la *Cittadellarte Fondazione Pistoletto*, située à Biella en Italie, Raphaëlle de Groot s'est d'abord intéressé à l'histoire manufacturière du lieu qu'elle comptait investir. La prospection du lieu conduit l'artiste vers l'usine de production textile *Lanificio F.lli Cerruti* (Textiles Cerruti Frères), qui se trouve au centre de l'histoire socio-économique et culturelle de la ville de Biella. Parallèlement à une recherche qu'elle effectue dans les archives de l'usine, axée notamment sur les gestes engendrés par la production, les récits d'autrefois et l'histoire de l'industrie⁴⁷, l'artiste se rend à l'intérieur des murs de l'usine et se tourne vers les individus qui y travaillent. Ainsi, *8 x 5 x 363 + I* s'effectue à partir de l'immersion de l'artiste dans un milieu ouvrier et accorde une certaine importance au lieu et à son histoire. Alors que le projet de l'artiste s'articulait d'abord autour d'une confrontation de différents témoignages, sous la forme de documents d'archives et de récits collectés à l'usine, ses différentes interactions avec les

⁴⁶ Jean-Philippe Uzel, dans un article qu'il consacre au travail de Raphaëlle de Groot, compare l'implication de l'artiste à « celle d'un ethnographe qui s'immerge dans le milieu social et culturel qu'il étudie ». Voir Jean-Philippe Uzel, « L'usine comme transformateur social *8 x 5 x 363 + I* de Raphaëlle de Groot », *Parachute*, no 122 (avril-juin 2006), p. 20.

⁴⁷ Dominique Arbensour explique qu'« à l'origine, Raphaëlle avait prévu de confronter des témoignages d'ouvriers, actifs dans les années 1930 et 1960, à des récits d'aujourd'hui qu'elle comptait recueillir avec un intérêt particulier pour les gestes perdus de l'artisanat. » Voir Dominique Arbensour, Raphaëlle de Groot, Alessandro Vitale et Michelangelo Pistoletto, *8 x 5 x 363 + I*, Quimper, Le Quartier (Centre d'art contemporain de Quimper), 2008, p. 9.

travailleurs orientent rapidement son projet vers la question du rapport à l'autre. L'intention initiale de Raphaëlle de Groot cède donc la place à un nouveau projet qui vise à explorer l'espace relationnel qui s'installe entre elle et les ouvriers. Issu de la confrontation entre deux réalités, celui-ci s'effectue dans la perspective d'une exploration de la différence, à la fois entre les individus et entre des univers spécifiques, ceux du travail et de l'art. Trois semaines d'observation à l'usine la conduisent à prévoir une seconde résidence, celle-ci de six mois, au cours de laquelle elle interviendra en sollicitant la collaboration des ouvriers. Elle développe des méthodes et des stratégies qui, en accord avec le milieu dans lequel elle se trouve, impliquent les travailleurs dans un processus d'échange : elle leur demande notamment de participer à des activités créatives pour lesquelles ils sont invités à s'exprimer et à se questionner sur leur vie au travail comme sur leur vie privée. Les divers éléments issus de ces activités font surgir des histoires individuelles. Récoltés, accumulés, puis archivés par l'artiste, ils constituent autant de traces de l'expérience. Raphaëlle de Groot documente ainsi la vie quotidienne de ces ouvriers, se révélant à la fois comme semblables et différents. Les ouvriers de l'usine partagent en effet le même emploi du temps, en grande partie rempli par le travail, et sont entourés d'un même contexte socio-historique lié au lieu qu'ils habitent mais réfèrent néanmoins de manière individuelle à un ensemble de récits personnels. Intitulée $8 \times 5 \times 363 + 1$, en référence aux « huit heures de travail par jour, multipliées par cinq jours de travail par semaine, multipliées par trois cent soixante-trois ouvriers, plus une artiste », l'œuvre devient le résultat d'un calcul référant à la fois aux relations établies entre l'artiste et les ouvriers, au temps de travail qu'ils accomplissent au sein de l'usine et à un « être ensemble » effectué dans la temporalité répétitive qui constitue le contexte spécifique de l'usine.

Le travail de l'artiste à l'usine et le développement des relations avec les employés de différents départements est marqué par plusieurs étapes. Celles-ci reposent sur des stratégies imaginées progressivement par Raphaëlle de Groot, en lien avec ses échanges avec les ouvriers, dans le but de stimuler le dialogue et de démystifier la réalité d'autrui. Dans un premier temps, l'artiste installe un système de boîtes aux lettres servant à la communication avec les 363 employés de 13 départements qui ont décidé de s'impliquer. Elle demande à chacun des ouvriers de voter pour la couleur qu'ils aimeraient voir décorer les boîtes

installées dans l'usine. Elle produit alors des bulletins de vote qu'elle distribue en personne aux ouvriers, qui devront ensuite être déposés par ces derniers à l'intérieur des boîtes. Une fois le vote effectué, elle trie et compile les bulletins de vote et choisit d'utiliser le résultat qu'elle obtient par département – plutôt que le résultat concernant l'ensemble des boîtes – jugeant qu'il s'avère intéressant de faire ainsi ressortir le caractère distinct de chacun des départements. Les réponses sont ensuite diffusées aux employés par l'artiste. Elles prennent alors un caractère très concret et engendrent toutes sortes de discussions et de débats parmi les ouvriers. Les choix des couleurs selon les départements donnent lieu à des discussions liées au caractère spécifique des individus qui y travaillent, notamment parce qu'elles révèlent une certaine distribution des tâches en fonction des genres dans l'usine, ou encore les intérêts communs des employés de certains départements⁴⁸. Dans un second temps, l'artiste entreprend de distribuer un autre bulletin, sur lequel les ouvriers sont invités à inscrire cinq mots décrivant leur travail à l'usine. Les réponses variées qu'elle obtient, allant de « stimulant » à « aliénant », en passant par « tissu » ou « machine », lui permettent parfois d'approcher l'univers plus intime de ses interlocuteurs. À partir de ces réponses, elle s'engage dans une autre étape qui consiste, toujours selon la même méthode, à récolter des questions formulées par les ouvriers concernant tant le rapport des individus au travail que leur vision de la vie en général. Ces questions devront ensuite être associées à des appareils photo afin de trouver des réponses dans des clichés effectués par d'autres employés. Une quarantaine d'appareils photos jetables sont alors mis en circulation parmi les employés. Une question est attribuée à chacun des appareils par la première personne à l'emprunter auprès de l'artiste. Les photographies, une fois développées à la suite de cette dernière activité seront montrées pour la première fois lors de l'exposition à l'usine, constituée à l'intention des employés qui ont participé à la réalisation du projet.

Le système instauré par l'artiste répond à une contrainte qui relève directement du contexte manufacturier : les échanges autorisés par ce contexte sont brefs, se voyant écourtés par les exigences de la production et la contrainte des horaires de travail. De plus, certains

⁴⁸ Jean-Philippe Uzel a déjà attiré l'attention sur l'importance de ces débats suscités parmi les employés, qui dépassent largement le cadre de l'activité proposée par l'artiste. Ces débats engendrés par l'intervention de Raphaëlle de Groot à l'usine donnent à cet espace de travail un caractère public où chacun a la possibilité de donner son opinion. Nous reviendrons plus loin sur cette question. Voir Jean-Philippe Uzel, *loc. cit.*, p. 29.

départements de l'usine sont trop bruyants pour qu'on puisse y discuter, d'où la difficulté pour l'artiste d'entrer directement en relation avec les travailleurs. Pour les mêmes raisons, il semble que les employés de l'usine, malgré le fait qu'ils travaillent au même endroit, entrent plus ou moins rarement en relation les uns avec les autres, selon les départements auxquels ils sont affectés. Afin d'engager et d'entretenir le plus de contacts possible avec les employés, l'artiste intègre le fonctionnement de l'usine selon un horaire touchant à tous les quarts de travail à l'exception de celui de nuit. Il s'agit d'offrir la possibilité au plus grand nombre d'employés de s'impliquer dans le projet de l'artiste, qui s'intègre véritablement dans le fonctionnement de l'usine, à l'intérieur même de ses dispositifs et de son rythme. Ainsi, une forme d'ouverture à l'autre chez Raphaëlle de Groot, se traduit par le développement d'une acuité particulière au contexte, voire consiste à faire de ce contexte un matériau pour son travail. Il s'agit de mettre en œuvre une expérience relationnelle dont l'issue est indéterminée. L'inconnu occupe ainsi une grande part du projet de l'artiste, qui se laisse plutôt guider par l'expérience des échanges. Jean-Philippe Uzel soulignait à ce propos que, pour l'artiste, « il s'agit chaque fois non pas tant de *faire* que de *faire faire*, puisque chaque moment du projet suppose la participation active de l'ensemble des travailleurs du site.⁴⁹ » De Groot s'intéresse aux individus, à leurs histoires personnelles en même temps qu'à un milieu particulier qui est le milieu du travail. Ainsi, avec *8 x 5 x 363 + 1*, l'artiste élabore un témoignage qui nous place devant son expérience de la rencontre.

Tout le matériel issu de ces différentes activités sera repris et organisé en une imposante archive par l'artiste qui à la fois fait œuvre de cette rencontre et donne accès à la constitution d'un espace d'échange entre l'artiste et ce groupe d'individus. Outre les bulletins distribués et remplis par les employés, l'archive constituée par de Groot comprend les appareils photos utilisés par les ouvriers, les photographies qu'ils ont réalisées, une collection de tissus provenant de la production du *Lanificio F.lli Cerruti* et une bande son contenant à la fois des bribes de conversations entre l'artiste et les ouvriers et des fragments de l'environnement sonore de l'usine. L'intervention de Raphaëlle de Groot à l'usine a donné

⁴⁹ Jean-Philippe Uzel, *loc. cit.*, p. 28.

naissance à une exposition organisée à l'intérieur de l'usine ainsi qu'à une publication⁵⁰, toutes deux destinées à présenter les résultats du projet aux employés. Par la suite, l'artiste a donné au projet la forme d'une installation qui, par la juxtaposition et l'entrecroisement de ces traces créant des récits multiples, permet au public de l'art d'avoir accès à cette expérience. Celui-ci est convié à son tour à cette rencontre de l'artiste et d'un milieu de travail en même temps que d'un groupe singulier de travailleurs⁵¹.

Impliquant plusieurs séjours en Italie, l'intervention de l'artiste s'étend sur une période d'environ deux ans et les différentes étapes d'élaboration et de réalisation du projet, d'abord basées sur l'observation et l'écoute des interlocuteurs, se déroulent selon l'établissement de relations entre l'artiste et les ouvriers. Ainsi, l'engagement de l'artiste dans un processus d'une certaine durée lui permet à la fois de prendre le temps nécessaire pour développer des relations avec les travailleurs et de prendre à l'occasion un certain recul avec

⁵⁰ Abondamment illustrée, cette publication regroupe des images capturées à l'usine mais aussi des photographies effectuées par les employés, ainsi que des témoignages de spécialistes du milieu du travail, invités à réfléchir sur cette expérience dans le cadre d'une table ronde.

⁵¹ Cette installation constitue en quelque sorte une version « exposable » plus ou moins définitive de l'œuvre. Il faut cependant indiquer que le projet de *8 x 5 x 363 + 1* a été effectué en plusieurs étapes, qui ont conduit à l'élaboration d'une œuvre protéiforme, s'incarnant dans des formes, des moments et des dispositifs pluriels. Celle-ci est constituée de la réalisation du projet, qui comprend à la fois les périodes de résidence (observation, recherche et intervention) ainsi que les installations et expositions visant à rendre compte de l'expérience (exposition présentée à l'usine et installation présentée dans des contextes artistiques). S'ajoute à ces façons de présenter la rencontre entre l'artiste et les travailleurs, l'organisation d'une table ronde impliquant divers spécialistes du milieu du travail et la publication d'ouvrages (réalisés soit à l'intention des employés, soit à l'intention d'un plus large public) ouvrant un nouvel espace de réflexion. Les publications sont une des manières privilégiées par l'artiste afin de rendre compte de divers moments du processus et de raconter la rencontre de deux univers qui d'ordinaire s'ignorent. Voir Dominique Arbensour, Raphaëlle de Groot, Alessandro Vitale et Michelangelo Pistoletto, *op.cit.*. Ajoutons également que le projet a fait l'objet de deux expositions à mi-parcours : « Une première amorce du projet, qui d'ailleurs au premier stade s'intitulait *The Lanificio Cerruti Project*, a été présenté à Biella en 2002. Dans le cadre de sa première résidence à la Cittadellarte Fondazione Pistoletto, Raphaëlle de Groot invite le public à consulter les documents qu'elle a rassemblés au fil de son enquête. Elle y présente alors des photographies réalisées chez Cerruti lors de visites exploratoires, ainsi qu'une diversité d'éléments provenant des archives de la fabrique et des centres de documentation locaux [...]. Quant à l'exposition présentée au Musée d'art contemporain d'Anvers (MuHKA) en Belgique, de Groot est invitée à élaborer une deuxième mise en forme de son projet en relation avec les activités de la Cittadellarte relatives à la question du travail. Ces contextes de présentation, ainsi que les éléments sélectionnés, posent les balises des interventions ultérieures et édifient doucement, quoique de manière insoupçonnée, l'installation finale. » Voir Anite de Carvalho, « Raphaëlle de Groot : de la collecte à l'installation », *Espace sculpture*, no 80 (été 2007), p. 15. Enfin, nous envisageons tous ces différents éléments, adaptés par l'artiste en fonction de leur destination, comme un ensemble qui fait œuvre autour du projet *8 x 5 x 363 + 1*. Cette réalité rend l'analyse relativement complexe, puisque chacune des « formes » prises par l'œuvre participe de manière singulière aux enjeux qu'elle soulève et donne à réfléchir sur la difficulté de circonscrire plusieurs pratiques artistiques actuelles.

son travail à l'intérieur du milieu ouvrier⁵². Elle explore la relation dans un projet qu'elle veut en accord avec le milieu dans lequel elle intervient. Nous remarquons d'ailleurs que les différents échanges initiés par l'artiste demandent de plus en plus d'implication et d'introspection de la part des employés qui y participent. Invitant d'abord les ouvriers à voter pour une couleur, l'artiste interroge ensuite les travailleurs de manière plus personnelle en leur demandant de réfléchir à des mots qui représentent leur travail à l'usine, pour enfin leur demander de formuler eux-mêmes des questions qui devront trouver des réponses photographiques. En fin de parcours, le prêt d'appareils photographiques jetables aux ouvriers, afin qu'ils répondent par une image à une question, exige un plus grand effort d'imagination de leur part pour trouver une façon de représenter leur réponse. Ces étapes successives orchestrées par Raphaëlle de Groot cheminent progressivement vers le partage d'expériences individuelles, le dévoilement de son univers intime, de son intériorité et de ses pensées, mais aussi de ses opinions⁵³. Seul le temps et la progression de ces activités dans le temps permet à l'artiste de se familiariser avec le milieu manufacturier et d'établir un climat de confiance entre elle et les employés de façon à aménager un espace d'échange. Ici, prendre le temps s'allie avec la volonté de l'artiste d'élaborer un échange avec les ouvriers, qui soit significatif pour eux et pour elle-même, qui remette l'individu en question et le conduise à réfléchir à son rapport à l'autre ainsi qu'à la communauté. L'immersion dans une réalité autre et le travail en relation avec les individus en rapport avec un milieu spécifique propose une réflexion sur le rôle et le travail de l'artiste. Raphaëlle de Groot prend en charge à la fois le cadre de la relation, selon un certain nombre de règles, le tri et l'organisation des informations recueillies, la mise en exposition de son propre travail, et parfois le discours sur l'œuvre, notamment en publiant des textes sur son travail. Elle adopte donc, selon les cas, à la fois la posture de l'anthropologue, celle de la commissaire et celle de la critique. Elle multiplie ainsi les manières de penser son rôle d'artiste.

⁵² L'artiste raconte que plusieurs jours étaient nécessaires pour distribuer un bulletin en main propre à chacun des travailleurs désireux de participer. Dans ces circonstances, le système de communication instauré par l'artiste apparaît essentiel au déroulement du projet, sans quoi elle n'aurait pu imaginer développer un projet à l'échelle de l'usine.

⁵³ Il s'agit là de ce que l'artiste nomme un « geste de dévoilement ». Par ce geste qu'elle demande de poser aux individus qui entre en relation avec elle, l'artiste tente d'amener l'autre à se dévoiler en produisant et en lui laissant une marque ou un récit. Voir Raphaëlle de Groot, texte présentant la démarche de l'artiste sur son site internet : <http://www.raphaelledegroot.net/> (consulté le 23 février 2009)

En utilisant le système de boîtes aux lettres pour communiquer avec les ouvriers, qui y déposent des bulletins identiques, Raphaëlle de Groot conserve l'anonymat de ses collaborateurs. Cet anonymat devient la condition d'une ouverture sur le dialogue. À cet égard Louise Déry remarquait que :

[...] la boîte à lettres imaginée par l'artiste libère le pouvoir d'expression individuelle car, même si les ouvriers sont appelés à demeurer anonymes, c'est justement cette forme d'anonymat qui devient garante de leur possibilité d'exprimer des points de vue qui autrement seraient restés inavoués, de se confier, de faire partage de certains aspects de leur vie, d'interagir avec l'artiste.⁵⁴

Contribuant à établir un climat de confiance, le système imaginé par l'artiste, allié à un retour des réponses vers les ouvriers par leur diffusion massive dans l'usine, encouragent les employés de l'usine à parler plus aisément de leur rapport personnel au travail et de leur vie en général.

Cette idée de l'anonymat, opposée à celle de dévoilement de son univers personnel renvoie à la tension entre étrangeté et familiarité évoquée par Devora Neumark. Pendant toute la durée du projet, les échanges entre l'artiste et les travailleurs permettent d'envisager le rapport à autrui dans un *continuum* allant de l'étrangeté à la familiarité. La rencontre entre le soi et l'autre opèrerait dans une certaine mesure un passage entre étranger et familier, qui correspondrait à un passage d'une vision générique de l'autre, qui l'enferme dans son identité collective, à une vision spécifique et individualisée. L'artiste remarque, dans un entretien avec Dominique Arbensour au sujet de *8 x 5 x 363 + 1*, que c'est en fréquentant l'usine lors de son premier séjour à Biella qu'elle réalise sa méconnaissance du milieu manufacturier. Elle dit avoir eu une « idée romantique » du travail à l'usine, de la vie et de l'attitude des ouvriers, alors que ces derniers semblaient également se faire une idée de ce que doit être une artiste⁵⁵. C'est la confrontation de ces deux réalités qui a intéressé Raphaëlle de Groot. La

⁵⁴ Louise Déry, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁵ Dominique Arbensour, Raphaëlle de Groot, Alessandro Vitale et Michelangelo Pistoletto, *op. cit.*. Nous désirons noter ici l'intérêt que présente la forme de l'entretien pour raconter le déroulement du projet. Elle nous donne accès au processus de création de l'artiste pour un projet qui est en constante redéfinition. Nous assistons ainsi à certains choix qu'effectue l'artiste en fonction du contexte dans lequel elle est immergée et des individus avec lesquels elle travaille. Surtout, nous avons accès à l'évolution d'une vision de l'autre, de la perception des employés de l'usine par l'artiste ainsi que l'inverse.

perception défailante de l'autre dans ce contexte a donné lieu à tout un processus de réflexion sur l'altérité de la relation, sur laquelle s'est aligné le projet d'intervention de l'artiste à l'intérieur de l'usine. *8 x 5 x 363 + 1* nous invite à nous interroger non seulement sur ce que nous connaissons de l'autre, sur ce que nous imaginons et ce que nous découvrons mais aussi à ce que nous dévoilons à notre tour à autrui, la mesure dans laquelle nous nous ouvrons, nous engageons et partageons nous-même notre intimité. Dans cette perspective, la rencontre d'autrui s'effectue selon une progression dans le temps. Percevant d'abord les employés de manière générale, en tant qu'employés d'usine, de Groot arrive à particulariser ses rapports avec les individus : d'abord à partir de son apprentissage sur les différents départements et différentes tâches auxquelles les employés sont associés, ensuite en entrant progressivement dans l'univers plus intime d'individus particuliers par les discussions autour des différentes activités proposées. Les traces produites et récoltées par l'artiste trouvent leur origine dans l'espace d'échange entre elle et les travailleurs témoignent directement de ce partage d'expériences quotidiennes. Une tension entre l'anonymat et l'identité, ou plutôt le caractère intime de ce qui est partagé, marque ainsi la découverte d'autrui par l'artiste, comme si elle passait de la découverte de la réalité des travailleurs à celle de réalités particulières des travailleurs en tant qu'individus. L'identité de l'individu en tant qu'ouvrier, résident de Biella, qui s'entoure de tout un contexte socio-culturel et économique y côtoie l'identité d'individus, racontée à partir de l'échange d'expérience entre eux et l'artiste.

Cet effet de va-et-vient entre anonymat et identité, groupe et individu, est renforcé par l'organisation des traces de l'expérience dans l'espace artistique de l'installation *8 x 5 x 363 + 1*. Ces traces portent la marque individuelle et expressive de chacun, renvoient à son univers intime, mais sont accumulées et présentées de manière sérielle (bulletins de vote, documents, photographies), ce qui annihile l'effet d'identité que nous aurions pu trouver dans ce témoignage. L'exemple des photographies est éloquent à cet égard : dans l'installation présentée à la Galerie de l'UQAM, les photographies sont regroupées, non plus en fonction des questions posées comme lors de la présentation à l'usine, mais par sujets représentés. Ce choix de l'artiste indique une mise en récit de ces traces. L'intimité présentée par les clichés, souvent réalisés aux alentours ou à l'intérieur de la demeure des ouvriers, glisse vers la ressemblance de plusieurs images. Nous y voyons le geste de l'artiste, qui

classe et regroupe ces traces dans une installation, non pas de manière à ce qu'il y ait opposition, mais plutôt superposition, de l'anonymat et de l'individualité. Cette superposition crée un brouillage dans la lecture de l'œuvre, qui interroge tant les relations que nous entretenons avec autrui que notre conception de l'autre. « Je m'intéresse, [explique Raphaëlle de Groot], au potentiel révélateur du travail de l'artiste qui peut donner accès à ces aspects de l'existence si difficiles à représenter, tels la perception de soi, le regard porté sur les autres et les formes résiduelles de l'identité⁵⁶. » *8 x 5 x 363 + 1* tente ainsi de révéler le caractère insaisissable de la relation.

À partir de son immersion et de son intervention dans une communauté, Raphaëlle de Groot déstabilise une forme de commun présumée par le milieu ouvrier afin d'initier une nouvelle expérience de la communauté : celle d'une communauté éphémère, basée sur la possibilité d'établir des relations de façon plus libre. En suscitant des relations ainsi qu'en confrontant deux réalités distinctes, celle de l'artiste et celle de l'ouvrier, son projet explore le phénomène d'altérité. L'immersion de l'artiste dans le milieu de travail opère une transformation de l'expérience quotidienne des ouvriers par une reconfiguration des rapports entre eux. L'usine est un lieu de travail pour des centaines d'employés et constitue un milieu qui suppose déjà certaines formes d'interaction entre ceux qui y travaillent. Pour *8 x 5 x 363 + 1*, Raphaëlle de Groot explore une communauté déjà existante en même temps qu'elle la transforme, puisque l'intervention de l'artiste donne un nouveau sens à ce lieu tout en contribuant à reformuler l'idée de communauté, par son utilisation de la relation en tant qu'espace de négociation.

Là où les ouvriers partageaient un espace commun, l'artiste intervient en ne laissant pas cette forme de communauté perdurer. Ainsi, *8 x 5 x 363 + 1* propose de réfléchir autrement à l'idée de communauté. Le parallèle avec la pensée de Jean-Luc Nancy nous semble encore une fois éclairer notre position ici, alors qu'il explique que pour que la communauté puisse avoir lieu, celle-ci doit être « interrompue », puisque « l'absence de

⁵⁶ L'artiste est citée dans Pierre Landry, « *Nous venons en paix...* » *Histoires des Amériques*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 28 mai – 5 septembre 2004) Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2004, p. 164, cité dans Louise Déry, *op. cit.*, p. 47.

communauté doit être le fondement de toute communauté possible. [...] Cette interruption, au lieu de se refermer, expose à nouveau la singularité à sa limite, c'est-à-dire à l'autre singularité.⁵⁷» En intervenant directement à l'usine, l'artiste interrompt une manière d'être ensemble, elle empêche les choses d'aller de soi et révèle les interactions quotidiennes tout en créant un espace pour de nouvelles interactions qui conduisent les individus ou « les singularités », pour emprunter le vocabulaire de Jean-Luc Nancy, à « s'exposer les uns aux autres » en allant à leur « limite »⁵⁸. À l'aide des différentes activités et surtout à partir de la propagation et de la mise en circulation des résultats de ces activités, qui d'ailleurs ne manquent pas de susciter des réactions parmi les ouvriers, Raphaëlle de Groot permet aux uns et aux autres de trouver un espace pour s'exprimer et confronter sa vision avec celle des autres. Selon Jean-Philippe Uzel, une mise en œuvre de la communauté émerge directement des échanges provoqués par l'artiste :

Mais en fin de compte, les différents moments de l'intervention participent d'un seul et même processus consistant à transformer l'usine en un espace public où chacun est invité à faire connaître son opinion et à réagir à celle des autres. Le choix, en apparence insignifiant, de la couleur d'une boîte aux lettres a donné lieu à des débats sur la règle de la majorité dans le vote démocratique, sur l'identité féminine ou masculine des différents départements, sur la pertinence de la présence d'un artiste dans une usine... finissant par créer un sens de la communauté chez des travailleurs qui d'ordinaire sont peu sollicités sur des questions qui ne concernent pas directement leur expertise.⁵⁹

Pour Uzel, ce sens de la communauté est ce qui permet au politique d'émerger⁶⁰. En accentuant ces échanges entre les travailleurs, Raphaëlle de Groot favorise une expérience consciente de l'altérité, qui se trouve au fondement du politique, puisque chez Nancy, le politique est « une communauté faisant consciemment l'expérience de son partage⁶¹ ». C'est un peu de cette conscience que l'artiste provoque par son intervention à l'usine.

⁵⁷ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 151-152.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Jean-Philippe Uzel, *loc. cit.*, p. 29.

⁶⁰ Nous reviendrons sur cette question du politique au chapitre trois.

⁶¹ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 100.

8 x 5 x 363 + 1, nous l'avons vu, s'élabore comme une enquête, une collecte de données basée sur la mise en place graduelle d'un échange, permettant de s'infiltrer dans une réalité étrangère. L'organisation des résultats de cette enquête prend alors la forme du témoignage d'une rencontre entre deux réalités. Louise Déry soulignait :

C'est en fonction de cet agir, ou mieux, de cet interagir, que Raphaëlle de Groot réalise de vastes chantiers de recherche qui l'entraînent au cœur de réalités propres à des communautés véritables, par exemple celle des aveugles et des non-voyants, des religieuses, des aides familiales ou encore des ouvriers du textile. Elle s'y investit longuement, invente toutes sortes de stratégies pour en sonder les caractéristiques, multiplie les interventions auprès des individus concernés par ces milieux, collecte quantité d'éléments et d'indices révélateurs qu'elle classe patiemment et qu'elle archive de manière à constituer des corpus témoins.⁶²

Nous sommes alors tentés de comparer la tâche que se donne Raphaëlle de Groot à une collecte de données sur le terrain en anthropologie, car telle une archéologue du présent, l'artiste documente la vie quotidienne de ces individus, à qui elle demande en plus de produire les traces de leur propre existence. Marie Fraser s'est intéressée à cette dimension du travail de Raphaëlle de Groot dans une communication qu'elle intitulait « L'artiste en anthropologue » :

Cette conception de l'activité artistique la place en lien avec le travail de l'anthropologue pour plusieurs raisons : elle crée des contextes propices aux relations humaines, ses matériaux sont des éléments de la culture, elle observe, elle classe, elle isole et accumule des objets, elle mène un travail d'enquête, procède à des cueillettes, à des classifications, à des inventaires. Même qu'elle interprète ses propres objets. L'objet n'a pas d'autonomie, il est une trace par la relation qu'il conserve avec la culture, dont il sera appelé à témoigner.⁶³

Qui plus est, ici, l'objet est une trace des échanges engendrés par l'immersion de l'artiste dans le milieu ouvrier, et à partir de laquelle l'artiste s'intéresse au sens de la relation. Tout en agissant de manière à transformer les interactions entre les individus, l'artiste témoigne de ces transformations à l'aide de l'installation.

⁶² Louise Déry, *op. cit.*, p. 27.

⁶³ Cette idée de l'artiste en anthropologue peut être associée au travail de plusieurs artistes contemporains. Elle trouve cependant une résonance particulière avec le travail de Raphaëlle de Groot. Cette idée initiée par Jean-Philippe Uzel a été développée notamment par Marie Fraser, dans cette communication. Marie Fraser, « L'artiste en anthropologue », communication prononcée au colloque *L'objet à l'œuvre. Repenser l'objet dans l'histoire et les théories de l'art*, organisé par le Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, à la Cinémathèque québécoise le 21 septembre 2007.

Cette figure de l'artiste en anthropologue, Marie Fraser l'attribue à plusieurs artistes, qui agissent à l'intérieur même de la réalité et dont le travail est orienté par une recherche d'effectivité dans le réel :

Par les relations très complexes qu'ils entretiennent avec la réalité et la culture, plusieurs artistes expérimentent des méthodes d'enquêtes, utilisant les outils et les méthodes de l'ethnologue pour aborder des questions dont traite l'anthropologie contemporaine : notre rapport au monde et à la culture, les relations humaines, la communauté, l'identité, l'altérité et l'intersubjectivité, jusqu'à notre conception des espaces et du temps. Ils s'immergent littéralement dans un contexte et les longues périodes de temps qu'ils mettent souvent à la réalisation de leurs projets témoignent et renforcent cette immersion dans le milieu social. Ces pratiques explorent de nouvelles modalités de relation avec la réalité qui touchent et relèvent de l'activité humaine. L'expérience de l'art implique aujourd'hui la possibilité d'être dans l'œuvre et non pas seulement d'être en dehors, mais d'y participer.⁶⁴

En explorant l'altérité de la relation, plusieurs artistes s'intéressent à des questions qui rejoignent les préoccupations de l'anthropologie contemporaine : l'identité, la mémoire, la communauté et la culture. C'est dans cette perspective que nos recherches font appel à des cadres conceptuels issus de l'anthropologie à la fois pour définir la notion de relation et pour la placer au centre de notre analyse des pratiques relationnelles.

L'artiste agit aussi selon une volonté d'adopter une posture plus ou moins neutre face à la réalité dans laquelle elle est plongée, mais sur laquelle elle tente de poser un regard de l'extérieur. Il s'agit également là de l'attitude adoptée par l'anthropologue dont l'objet d'étude consiste à poser un regard sur autrui. On peut se demander jusqu'à quel point, dans ce cas, le rôle de l'artiste est-il autoritaire et également jusqu'à quel point l'échange conduit-il enfin à témoigner d'autrui ? Cette posture peut-être considérée comme une limite du travail de Raphaëlle de Groot, qui s'interroge ainsi sur son rôle d'artiste :

J'ai parfois l'impression d'être touriste (malgré moi irrespectueuse, voyageuse et envahissante) dans l'univers de l'autre. Il y a quelque chose d'inacceptable pour moi dans cette attitude. J'y suis toutefois inévitablement confrontée puisque je cherche le dépaysement. Et un même sentiment d'abuser des gens m'envahit quand, privilégiant

⁶⁴ Marie Fraser, « L'artiste en anthropologue », communication prononcée dans le cadre du colloque *L'objet à l'œuvre. Repenser l'objet dans l'histoire et les théories de l'art*, organisé par le département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, à la Cinémathèque québécoise, le 21 septembre 2007.

très fort le respect et l'écoute dans mes interactions, je place tout de même volontairement les personnes que je rencontre dans une situation qui les rend vulnérables.⁶⁵

Cette conscience de sa propre posture la conduit entre autres à ne pas figer son témoignage de l'autre dans une structure qui lui attribuerait une identité fixe. Il s'agit donc de rendre visible, de donner à voir à la fois la rencontre et la réalité de l'autre, de témoigner à la fois de soi, d'autrui mais aussi de l'expérience de la rencontre⁶⁶. Elle montre un autre qui se livre mais qui demeure en même temps insondable. Si l'installation *8 x 5 x 363 + 1* ne donne qu'un accès limité et fragmentaire à cet autre que l'artiste a voulu explorer, l'œuvre propose néanmoins de réfléchir à la notion d'altérité elle-même, notamment en termes de difficultés rencontrées lorsque nous tentons de témoigner d'autrui.

Cette enquête sur les ouvriers du *Lanificio F.lli Cerruti* a pris la forme d'une vaste installation. Surtout destinée à donner accès à l'expérience qui a constitué l'ensemble du projet, la création d'une telle installation pose la question de l'organisation des traces et des archives. Elle documente l'expérience, le processus et donne accès par fragments à la réalité d'autrui. Ici, c'est par une prolifération d'archives que Raphaëlle de Groot marque des micro-événements personnels, qui relèvent de la petite histoire de chacun. En élaborant une archive qui se veut indicielle d'histoires individuelles et personnelles, l'artiste nous conduit à la découverte de l'autre par fragments et réfléchit de manière aussi fragile que poétique l'histoire avec un petit « h ». Elle élabore un portrait où le visage n'est pas nécessaire, mais où les échanges prennent la place pour nous questionner sur notre quotidien et sur nos relations interhumaines. Or, bien que l'installation constitue un puissant témoignage interrogeant notre rapport à autrui, l'artiste ressent néanmoins le besoin de multiplier les accès à l'expérience, notamment en lançant une publication qui renferme deux entretiens à propos du processus de création de l'œuvre⁶⁷. La publication de ces entretiens renvoie clairement à la nécessité, pour

⁶⁵ Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁶ En ce sens, les différentes publications qui entourent ce projet jouent un rôle similaire à celui de l'installation, même si elles sont destinées à un autre « usage ». Elles rapportent différents éléments relatifs à l'expérience et proposent de réfléchir à cet art comme rencontre de l'autre.

⁶⁷ Il s'agit d'entretiens à la fois entre l'artiste et Dominique Abensour (du centre d'art contemporain de Quimper, qui s'est intéressé au projet de l'artiste) et entre Michelangelo Pistoletto (de la fondation Pistoletto, qui soutient le

les pratiques relationnelles, d'être racontées et aussi de trouver une place dans la mémoire⁶⁸. Raphaëlle de Groot, comme Devora Neumark, explore l'ineffable au point où les traces demeurent muettes et où le questionnement sur l'altérité trouve une résonance en chacun de nous, dans notre expérience quotidienne de la rencontre.

Il est également intéressant de constater ici que la question de la vulnérabilité est posée chez Raphaëlle de Groot à l'inverse de la formulation qu'elle trouve chez Devora Neumark. Au lieu de la vulnérabilité de l'artiste, on parle ici de la vulnérabilité de ses interlocuteurs qui, en participant au projet, s'engagent dans un processus dont ils ne connaissent ni le déroulement ni l'issue, pas plus que l'artiste d'ailleurs. Il s'agit néanmoins d'une vulnérabilité qui peut être envisagée tant du côté du soi que de celui de l'autre car, en cherchant le dépaysement, l'artiste se place également elle-même dans une position de vulnérabilité. Pour Raphaëlle de Groot, aller vers l'autre signifie chercher à se déstabiliser soi-même : « Être artiste, [...] c'est faire l'expérience de ses limites, ébranler l'idée d'une réalité statique, défaire les schémas rigides et travailler dans un mouvement qui recherche la désorientation et accepte l'inconfort.⁶⁹ » La relation y est envisagée comme un va-et-vient entre soi et l'autre, un échange qui transforme l'individu. Évidemment, il est impossible de mesurer l'impact de l'intervention de l'artiste au sein de l'usine et parmi les ouvriers. Cependant, ce type de travail artistique fait preuve d'une recherche d'effectivité dans le réel qui trouve de véritables retentissements, voire produit de véritables changements à l'échelle individuelle⁷⁰. Raphaëlle de Groot investit l'espace entre soi et autrui et déstabilise ainsi les

projet de résidence de l'artiste) et Alessandro Vitale (un ouvrier ayant participé à l'expérience). Voir Dominique Abensour, Raphaëlle de Groot, Alessandro Vitale et Michelangelo Pistoletto, *op. cit.*.

⁶⁸ À ce propos, nous souhaitons évoquer une exposition-intervention récente de l'artiste, présentée à la Galerie B-312 à Montréal. Installée pour plusieurs jours dans la galerie, celle-ci s'est employée à détruire plusieurs éléments d'archives issus de sa pratique antérieure en les pulvérisant de manière à les réduire en poussière. Voir Marie-Ève Charron, « Finir en poussière », *Le Devoir*, samedi 6 décembre 2008, p. E9. Ce geste de Raphaëlle de Groot rappelle fortement celui qu'avait entrepris Devora Neumark en 1998. En défaisant l'ouvrage qu'elle avait réalisé dans le cadre de *Présence*, Neumark faisait disparaître la trace de son intervention, marquant alors une inscription des relations dans la mémoire. Alors que nous ne pouvons ignorer la matérialité de cette poudre, si fragile qu'elle soit, nous sommes une fois de plus confrontés à une mémoire le plus souvent fuyante et inexacte.

⁶⁹ Raphaëlle de Groot, extrait du texte présentant la démarche de l'artiste sur son site internet : <http://www.raphaeldegroot.net/> (consulté le 23 février 2009)

⁷⁰ Dans le cadre du projet de Raphaëlle de Groot au *Lanificio F.lli Cerruti*, des spécialistes (sociologues, psychologues du travail, etc.) ont été invités à intervenir et à réfléchir sur l'intervention. Ils ont émis des commentaires à l'artiste, aux dirigeants de l'usine et à certains ouvriers impliqués dans le projet, qu'ils ont

habitudes en obligeant l'autre à repenser la relation. Avec *8 x 5 x 363 + 1*, elle entame un long processus d'immersion au cours duquel elle transforme des relations existantes et réglementées en relations ouvertes, qui ignorent les positions hiérarchiques et qui sont axées vers un fonctionnement plus humain à l'usine. L'artiste se questionne sur son rôle à partir de ce changement qu'elle crée, ou du moins de cette possibilité de changement qu'elle ouvre, dans la vie de l'autre⁷¹.

2.3 Altérité et regard : la question de la frontière dans *Je retour* (2006-2008) de David Dupont

David Dupont explore plus radicalement cette relation à autrui en termes de différence, de limite entre soi et l'autre. Pour la réalisation de ses vidéos, l'artiste fréquente des individus considérés comme marginaux, ou encore séjourne pendant un certain temps à l'intérieur de communautés spécifiques. Il s'introduit dans des univers particuliers à l'intérieur desquels il se fait accepter avec une caméra vidéo en tant qu'artiste, mais aussi en tant qu'individu, en tant que regard. Utilisant la même stratégie d'immersion que Raphaëlle de Groot pour aller à la rencontre de l'autre, Dupont agit néanmoins de manière différente, en choisissant d'adopter la posture de l'observateur. Il ne tente pas de transformer des relations existantes au sein d'une communauté, mais bien d'observer les interactions qui l'organisent. Côté ces individus sur une période de temps suffisamment longue pour effacer sa présence, ou du moins celle de la caméra, David Dupont arrive à saisir des images qui, tout en lui permettant d'élaborer un portrait de ces individus, questionne sa posture d'observateur. En s'intéressant à des figures archétypales de l'exclusion, les projets de David Dupont nous mettent face à une altérité radicale. Ils posent la question du rapport à autrui en fonction de la

également partagés lors d'une table ronde organisée à l'intérieur des murs de l'usine et voulant rendre compte de l'expérience initiée par l'artiste. Un communiqué disponible sur le site web de l'artiste comporte certains des axes de réflexion qui les ont intéressés. Voir les liens disponibles au :

http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=4&id_p=19 (consulté le 23 février 2009)

L'artiste aborde également la question de ses échanges avec ces spécialistes en plus de s'exprimer sur certaines de leurs préoccupations dans l'ouvrage de Dominique Abensour, Raphaëlle de Groot, Alessandro Vitale et Michelangelo Pistoletto, *op. cit.*, p. 36.

⁷¹ Parmi les différents spécialistes qui ont pris part à la table ronde, plusieurs ont insisté sur l'impact positif réel d'une intervention comme *8 x 5 x 363 + 1* sur le milieu ouvrier.

notion de frontière, à la fois frontière entre soi et l'autre et frontière entre la normalité et la marginalité. L'artiste choisit ces individus précisément pour leur caractère marginal et aussi pour le rapport qu'ils entretiennent au lieu qu'ils habitent, alors que ce lieu entre en résonance avec l'idée de marge et de frontière. À l'aide d'une caméra vidéo, il enregistre des moments du quotidien et construit un témoignage en élaborant un portrait équivoque de ces individus. Ses vidéos sont une mise en présence d'autrui, qui nous renvoie, dans un jeu de miroir, à notre propre perception de l'autre, et tendent à ébranler au passage quelques idées reçues. Amorçant une réflexion sur le regard porté sur autrui : regard en tant que présence, mais aussi regard en tant que jugement, ils sont issus d'une relation où l'altérité est perçue en termes de confrontation à la réalité d'autrui, mais aussi en termes de confrontation à soi-même, ce qui permet à l'artiste d'aborder les questions de l'exclusion et de la marginalisation.

De 2006 à 2008, David Dupont a mené un vaste projet qui a donné lieu à la réalisation du film *Je retour* (2008) (fig. 2.16 à 2.21), pour lequel il s'est intéressé à une petite communauté de sans-abri formée par trois hommes dans un boisé en périphérie de la ville de Grenoble. Pendant plus d'un an, l'artiste rend visite à ces individus de façon hebdomadaire et partage un peu de temps avec ceux qui deviendront les « personnages » de sa vidéo. Lors de ses visites, il échange avec eux, les interroge sur leur quotidien, leur passé, leurs idées. Ces rencontres conduisent l'artiste à la constitution d'une importante documentation visuelle et sonore, à partir de laquelle il réalise une vidéo. L'œuvre témoigne de ces rencontres répétées en présentant, de manière extrêmement fragmentaire, des moments de la vie quotidienne de ces étrangers, entrecoupés d'images de leur lieu de vie, du paysage qui les entoure. Elle tente ainsi de rendre compte d'un processus d'échange, dont nous comprenons qu'il se déroule sur plusieurs saisons. *Je retour* nous met en présence de ces individus. Un peu à la manière d'un portrait, la vidéo laisse différentes personnalités se dessiner, tant à travers les quelques récits individuels qui sont partagés qu'à partir des activités qui semblent occuper le quotidien de chacun des trois hommes : Bodo Pälzer, Dominic Devret et Paul Robert. D'une part, l'artiste observe les interactions entre ces individus, les interroge sur leur rapport à l'univers social de la ville et témoigne ainsi de l'autre, tandis que d'autre part, il utilise la rencontre afin d'interroger notre rapport à autrui, notre perception des individus que nous considérons comme marginaux, nos manières d'être

ensemble. Il aborde ainsi les phénomènes d'exclusion et de marginalisation. Cependant, tout en montrant certains échanges provoqués par la présence de l'artiste, *Je retour* affiche une dimension fragmentaire et une esthétique contemplative, qui confrontent le spectateur à une forme de résistance de l'autre à se livrer. Nous n'avons pas véritablement accès à cet autre que l'artiste nous montre. En ce sens, la vidéo témoigne peut-être moins d'autrui que du caractère construit du témoignage, voire de son impossibilité.

Malgré toute la volonté d'objectivité et de transparence qui peut guider un tel projet « documentaire », le regard est toujours situé. Il fait l'objet de choix de montages et constitue un témoignage inévitablement inscrit dans une posture bien particulière, qui est celle du documentariste, et qui peut également rappeler celle de l'anthropologue. Ainsi, la volonté d'objectivité de l'artiste entre constamment en conflit avec le regard qu'il pose sur autrui et la conscience de ce regard. La vidéo dévoile les questions du regard et du point de vue, en les menant à la conscience du spectateur. Fondée sur le regard que pose l'artiste ainsi que sur les échanges qui se développent entre l'artiste et les « habitants de la Bastille » de Grenoble, *Je retour* rend compte des relations à partir de l'œil d'une caméra directe. Ces relations s'inscrivent dans le quotidien et leur observation implique un engagement à long terme de l'artiste, qui visite ces individus à une fréquence régulière. En raison de la durée sur laquelle s'étendent les projets de l'artiste et de l'engagement qu'ils exigent, la relation initiée dépasse le cadre de l'interview, même si elle s'effectue dans un quotidien plus ou moins anodin. L'artiste, s'il pose parfois quelques questions, ne dirige pas d'entretien, mais laisse plutôt libre cours au développement d'une relation entre ces trois hommes et lui. Ainsi, tel que l'explique Dominique Baqué au sujet du travail de la documentariste Claudine Bories, il s'agit « [d'accepter], justement, de "lâcher prise". C'est-à-dire de rester à côté des autres, avec les autres. [...] Belle façon d'amorcer quelque chose de l'ordre d'un "être-avec" ⁷² ». *Je retour* demeure en ce sens particulièrement sensible au fait qu'il ne s'agit pas toujours d'*échanger*, mais de se mettre en *présence* de l'autre. L'engagement de l'artiste dans un processus d'une telle envergure et le refus d'agir autrement que par l'observation est ce qui nous intéresse tout particulièrement dans la pratique de David Dupont.

⁷² Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris Flammarion, 2004, p. 233.

Il faut toutefois noter que dans *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Baqué élabore son argumentation autour du documentaire en le considérant comme une possibilité d'investir le politique et récuse le potentiel critique de l'art, et plus vivement encore celui de l'art relationnel. Elle explique que le documentaire, « là où l'art a échoué, [tente], modestement, patiemment, d'élaborer de nouvelles formes visuelles et discursives qui permettent – entre ces deux pôles que constituent art et reportage – d'articuler le réel dans sa complexité, sa richesse, mais aussi ses zones d'ombres et d'impensé⁷³ ». Or, selon nous, il s'agit précisément de ce que font certaines pratiques relationnelles en art actuel comme celles de David Dupont et d'Artur Żmijewski, que nous verrons au troisième chapitre. Nous croyons qu'il est intéressant ici, de voir comment cette argumentation de Baqué, qui concerne le documentaire, peut être utilisée, contrairement à l'intention de l'auteure, afin de défendre le potentiel critique des pratiques relationnelles. Dans le cas du travail de David Dupont, nous ne pouvons nier la dimension relationnelle qui est à l'origine du documentaire. En définissant la relation qui anime les pratiques relationnelles comme espace de négociation, nous remettons radicalement en question l'hypothèse de Baqué, qui semble vouloir opposer art et documentaire⁷⁴. Ici, nous ne voyons pas de contradiction entre l'art et le documentaire, alors que des pratiques artistiques agissent dans le réel à partir de la création de relations entre des individus et s'élaborent en adoptant des stratégies documentaires.

À partir de l'immersion de l'artiste dans le milieu spécifique de cette toute petite communauté, de son observation, de sa volonté de témoigner, sa démarche se compare également à celle d'un anthropologue du présent. Dupont s'intéresse à ce qui lui est inconnu et cherche non seulement à faire l'expérience d'une confrontation à l'autre, mais également à poser un regard sur l'autre, un regard qui s'incarne dans un travail vidéographique. Le développement d'une relation et sa mise en récit place son travail à la limite entre le terrain d'observation anthropologique et le cinéma direct, entre le documentaire social et une forme de portrait qu'on aurait voulu fragmentaire et énigmatique. La vidéo trouve un rythme particulier, marqué par la lenteur, puisque le plus souvent, le silence des protagonistes laisse une place importante au son direct, c'est-à-dire à l'ambiance sonore qui règne dans le boisé :

⁷³ *Ibid.*, p. 201.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 235.

le bruissement du vent dans les feuilles des arbres, la pluie qui tombe, le son des pas dans les sentiers recouverts de brindilles, un briquet qu'on allume, un livre qu'on feuillette, une radio qui laisse entendre un commentateur sportif, quelques coups de marteau. De plus, à plusieurs reprises, la caméra s'attarde sur un visage en le cadrant en gros plan, évoquant ainsi le portrait photographique. Comme si l'artiste, à la recherche de traits identitaires, cherchait à traquer la personnalité des protagonistes dans un regard fuyant, dans une bouffée de cigarette. Le regard de la caméra tente indubitablement de saisir quelque chose dans le visage, dans le regard, dans la posture, dans la marche, dans l'attitude des trois hommes et nous met ainsi fortement en présence des ces individus. L'artiste s'attarde aussi sur des images du lieu de vie de ces individus, comme s'il cherchait à dire quelque chose de leur mode de vie ou de leur emploi du temps à partir des objets hétéroclites qui les entourent. Les casseroles, les livres, les chaises, nous parlent du quotidien de ces individus, littéralement installés dans une grotte enclavée dans une fortification. Ces objets participent du portrait que dessine l'artiste, mais questionnent également le caractère intime et surtout le caractère identitaire d'un lieu de vie. David Dupont esquisse une sorte de portrait vidéographique, qui prend la forme d'une esthétique de la présence. Mais ce portrait échoue à témoigner d'autrui, à la fois par le silence et la lenteur, par la conscience d'un regard posé par l'artiste et par le fait qu'il ne nous montre pas exactement ce à quoi nous pourrions nous attendre. La pratique vidéographique qu'exerce Dupont ne suggère pas la compréhension de la situation dont il témoigne, pas plus qu'elle ne se fait polémique. Elle est plutôt de l'ordre de l'enquête, mais celle-ci est vaine au sens où elle ne nous permet pas de connaître un autre qui se dévoile. *Je retour* ne répond à aucune hypothèse, qui d'ordinaire aurait guidé l'enquête, en ne cherchant pas à inscrire des faits à l'intérieur d'une logique. Il ne s'agit pas, par exemple, d'amener les personnages de la vidéo à raconter les raisons les ayant menés à vivre dans la rue d'abord et à la Bastille ensuite. Les instants où ils prennent la parole sont souvent précédés, et parfois entrecoupés, de moments de réflexion et somme toute, les dialogues occupent une place assez restreinte. De la sensibilité à l'autre dont la vidéo de David Dupont fait preuve, se dégage plutôt une poésie. Elle témoigne du caractère insaisissable de la communauté que Jean-Luc Nancy décrit lorsqu'il dit que : « l'être singulier ne connaît pas, mais éprouve son *semblable*⁷⁵ ». En ne nous livrant pas à la manière d'un reportage, voire d'un documentaire, ce que nous

⁷⁵ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 81.

souhaiterions apprendre, Dupont détourne la stratégie documentaire. Le caractère fragmentaire du récit fait obstacle à l'installation d'un voyeurisme ou d'une dimension spectaculaire. *Je retour* laisse l'autre se raconter et n'a d'autre finalité que la mise en place d'un regard par l'artiste, qui témoigne à la fois d'interactions entre des individus et d'une frontière érigée entre soi et l'autre, selon le principe d'une altérité radicale. Le résultat est alors issu de la rencontre et de l'échange entre l'artiste et les trois hommes de la Bastille.

Ce lien de la pratique de David Dupont avec le domaine de l'anthropologie appelle l'idée du regard, déjà instaurée par la présence de la caméra vidéo. Il s'agit de poser un regard sur autrui – un regard situé – d'adopter un point de vue. Cette idée du regard est spatiale mais aussi identitaire, inscrite dans une identité socio-culturelle et économique des individus. David Dupont adopte la posture de l'anthropologue, au sens où il se fait, à l'aide de sa caméra, le regard porté sur des individus. En même temps, il soulève cette question de l'objectivité qui préoccupe tant le milieu de l'anthropologie que celui du cinéma documentaire. Par ailleurs, *Je retour* met également en scène le regard porté par les protagonistes sur le milieu social et l'activité de la ville. Par exemple, la vidéo nous montre un personnage qui, alors qu'il se tient à l'extrémité d'une fortification en ruine lui servant de belvédère, observe la ville à l'aide de jumelles. Cette question du regard est récurrente dans *Je retour* et plusieurs images qui montrent l'activité de la ville au loin, y font référence⁷⁶. Cette façon de montrer la ville fait allusion à cette idée d'un point de vue sur le monde duquel nous sommes exclus et renvoie une fois de plus à la question de la frontière.

Chez David Dupont, l'exploration de l'autre est intimement liée aux notions de lieu et de territoire⁷⁷, qui sont conçues par l'artiste comme une métaphore de la réalité

⁷⁶ Il est également intéressant de noter que le lieu qu'occupent les trois hommes est un lieu privilégié afin d'observer la ville. En retrait et en surplomb par rapport à la ville, le Fort de la Bastille est situé sur la montagne Chartreuse à Grenoble, et est une ancienne fortification aujourd'hui transformée en site touristique. Un téléphérique permet de faire l'ascension de la montagne afin de visiter l'ancien fort et d'observer la ville de Grenoble à partir de belvédères. L'endroit est déjà destiné à jeter un regard sur la ville, à transformer notre point de vue et donc l'expérience que nous en faisons. Elle permet une mise à distance d'une ville qui s'offre en spectacle.

⁷⁷ À l'instar de Raphaëlle de Groot, David Dupont se déplace pour aller à la découverte d'autrui et s'engage dans un périple dont il ne connaît pas l'issue. Ce déplacement physique de l'artiste tend à inscrire la rencontre dans un vocabulaire spatial. Dans la perspective d'une identité définie par l'altérité telle qu'on la retrouve chez Lévinas, la découverte de l'autre dans sa différence agirait ici plutôt à la manière d'un voyage à l'intérieur de soi.

relationnelle, et donc du rapport à l'autre marqué par la différence et placé à la limite. L'artiste s'immerge au sein d'une communauté singulière, installée dans un lieu périphérique. Il explore cette périphérie de la ville à partir de la notion de frontière. Les individus auxquels il rend visite habitent un lieu oublié, un petit boisé en marge de l'activité de la ville, et sont également des individus marginaux. Ils s'approprient un espace, tels des *squatters*, qu'ils aménagent pour l'habiter. Ils organisent leur quotidien parmi toutes sortes d'objets manifestement glanés dans la ville, à proximité. L'idée de frontière renvoie également à la limite qui nous sépare d'autrui, à sa rigidité ou au contraire à sa perméabilité. La frontière représente une distance entre le soi et l'autre⁷⁸. Alors qu'il s'agit d'aller vers l'autre, elle inscrit la relation dans un vocabulaire spatial. Dupont questionne les réflexes qui conditionnent notre ouverture à l'autre, les motifs qui nous poussent à l'accueillir ou à l'exclure, à établir ou non une distance entre soi et autrui. Il fait ainsi ressortir la difficulté de se confronter à la différence et prend pour point de départ cette difficulté afin de montrer le caractère insaisissable de l'altérité. L'artiste décrit ainsi la démarche qui l'a mené à la réalisation de *Je retour* :

J'ai été intrigué par cette frontière que l'on pose entre eux et nous (celle de la normalité). J'ai aussi vu leur lieu de vie, à la frontière (justement) de la ville et de la forêt comme une zone, un espace métaphorique qui dépeint, dans la réalité, une chose qui nous concerne. Une limite. [...] Ce film tourne autour d'un lieu, qui est le lieu de la rencontre, cet espace cinématographique est un espace qui n'est pas normé autrement que par la relation qui nous lie aux personnages.⁷⁹

La rencontre se place au centre de la pratique de David Dupont, tant dans l'expérience immersive qui guide le projet que dans la vidéo. Cette rencontre est mise en œuvre afin de réfléchir à notre rapport à l'autre, en termes d'altérité et de confrontation. *Je retour* représente non pas un lieu en marge, mais un espace relationnel existant entre les individus et partagé avec l'artiste au fil des rencontres. L'artiste ouvre ainsi une brèche sur l'univers d'un autre, sur

⁷⁸ Homi Bhabha propose une interprétation très intéressante de cette expérience de la frontière lorsqu'il explique : « *The globe shrinks for those who own it; for the displaced, or the dispossessed, the migrant or refugee, no distance is more awesome than the few feet across the border or frontiers.* » Nous entendons l'idée de frontière entre soi et l'autre selon cette même sensibilité au contexte relationnel plutôt que spatial. Voir Homi K. Bhabha, « Double Visions », *Artforum*, vol. 30, no 5 (janvier 1992), p. 88, cité dans Miwon Kwon, *One place after another : Site-specific art locational identity*, Cambridge et Londres, Massachusetts Institute of Technology, 2002, p. 166.

⁷⁹ David Dupont, extrait de notre correspondance avec l'artiste, courriel du 21 avril 2008.

l'altérité radicale du marginal. Il s'agit pour celui qui observe, d'essayer de saisir et d'explorer la circulation et les interactions entre l'organisation d'un lieu de vie, la construction d'une identité et le développement d'une relation, une composition triangulaire dont les termes sont constamment en mouvement et qui relève, somme toute, de l'insaisissable.

Par ailleurs, cette « chose qui nous concerne », sur laquelle David Dupont attire notre attention, est le phénomène de marginalisation ou d'exclusion qui découle de la nature conflictuelle de la relation. *Je retour* rend visible une réalité qui, dans ce cas, est invisible aux yeux du citoyen, les trois hommes ayant trouvé un ailleurs à habiter⁸⁰. L'œuvre invite à se laisser interpeller par l'autre, à ne pas y être indifférent. En proposant une rencontre à la fois intime et fragmentaire avec l'univers d'autres individus, Dupont questionne les phénomènes de marginalisation et d'exclusion et montre tant la simplicité que la complexité de notre rapport à autrui. De plus, lorsqu'il rend visite à ces sans-abri à la limite de la ville, David Dupont est lui-même un étranger dans une réalité qui n'est pas la sienne. Il expérimente la posture de l'exclu et questionne également de cette manière le phénomène d'exclusion. Par la rencontre, il entend questionner la frontière de ce que nous appelons la normalité. Il s'interroge également sur le caractère relatif de cette normalité. Le milieu dans lequel il s'immerge devient une nouvelle référence qui l'amène à se questionner sur sa posture d'étranger, sans possible réconciliation.

La vidéo entend rendre compte de l'expérience de la rencontre, tout en réfléchissant au sens de la relation. De la même manière que nous remarquons la mise en récit de la rencontre entre Raphaëlle de Groot et le milieu ouvrier de Biella, nous constatons ici la mise en récit des interactions quotidiennes de ces individus par David Dupont à partir d'une vidéo. Le film révèle la différence et ne cherche pas à associer la figure de l'exclu à celle du martyr

⁸⁰ La formation de cette communauté d'itinérants en périphérie de la ville révèle une organisation de l'espace urbain qui fait violence aux sans-abri et témoigne d'un phénomène d'exclusion propre à la ville. Depuis plus d'une vingtaine d'année, plusieurs quartiers des grandes villes du monde (nord-américaines et européennes) sont engagées dans des processus de gentrification, dans la perspective d'une augmentation de la « sécurité publique ». Ces processus impliquent entre autres la mise à l'écart des éléments « indésirables », notamment en organisant le centre-ville en fonction d'activités de gestion, de consommation et de tourisme et en mettant en place une surveillance accrue dans les espaces publics urbains.

d'une société contemporaine⁸¹, qui appellerait le consensus en souscrivant à une esthétique du bon sentiment. Il s'emploie plutôt à montrer l'irréconciliable entre soi et autrui, ou « l'irréductible altérité⁸² », pour emprunter les mots du philosophe Emmanuel Lévinas. Il ne s'agit pas de créer un sentiment d'empathie chez le regardeur⁸³, mais de révéler la différence entre soi et l'autre et la complexité des relations tant par des moments plus banals que par des moments plus significatifs. André-Louis Paré explique, dans un article qu'il consacre à la remise en question de l'idée de communauté à partir du portrait photographique⁸⁴, qu'il s'agit non pas pour ces pratiques de susciter un sentiment d'humanité au service d'une conception universalisante de la communauté, mais bien de faire l'éloge de la différence. L'artiste, qui observe davantage qu'il n'interroge, élabore une vidéo qui ne correspond pas nécessairement à nos attentes. En suscitant un sentiment équivoque chez le spectateur et en déstabilisant ce dernier en le plaçant devant une altérité radicale, l'artiste joue habilement sur les préjugés que nous alimentons envers autrui afin de les ébranler.

La vidéo va au-delà du reportage et du documentaire par son aspect fragmentaire et le fait qu'elle ne cherche pas à construire une trame narrative linéaire. Notre connaissance trop restreinte de l'histoire du cinéma ne nous permet pas d'enrichir l'analyse de cette perspective,

⁸¹ Dans « Le tournant pastoral de l'art contemporain », qu'ils pensent en relation avec « ce que Dominique Janicaud a appelé en 1990 le *tournant théologique de la phénoménologie française* », Tristan Trémeau et Amar Lakel identifient la présentation de figures de l'exclusion dans de nombreuses œuvres contemporaines comme autant de figures du martyr, nouvelles figures d'un art pastoral contemporain. Voir Tristan Trémeau et Amar Lakel, « Le tournant pastoral de l'art contemporain », communication prononcée lors du colloque *L'art contemporain et son exposition* au Centre Georges Pompidou à Paris, co-organisé par le Collège International de Philosophie et le Ministère de la Culture et de la Communication, 4 octobre 2002.

⁸² Voir Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 131.

⁸³ Cette recherche d'empathie est centrale dans le projet de Grant H. Kester que nous décrivions au chapitre 1. Voir Grant H. Kester, *op. cit.*, p. 113-114. Le travail de David Dupont est moins axé sur cette recherche d'empathie que sur une stratégie d'exposition à l'autre qui révèle la différence et l'altérité inhérente à la relation.

⁸⁴ André-Louis Paré, « Fin de l'humanisme, désir d'humanité », *Parachute*, no 100 (octobre-décembre 2000), p. 100. Dans cet article l'auteur s'intéresse à des pratiques photographiques présentant les portraits d'individus ordinaires. Paré s'interroge sur le type de figures dont les artistes proposent le portrait en fonction de leur potentiel de remise en question de l'idée de communauté : « Mais est-il nécessaire de montrer uniquement des individus non conformistes pour briser l'esthétique soi-disant "humaniste" dont font preuve certains photographes ? Non. Des clichés de gens considérés comme ordinaires et identifiés socialement à des groupes d'âge, de sexes ou de conditions sociales différents, peuvent également contribuer à remettre en question l'idée d'une famille humaine unifiée. » En évoquant cette idée d'une famille unifiée, l'auteur fait référence à l'exposition de photographie *Family of Man*, en tant qu'elle véhiculait une vision universalisante de l'expérience humaine et de la communauté. L'auteur évoque ici cette vision, qui tend vers la recherche de consensus et que certaines pratiques tendent à déconstruire. En revanche, nous croyons qu'il s'agit moins des caractéristiques des sujets montrés que de la façon dont les artistes les montrent qui est propre à remettre en question cette idée de la communauté.

mais nous pensons néanmoins qu'il serait intéressant de considérer *Je retour* à l'intérieur d'une tradition documentaire. Alors que l'utilisation d'une caméra subjective, en alternance notamment avec celle d'une caméra fixe, nous fait sentir le regard de l'artiste, celui-ci interpelle par moments le spectateur en prenant manifestement la place d'un interlocuteur. Ainsi, David Dupont explore la relation pour provoquer un questionnement sur soi. Il construit une identité indécidable et fuyante, qui nous laisse à distance, mais qui en même temps nous interpelle. Aussi, c'est précisément la dimension fragmentaire du film qui permet au spectateur d'approcher la relation dans sa complexité, voire sa difficulté. Il s'agit de « ne pas chercher à fixer, à chosifier la figure de l'étranger. Juste la toucher, l'effleurer, sans lui donner de structure définitive ⁸⁵ ». *Je retour* se présente comme une ouverture, une brèche, qui permet d'effleurer la réalité de l'autre, ou l'autre dans sa réalité, sans avoir la prétention de vouloir donner à comprendre. En mettant l'accent sur la différence entre soi et autrui, le travail filmique de David Dupont questionne notre rapport aux individus qu'on marginalise en même temps que les limites ou les frontières qu'on érige autour de nous-mêmes en tant qu'individus. *Je retour* pose un regard confrontant sur ces individus marginalisés et fait du spectateur le témoin d'un univers particulier, qui demeure aussi opaque qu'ouvert. David Dupont explore la relation à autrui en s'intéressant à une communauté temporaire, vouée à une histoire de l'oubli. Se posant à la fois comme regard et comme interlocuteur, il s'immerge au sein de cette communauté comme élément hétérogène, et invite les individus à se raconter, à échanger. Il place d'emblée la question de l'être sur la limite, en pensant radicalement l'altérité en termes de différence, de marginalité et d'exclusion, en élaborant une pensée de la frontière.

En mettant en évidence le caractère déstabilisant d'une confrontation à l'altérité et en abordant la question de la vulnérabilité, Devora Neumark, Raphaëlle de Groot et David Dupont envisagent la relation comme ouverture d'un espace de négociation entre soi et autrui. Leurs pratiques mettent en œuvre des rencontres de manière à ce qu'elles interrogent la relation à l'autre en laissant la question ouverte. Cette relation initiée par les pratiques relationnelles les investit d'une dimension éminemment politique. Les pratiques artistiques

⁸⁵ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 10, citée dans Chantal Pontbriand, « L'idée de communauté 03 » (Éditorial), *Parachute*, no 102 (avril-juin 2001), p. 6-10.

relationnelles mettent en scène la communauté comme « expérience d'un espace politique constitutivement occupé par l'altérité ⁸⁶ ». Chacune d'elles, de façon singulière, repense nos façons d'interagir, interroge nos rapports à autrui. Elles remettent en question la possibilité même de témoigner de la rencontre de l'autre, de l'étranger. Surtout, elles aménagent un espace politique qui se situerait *entre* nous. C'est ce que nous analyserons plus en détail dans le prochain chapitre.

⁸⁶ Marie Gaille. *Le Citoyen*. Paris, Flammarion, 1998, p. 219. L'Auteure écrit sur Hannah Arendt et ses propos sont cités par Marie Fraser dans « Une communauté d'étrangers : l'espace public de la parole chez Devora Neumark », *Parachute*, no 101 (janvier-mars 2001), p. 60.



Figure 2.1
Devora Neumark, *Présence*, 1997, intervention au Marché Atwater, Montréal. © Mario Belisle



Figure 2.2
Devora Neumark, *Présence*, 1997, intervention devant la bibliothèque de l'Université Concordia (McConnell Building), Montréal. © Mario Belisle



Figure 2.3
Devora Neumark, *Présence*, 1997, intervention au Marché Atwater, Montréal. © Mario Belisle

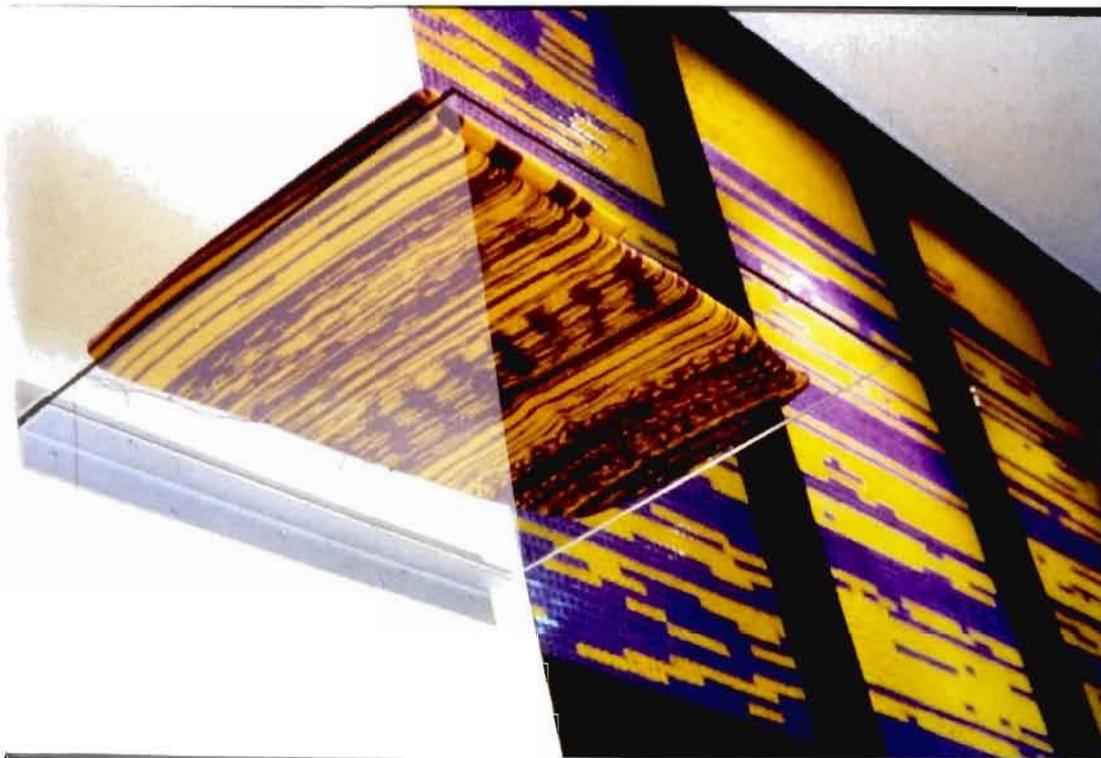


Figure 2.4
Devora Neumark, *Une résistance certaine*, 1998, installation et performance à la Galerie de l'UQAM, Montréal. © Patrick Altman



Figure 2.5
Devora Neumark, *Une résistance certaine*, 1998, performance à la Galerie de l'UQAM,
Montréal. © Patrick Altman

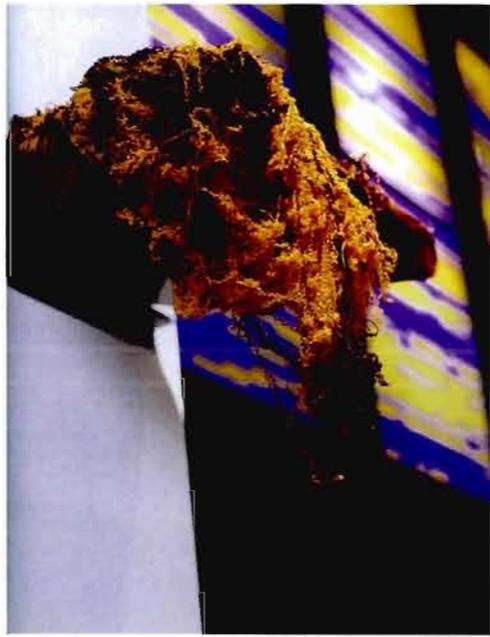


Figure 2.6
Devora Neumark, *Une résistance certaine*, 1998, installation et performance à la Galerie de
l'UQAM, Montréal. © Patrick Altman



Figure 2.7

Raphaëlle de Groot, *8 x 5 x 363 + 1*, 2004-2006, intervention à l'usine de production textile *Lanificio F.lli Cerruti* (Textiles Cerruti Frères), Biella, Italie. © Raphaëlle de Groot
 (Boîte aux lettres et fiches sur un mur de l'usine, 2003-2004. Dans ce département le résultat du vote classait ex aequo le vert et le rouge.)



Figure 2.8

Raphaëlle de Groot, *8 x 5 x 363 + 1*, 2004-2006, intervention à l'usine de production textile *Lanificio F.lli Cerruti* (Textiles Cerruti Frères), Biella, Italie. © Julia Trolp
(L'artiste distribue des appareils photo aux ouvriers qui étaient invités à faire des photos sur des thèmes proposés par leurs collègues, 2004.)



Figure 2.9

Raphaëlle de Groot, *8 x 5 x 363 + 1*, 2004-2006, intervention à l'usine de production textile *Lanificio F.lli Cerruti* (Textiles Cerruti Frères), Biella, Italie. © Julia Trolp
(L'artiste distribue des appareils photo aux ouvriers qui étaient invités à faire des photos sur des thèmes proposés par leurs collègues, 2004.)



Figure 2.10
Raphaëlle de Groot, *8 x 5 x 363 + 1*, 2004-2006, vue partielle de l'installation à la Galerie de l'UQAM, Montréal, 2006. © Louis-Philippe Côté



Figure 2.11

Raphaëlle de Groot, *8 x 5 x 363 + 1*, 2004-2006, détail de l'installation à la Galerie de l'UQAM, Montréal, 2006. © Richard-Max Tremblay
 (Appareils photo jetables. Les étiquettes identifient des thèmes pour la prise de photos.) P

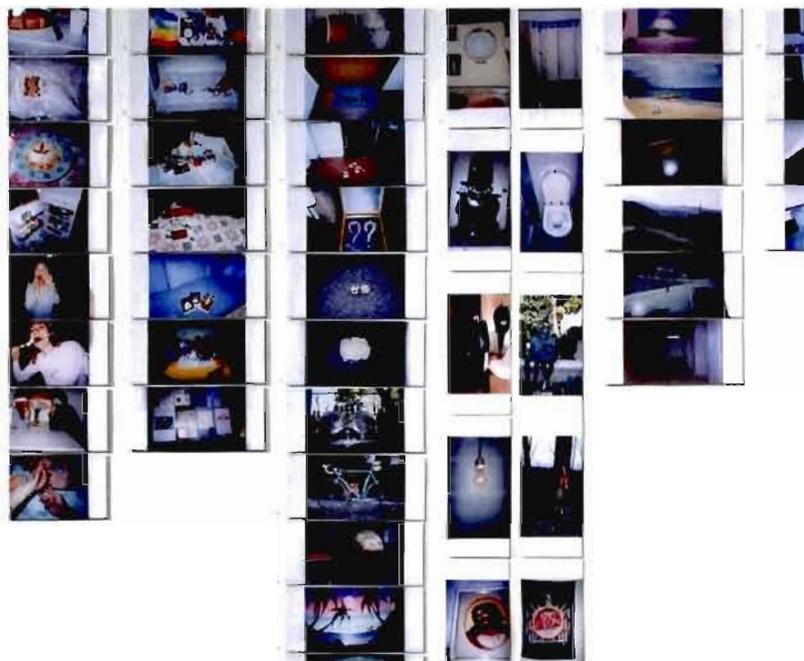


Figure 2.12

Raphaëlle de Groot, *8 x 5 x 363 + 1*, 2004-2006, détail de l'installation à la Galerie de l'UQAM, Montréal, 2006. © Richard-Max Tremblay
 (Classement des photographies prises par les ouvriers en relation avec les thèmes qu'ils ont proposés.)



Figure 2.13
Raphaëlle de Groot, *8 x 5 x 363 + 1*, 2004-2006, vue partielle de l'installation à la Galerie de l'UQAM, Montréal, 2006. © Louis-Philippe Côté



Figure 2.14

Raphaëlle de Groot, *8 x 5 x 363 + 1*, 2004-2006, intervention à l'usine de production textile *Lanificio F.lli Cerruti* (Textiles Cerruti Frères), Biella, Italie. © Julia Trolp (Inauguration de l'exposition, 2004, local d'assemblée, Lanificio F.lli Cerruti. Les ouvriers découvrent les photos qu'ils ont prises.)



Figure 2.15

Raphaëlle de Groot, *8 x 5 x 363 + 1*, 2004-2006, intervention à l'usine de production textile *Lanificio F.lli Cerruti* (Textiles Cerruti Frères), Biella, Italie. © Julia Trolp (Inauguration de l'exposition, 2004, local d'assemblée, Lanificio F.lli Cerruti.)



Figure 2.16
David Dupont, *Je retour*, 2006-2008, stills tirés de la vidéo, 28 min. © David Dupont



Figure 2.17
David Dupont, *Je retour*, 2006-2008, stills tirés de la vidéo, 28 min. © David Dupont



Figure 2.18
David Dupont, *Je retour*, 2006-2008, stills tirés de la vidéo, 28 min. © David Dupont



Figure 2.19
David Dupont, *Je retour*, 2006-2008, stills tirés de la vidéo, 28 min. © David Dupont



Figure 2.20
David Dupont, *Je retour*, 2006-2008, stills tirés de la vidéo, 28 min. © David Dupont



Figure 2.21
David Dupont, *Je retour*, 2006-2008, stills tirés de la vidéo, 28 min. © David Dupont

CHAPITRE III

LA RELATION COMME ESPACE DE NÉGOCIATION : ALTÉRITÉ ET POLITIQUE

À partir de l'élaboration de situations d'altérité, les pratiques relationnelles interrogent nos manières d'être ensemble, notamment en s'adressant à l'individu et en cherchant une déstabilisation du soi. Ainsi, la question du politique se situe à la fois en amont de ces pratiques, basées sur une volonté d'effectivité dans le réel, à l'extérieur du monde de l'art et à partir d'une expérience vécue, et en aval, alors que d'un point de vue philosophique, on voit dans la notion même d'altérité la mise en œuvre d'une confrontation à la différence qui ouvre des espaces de débat. Alors que la création d'espaces d'échange et de négociation par ces pratiques permet de mettre en œuvre un espace politique, cet espace est celui d'une micro-politique, ou encore d'un politique que nous situons *entre* les individus.

Si, pour les pratiques relationnelles que nous avons vues jusqu'ici, il s'agissait d'aller vers l'autre en expérimentant sa présence dans l'espace urbain ou encore en s'immergeant dans des milieux spécifiques, pour l'Action terroriste socialement acceptable (ATSA) et Artur Żmijewski, il s'agit plutôt d'imaginer de véritables laboratoires relationnels, où la rencontre de groupes antagonistes formule un art du débat, de la négociation, du conflit, de la tension. En abordant d'emblée la relation en termes de différence, ces artistes explorent la nature conflictuelle des relations interhumaines et accentuent le rapport des pratiques relationnelles au politique, notamment, en travaillant à partir de l'altérité de manière plus radicale et en formulant une esthétique du choc.

En provoquant des rencontres entre des individus issus de différentes réalités, ces pratiques créent un espace expérimental, qui évoque l'idée du *laboratoire relationnel*, où tenter l'expérience de la rencontre laisse une large part à l'invention des relations et fait référence au caractère indéterminé du résultat. « Il s'agit de créer des relations *entre* les

membres, à ce point précis où l'origine du rassemblement s'estompe pour laisser les participants inventer entre eux des formes de liens, dans un espace ouvert par l'œuvre, mais en même temps laissés indéterminés.¹» Les artistes mettent en place un contexte pour permettre à cette rencontre de se produire dans le réel. Ainsi, leurs pratiques créent des espaces d'échange, établis comme espace de l'œuvre, mais à l'intérieur même d'un contexte réel. C'est donc à partir d'une expérience qui oscille entre réalité et mise en scène que ces pratiques explorent et interrogent les rapports que nous entretenons avec autrui. Cette idée de laboratoire relationnel est également présente dans les pratiques étudiées au chapitre deux. Cependant, dans les exemples qui vont suivre, l'expérimentation revêt un caractère plus risqué, car se mettre en présence de l'autre suscite l'inconfort ou encore provoque le conflit. Ici, les artistes orchestrent des rencontres dans lesquelles ils jouent tour à tour le rôle d'acteur et d'observateur. Sans tenter de résorber les conflits ou d'y jouer un rôle de médiateur, ils documentent l'expérience tout en faisant œuvre de la rencontre de manière à questionner la difficulté de notre rapport à l'autre. Ils explorent l'altérité en termes de différence, de manière à déstabiliser et à révéler tantôt l'exclusion, tantôt la violence.

Rappelons brièvement qu'en proposant de définir la relation comme espace de négociation, notre réflexion tente de dépasser le débat entourant l'esthétique relationnelle. Comme nous l'avons évoqué au premier chapitre, la vision utopique de la relation véhiculée par la théorie de Nicolas Bourriaud a généré une prolifération de critiques quant au potentiel politique des pratiques relationnelles. Revenir au fondement d'une définition de la relation comme espace de négociation non seulement invalide ces critiques, mais permet également d'affirmer le potentiel critique que les pratiques relationnelles trouvent à l'intérieur même de la relation en travaillant à partir de sa nature conflictuelle. Alors que plusieurs artistes explorent la relation comme un espace de confrontation en convoquant la notion d'altérité, il est maintenant possible de définir la relation, telle que nous l'avons vue tout au long des premier et second chapitres, comme étant intrinsèquement politique.

¹ Jean-Ernest JOOS, « Communauté et relations plurielles. Dialogue entre les philosophes et les artistes. », *Parachute*, no 100 (octobre-décembre 2000), p. 50. L'auteur réfère à Jerry Saltz, « A short history of Rirkrit Tiranavija », *Art in America*, vol 84, no 2 (février 1996).

Nous avons déjà effleuré cette question du politique en montrant que les œuvres de Neumark, De Groot et Dupont affirment la nature conflictuelle de la relation, que ce soit en adoptant une posture de vulnérabilité dans une perspective de réconciliation, en générant de nouvelles interactions qui favorisent la création de nouveaux espaces de débat ne dépendant pas d'une structure hiérarchique initiale, ou en adoptant la posture de l'observateur pour produire un documentaire fragmentaire qui met en scène l'impossibilité d'accéder à autrui. Les exemples que nous verrons ici vont encore plus loin.

Dans un article consacré à la question du spectacle en lien avec l'art d'intervention dans l'espace urbain, le sociologue Louis Jacob suggère que le potentiel critique des pratiques artistiques d'intervention provienne de la relation². Il distingue trois niveaux de participation des « spectateurs » aux interventions artistiques – infrapolitique, quasi-politique et politique – et explique qu'au niveau politique : « l'individu entre dans le processus de création non plus seulement en tant que consommateur [comme au niveau infrapolitique] ou usager [comme au niveau quasi-politique], mais comme une personne qui se conçoit des appartenances, qui se raconte et qui dialogue, qui ainsi peut apparaître et agir en commun. ³» Ainsi, le troisième niveau est considéré par Jacob comme politique en fonction d'une implication relationnelle réelle des individus du public. Les pratiques relationnelles, notamment en favorisant la création d'un espace d'échange et en nécessitant un engagement selon une certaine durée, seraient ainsi investies d'un caractère éminemment politique. Rappelons également qu'il s'agit, pour ces pratiques, d'entretenir un espace de débat non exempt de conflit nécessaire à l'exercice du politique.

Comme nous le montrerons dans ce chapitre, il s'agit moins pour les pratiques relationnelles de transformer la sphère sociale que de s'adresser à l'individu, de l'interpeller, de le remettre en question, de bousculer ses idées préconçues et ses certitudes, de le placer devant la précarité et la relativité de son existence, de ses idées et de ses repères sociaux et

² Nous avons vu au premier chapitre que Miwon Kwon esquisse une position similaire dans *One place after another : Site-specific art and locational identity*, Cambridge et Londres, Massachusetts Institute of Technology, 2002.

³ Louis Jacob, « Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectacle dans le système de l'art contemporain », *Sociologie et sociétés*, vol. 37, no 1 (printemps 2005), p. 143.

identitaires. À partir de la mise en œuvre de relations, il s'agit de témoigner d'une expérience de l'altérité, témoigner de soi, d'autrui, de son rapport à l'autre, et d'un engagement dans une relation qui déconstruit ce qui semble aller de soi. Ces pratiques trouvent leur caractère subversif dans le doute qu'elles sèment, dans la remise en question qu'elles provoquent à partir d'une situation d'altérité radicale qui force la confrontation à la différence.

3.1 Créer un espace de débat : *État d'Urgence* de l'Action Terroriste Socialement Acceptable, ATSA

Collectif d'artistes fondé en 1997 par les artistes Annie Roy et Pierre Allard, l'Action Terroriste Socialement Acceptable, ATSA, crée des oeuvres qui prennent la forme d'installations, d'événements ou de mises en scène dans l'espace public, afin de soulever la polémique autour de certaines questions en lien direct avec l'actualité⁴. Leurs oeuvres se présentent le plus souvent comme des interventions dans l'espace public urbain, investies d'une importante dimension activiste. Par l'élaboration d'interventions qui visent à créer un choc sur le parcours quotidien des passants, elles invitent les individus du public à vivre une expérience, à s'impliquer dans un échange. Le collectif, dont la devise est « ATSA : Quand l'art passe à l'action⁵ », abolit les frontières entre art, engagement social, action communautaire et activisme. Les co-fondateurs d'ATSA croient à la possibilité d'un changement social à partir de l'individu. Ainsi, leur travail est orienté vers la recherche d'un impact sur des individus impliqués de près ou de loin par leurs actions. Leurs interventions, par leur dimension spectaculaire, tentent de sensibiliser un large public à des enjeux actuels⁶,

⁴ Des informations sur le mandat et la démarche de l'ATSA sont disponibles sur le site internet des artistes au : <http://www.atsa.qc.ca> (consulté le 7 mai 2009).

⁵ Voir le site internet d'ATSA : <http://www.atsa.qc.ca> (consulté le 7 mai 2009) ainsi que la publication *Action Terroriste Socialement Acceptable (ATSA) 1997-2007* dans *Action Terroriste Socialement Acceptable* (dir.), *ATSA : Quand l'art passe à l'action*, Montréal, Action Terroriste Socialement Acceptable (ATSA), 2008.

⁶ Dans un texte à caractère rétrospectif au sujet de la pratique de l'Action terroriste socialement acceptable, Guy Sioui Durand identifie quatre enjeux qui traverse le travail des artistes. Ces « zones idéologiques », telles qu'il les nomme, sont : la vision du monde altermondialiste pour une économie équitable et axée sur le développement durable, les causes pour une meilleure justice sociale, l'écologisme à la base d'une meilleure qualité de vie urbaine et la mémoire collective comme patrimoine urbain commun. Voir Guy Sioui Durand, « Esthétiser la révolte : Action Terroriste Socialement Acceptable (ATSA) 1997-2007 » dans *Action Terroriste Socialement Acceptable* (dir.), *ATSA : Quand l'art passe à l'action*, Montréal, Action Terroriste Socialement Acceptable (ATSA), 2008.

mais veulent aussi inciter le public à se transformer en acteur, à prendre conscience de son propre potentiel d'action et de changement. En plus d'agir dans le réel, ATSA crée des œuvres *multidimensionnelles*, qui débordent du seul champ de l'art.

Mise en scène d'un réel camp de réfugié au centre-ville de Montréal pendant la période hivernale, *État d'Urgence* (depuis 1998) (fig. 3.1 à 3.7) explore la perméabilité de la frontière entre intervention artistique, activisme et action communautaire. L'événement, répété annuellement depuis une dizaine d'années, accueille et fournit une aide aux sans abris (tente chauffée, repas chaud, don de vêtements chauds) et offre une programmation artistique aux participants, mais est surtout le lieu d'une rencontre, aussi inusitée que festive, entre le public, les artistes et les gens de la rue. Avec cette intervention, non seulement les artistes rendent visible un problème d'ordre social, mais créent un espace de rencontre qui redonne à la place publique son caractère d'espace de débat.

À l'hiver 1997, l'Action Terroriste Socialement Acceptable élaborait sa toute première intervention : les deux artistes déposaient illégalement, à l'aide d'une grue, un empilement de cuisinières électriques devant le Musée d'art contemporain de Montréal. Fonctionnant selon le principe du guichet automatique, l'installation permettait au public de « déposer » ou de « retirer » des chaussettes, réchauffées dans les fours par un système de chauffage au gaz. Intitulée *La Banque à bas : À bas la banque*, l'installation s'articulait comme une réponse des artistes à la juxtaposition de deux faits d'actualité contradictoires présentés dans un même journal télévisé quelques semaines plus tôt : la Maison du père, refuge pour les hommes sans-abri à Montréal, avait besoin d'une centaine de paires de chaussettes par jour pour répondre aux besoins des plus démunis alors que les banques canadiennes affichaient des profits annuels de plus de 7,5 milliards de dollars. En plus d'être à l'origine de l'actuel *État d'Urgence*, cette première « action terroriste socialement acceptable » donnait déjà le ton pour les futures interventions de l'ATSA : importance accordée à l'action concrète en rapport avec des sujets d'actualité, recherche d'un retentissement médiatique, présence réelle des artistes intervenant dans l'espace urbain, interaction avec le public et création d'espaces de dialogue dans la ville.

Renouvelé annuellement selon différentes formules, *État d'urgence* s'est tenu pour la première fois en 1998, sur la terrasse du Musée d'art contemporain de Montréal, en collaboration avec l'armée canadienne⁷. Des tentes militaires avaient alors été érigées sur la place publique et des soldats étaient chargés d'offrir les services essentiels aux sans-abri. S'insérant de manière spectaculaire dans l'espace urbain à l'occasion du 50^e anniversaire de la Déclaration universelle des droits de l'homme et sollicitant par le fait même l'attention des médias, *État d'urgence* faisait résonner, dans un pays en paix, la réalité des camps de réfugiés érigés dans plusieurs pays confrontés à la guerre. « En érigeant ce camp en plein centre-ville, ATSA produit un choc d'images et de valeurs qui confronte la virtualité à l'hyper réalisme. ⁸» Leurs mises en scène réutilisent des codes, notamment liés à ce que nous voyons dans les médias afin de fabriquer des images fortes qui, en étant reconnaissables par tous, arrivent à attirer l'attention du passant, voire à produire un choc chez le spectateur.

Depuis 2002, l'événement a lieu sur la place Émilie-Gamelin à la sortie du métro Berri-UQAM⁹ et son dispositif est davantage orienté vers la rencontre de l'autre au sein de l'œuvre. L'ambiance plus festive permet aux artistes d'établir un contexte pluriel, qui rend possible la confrontation entre différentes réalités, celle des sans-abri et celle de la population en général. Alors qu'aux débuts d'*État d'urgence* la collaboration de la population se limitait à apporter des dons matériels ou pécuniaires afin de soutenir le travail de l'armée, celle-ci s'est considérablement accrue depuis, l'événement permettant toujours à un nombre grandissant de gens d'être impliqué de façon plus directe. Amateurs d'art ou de spectacles, curieux et passants, viennent alors profiter sur place de la programmation artistique et culturelle offerte, tandis que d'autres individus se portent volontaires pour veiller au bon fonctionnement du camp. Théâtre, cirque, musique, danse, expositions, installations, interventions, performances, contes, projections et conférences font partie des

⁷ À l'exception des années 2000 et 2003, *État d'urgence* s'est tenu annuellement dans différents sites du centre-ville de Montréal (voir appendice B).

⁸ Voir le site internet de l'ASTA : <http://www.atsa.qc.ca/pages/etatdurgence1998.asp> (consulté le 7 mai 2009).

⁹ Sur ce site, l'ATSA dépose deux immenses tentes blanches ornées d'un intitulé *État d'urgence* rappelant celles qu'utilise la Croix rouge lors d'interventions humanitaires. Entre elles prennent place une scène où se succèdent divers spectacles, un écran géant où sont projetées photographies et vidéos, des feux de camp et quelques installations d'artistes. Une des tentes abrite généralement différents services dont une cantine, un kiosque de don de vêtements chauds, une assistance médicale, tandis que l'autre tente est plutôt réservée au service des repas, à la présentation de divers spectacles musicaux en plus d'être transformée en dortoir pour la nuit.

multiples activités qu'*État d'Urgence* propose afin d'inviter la population à rencontrer les gens de la rue. Qui plus est, les nombreuses interventions d'artistes invités sont autant d'occasions de créer des espaces de relations plus spécifiques, à l'intérieur même du plus vaste lieu d'échange mis en place par l'ATSA. Dans le champ des arts visuels, nous pensons entre autres à la présence significative dans les trois dernières années du collectif SYN, de Folie/Culture, de Sylvie Cotton, de Jean-Jules Soucy, de Victoria Stanton, d'Armand Vaillancourt et de Karen Spencer. En inscrivant leur travail au sein de l'événement, ces artistes explorent chacun à leur manière la rencontre de l'autre et enrichissent de leurs réflexions particulières le contenu de l'intervention. Qu'elles questionnent de manière plus précise l'individu et son identité, réfléchissent sur la rencontre ou sur l'itinérance, ou encore produisent de la relation en créant un effet de rassemblement, toutes les interventions artistiques au programme participent de cette pluralité propre à *État d'Urgence* et contribuent à en amplifier la portée¹⁰.

État d'Urgence instaure un espace d'échange où nous nous confrontons à la réalité de l'autre et qui redonne à la place publique sa dimension « publique », c'est-à-dire d'espace de débat. Par sa présence dans la ville, sa dimension symbolique et sa présence dans les médias, l'action questionne l'espace urbain et cherche non seulement à provoquer des réactions, mais surtout à soulever des débats d'ordre collectif¹¹. Les artistes envisagent cette notion de public de façon critique et polémique. ATSA s'insurge contre cette « coexistence d'individualités distinctes et indifférentes les unes aux autres¹² » qui caractérisait le non-lieu chez Marc Augé. Les artistes instaurent un espace d'échange qui transforme la nature du lieu dans lequel ils inscrivent leur action. Ils marquent ainsi la nécessité d'inscrire l'altérité dans l'espace public en même temps qu'ils font de la rencontre un manifeste contre cette indifférence. ATSA crée une situation d'altérité, elle fait « cohabiter des mondes qui ordinairement

¹⁰ Cette description de l'œuvre d'ATSA (p. 105-106) provient d'un texte que nous avons déjà publié en 2008. Voir Véronique Leblanc, « ATSA : *État d'Urgence*. Quand l'art nous "expose les uns aux autres". », *ETC Montréal*, no 82 (juin-août 2008), p. 52-53.

¹¹ Voir le mandat de l'ATSA sur le site internet des artistes : <http://www.atsa.qc.ca/pages/accueil.asp> (consulté le 7 mai 2009).

¹² Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 139.

s'ignorent¹³». L'intervention permet à de nouvelles interactions de s'installer entre des sans-abri et des citoyens, qui se croisent quotidiennement, le plus souvent sans s'adresser la parole. La présence simultanée d'individus de tous horizons, participant à un même événement à la fois multiplie les occasions de rencontres et confronte à la différence. La rencontre entre des individus hétérogènes se place au centre des préoccupations des artistes. « *État d'urgence* fait œuvre dans sa dimension relationnelle, autour de laquelle s'organisent l'événementiel, le caritatif et le symbolique.¹⁴» Dans ce contexte pluriel, certains échanges s'effectuent naturellement, alors que d'autres nous mettent face à notre difficulté d'entrer en relation, notamment avec des individus marginaux, à notre indolence et à notre jugement. Ici, à nouveau, la relation est déstabilisante. L'espace d'*État d'Urgence* est un espace où l'on partage des expériences individuelles : un espace d'expression et de rassemblement qui se veut inclusif, mais où l'on fait singulièrement l'expérience de l'altérité. À ce propos, précisons que si le « manifestal¹⁵ » d'ATSA semble verser dans le spectacle et l'animation culturelle, la rencontre de l'autre se vit en revanche comme une expérience qui empêche de rester sur le seul terrain du divertissement¹⁶. La nature même de la rencontre que nous propose l'ATSA la situe d'emblée dans la différence, c'est-à-dire dans une zone d'inconfort avec laquelle il faut négocier. Sous des allures festives et une apparente convivialité, l'expérience renvoie à notre propre difficulté d'aller vers l'autre. Il s'agit de se laisser déstabiliser par une nouvelle situation dans laquelle la norme devient celle des gens de la rue et, jusqu'à un certain point, de faire l'expérience de l'exclusion. Alors que David Dupont faisait lui-même, comme artiste, l'expérience de l'exclusion en s'immergeant dans une petite

¹³ Pour le sociologue Louis Jacob, cette idée des « mondes qui s'ignorent » semble bien constituer un paradigme social contemporain. Voir Louis Jacob, « Sur l'art et l'errance, Place Émilie-Gamelin, *État d'Urgence* », dans Action Terroriste Socialement Acceptable (dir.), *op. cit.*, p. 51.

¹⁴ Nous avons déjà identifié cet aspect dans Véronique Leblanc, *loc. cit.*, p. 52-53.

¹⁵ C'est ainsi que les artistes décrivent l'événement depuis 2006. Voir le site internet des artistes : <http://www.atsa.qc.ca/pages/accueil.asp> (consulté le 7 mai 2009).

¹⁶ Il s'agit là d'une des critiques que Dominique Baqué adresse à l'art relationnel dans son ouvrage *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. L'auteure émet une critique virulente à l'endroit de trois figures de l'art contemporain, qui sont « le repli sur l'intime », « l'art comme *entertainment* » et « l'artiste en chef d'entreprise ». Elle y propose une analyse du divertissement et du spectacle en lien avec des pratiques artistiques contemporaines en appuyant ses propos sur l'exposition *Let's entertain. Life's Guilty Pleasures*, présentée au Walker Art Center de Minneapolis en 2000 et intitulée *Au-delà du spectacle* pour sa présentation à Paris au Centre Georges-Pompidou en 2001. Voir Dominique Baqué, « L'art en deça du politique », dans *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris Flammarion, 2004, p. 35-97.

communauté de marginaux, ici c'est le public qui est invité à s'immerger dans le monde de la rue. Louis Jacob décrit bien cette idée lorsqu'il explique : « Pour les passants et les curieux, *État d'Urgence* est une expérience qui dérange, qui déstabilise tandis que les règles usuelles du spectacle et du comportement du spectateur sont bousculées. On peut avoir l'impression d'être convié à une fête familiale, mais, visiblement, on n'est pas de la famille.¹⁷ » Cette dimension fait indubitablement partie du caractère ambivalent et non consensuel de l'expérience relationnelle. Elle renvoie également au caractère expérimental de l'action, qui s'effectue comme un laboratoire relationnel, qui vise à faire vivre une expérience dont nous ne connaissons pas l'issue.

Puisque les artistes intègrent l'activisme à leur art, et inversement, l'art à leur activisme, et donc à la réalité, les dimensions artistiques et activistes qui animent *État d'Urgence* deviennent indissociables. Le sociologue Louis Jacob explique cela ainsi : « Il s'agit plutôt d'un art qui se conçoit lui-même comme intervention et stratégie, c'est-à-dire comme un *geste problématique* à la fois dans le champ artistique et dans l'espace social qui aura pour finalité la révélation du fonctionnement social et la mise en scène du processus de création¹⁸ ». Véritablement envisagée comme matériau de l'œuvre, la relation s'effectue à la fois dans l'espace défini de l'intervention artistique et dans la réalité quotidienne des individus qui y participent. Ce lien au réel est précisément ce qui permet à une telle pratique artistique d'obtenir toute son effectivité.

L'impact réel que la rencontre engendre chez les participants est ce qui nous semble renfermer les possibilités de l'effectivité politique d'une intervention comme *État d'Urgence*, qui ne saurait émerger de sa seule présence dans l'espace public. À partir de l'expérience de l'altérité, envisagée comme une confrontation à la différence, l'expérience de l'événement trouve un retentissement chez les individus qu'elle implique. L'éphémérité de l'événement et sa disparition après quelques jours laisse place à de nouvelles interactions entre les individus, mais aussi à la responsabilité de chacun face au problème de l'itinérance. Les pratiques

¹⁷ Louis Jacob, « Sur l'art et l'errance, Place Émilie-Gamelin, État d'Urgence », dans *Action Terroriste Socialement Acceptable* (dir.), *op. cit.*, p. 58.

¹⁸ Louis Jacob, « Spectacles spécifiques : critique assumption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain. », *Sociologie et sociétés*, vol. 37, no 1 (printemps 2005), p. 130.

relationnelles, y compris celle de l'ATSA, s'adressent à l'individu et tirent profit de cette effectivité de la relation. Aussi la visée politique de l'action et les moyens concrets qu'elle emploie cherchent manifestement à déclencher chez les participants une réflexion sur la responsabilité sociale et leur propre engagement en tant que citoyens. Cette réflexion, certains participants la transportent avec eux au-delà de la seule intervention, puisque l'expérience proposée par ATSA marque l'individu. La relation trouve une effectivité, d'une part, par la remise en question de l'individu et la déstabilisation de ses repères, par la mise en œuvre d'une situation d'altérité radicale et, d'autre part, en s'inscrivant dans la mémoire individuelle. Alors que participer à l'événement signifie amener une réalité à notre conscience, qui transforme notre expérience du réel, apparaît également que quelque chose de la relation se porte en soi, qui transforme cette fois notre expérience du monde.

Envisager une œuvre comme *État d'urgence* du point de vue de la relation, c'est accorder une place à la confrontation à l'autre comme geste fondamentalement inscrit dans le politique. Occupant une place essentielle dans la pensée philosophique d'Emmanuel Levinas, la relation à l'autre fonde l'éthique propre à la pensée de cet auteur. Pour Levinas, la relation est réciproque au sens où elle implique deux parties, mais elle est avant tout marquée par une importante dissymétrie. Cette dissymétrie, qui provient à la fois de l'irréductibilité que présente autrui pour soi et de la vulnérabilité de l'un face à l'autre, produit un choc de la rencontre à partir duquel émerge une responsabilité de l'individu envers autrui¹⁹. En investissant ainsi la relation d'une dimension éthique particulière, Levinas la rend indissociable de la question du politique. Le fait d'entrer en relation avec l'autre ne serait donc pas seulement une expérience quotidienne, mais aussi une expérience marquante et significative qui a une incidence sur soi, qui transforme notre rapport à l'autre, et par le fait même, notre rapport au politique. Cette idée fait écho à la manière dont la rencontre est envisagée par ATSA ainsi que par plusieurs artistes qui s'orientent vers des pratiques relationnelles. Élément fondamental de l'expérience humaine, la relation est souvent explorée par ces artistes de manière à générer une remise en question chez les

¹⁹ La question de la relation à autrui traverse plusieurs ouvrages d'Emmanuel Levinas, dont *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, et *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, Livre de poche, 1995. Leonard Rosmarin aborde également cette question dans *Emmanuel Levinas humaniste de l'autre homme*, Toronto, Éditions du GREF, 1991.

participants, qui touche inévitablement l'être ensemble et l'implication de l'individu dans le champ social. La confrontation à l'autre ferait ainsi obstacle à notre indifférence. En plaçant la relation au centre de ses préoccupations, ATSA cherche à engendrer une forme de responsabilité du soi envers autrui qui trouvera peut-être une suite dans la réalité en accompagnant un certain nombre d'individus au-delà de l'œuvre. L'implication politique de l'action élaborée par Pierre Allard et Annie Roy réside dans le fait d'user de la relation comme d'un pas vers cette responsabilisation. En plus de mettre en lumière une réalité sociale, dont certains préfèrent ignorer l'existence, l'intervention génère de réelles transformations à une micro-échelle, celle de l'individu. L'action trouve son effectivité dans l'impact produit par ce choc de la rencontre que décrit Levinas et qui engage notre responsabilité.

Par ailleurs, avec *État d'Urgence*, ATSA brouille volontairement les frontières entre art, activisme et action communautaire. Sous les dehors d'un festival et d'une manifestation, jumelés à une forme d'action communautaire, l'événement n'est pas perçu d'emblée par le public comme une intervention artistique²⁰. Pour le collectif, qui investit toutes les sphères qui lui permettent de réaliser son projet, ces frontières, notamment ici entre art et non art deviennent obsolètes²¹. Pour la réalisation des différentes éditions de *l'État d'Urgence*, les artistes ont travaillé en collaboration avec des institutions comme l'armée et la Croix-Rouge afin d'offrir des services aux plus démunis, ont développé des partenariats avec des commerces variés, entre autres des restaurants et des organismes communautaires, et qu'ils ont, à l'occasion, sollicité l'aide de compagnies afin d'obtenir des terrains pour loger l'événement alors que la ville leur refusait l'octroi d'un espace. La mobilisation de ces acteurs, d'ordinaire étrangers au champ de l'art, est indicielle d'une plus en plus grande liberté des pratiques face aux catégories. L'intégration d'éléments qui n'appartiennent pas d'emblée à la sphère artistique à l'intérieur même de celle-ci n'est pas nouvelle, pas plus que l'infiltration de l'art dans les lieux les plus divers. Les façons dont l'art va au-delà de ses

²⁰ Une recension médiatique nous apprend même que cette dimension échappe à plusieurs médias annonçant ou traitant de l'événement.

²¹ Notons au passage que la grande importance qu'ATSA accorde à la dimension activiste de son travail peut poser problème quant à la définition de leurs intervention comme œuvre d'art. Nous n'aborderons pas cette question ici.

propres frontières se multiplient sans cesse, jusqu'à parler d'extradisciplarité des pratiques artistiques²². En étant à la fois une pratique artistique et autre chose, c'est-à-dire une action communautaire et activiste, *État d'Urgence* brouille les frontières, voire abolit les frontières entre ces différents domaines. Pour nous, il s'agit bien là d'étendre les possibilités de l'art, son potentiel critique et son potentiel d'action politique, et non d'affirmer l'échec de l'art à investir le politique. C'est précisément ce que fait Dominique Baqué, alors qu'elle critique avec virulence, en regard de la pratique d'ATSA, ce qu'elle nomme un « tournant humanitaire » de l'art, ou encore ses « dérives caritatives » :

[...] au Canada, ATSA (Action terroriste socialement acceptable), collectif québécois, organise des actions publiques dont le modèle pourrait être *État d'Urgence*, qui se déroula en 1998, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la Déclaration universelle des droits de l'homme : après avoir convaincu (Comment ? On l'ignore...) les forces armées canadiennes de dresser un camp Place des Arts, à Montréal, le groupe ATSA met à la disposition d'environ cinq cents personnes démunies des vêtements plus adaptés, des repas chauds et des tentes décentement habitables. [...] Au risque encouru de choquer ou de se voir taxé d'un cruel manque d'humanisme, on voudrait affirmer ici une position polémique parfaitement claire et assumée comme telle : l'art que l'on a appelé « caritatif » mélange les genres, nourrit de fausses illusions, et, au prétexte d'activer le social, se dévoie en un humanisme qui, avec une culpabilité inavouée, tente en vain de racheter, de rédimier l'éternelle inefficacité de l'art, sa clôture sur ses propres problématiques, son enfermement dans des lieux circonscrits.²³

L'auteure condamne les lacunes d'une efficacité de l'art sur le plan politique. Ce que nous voulons faire ressortir en revanche, c'est qu'il s'agit moins d'agir à l'aide de l'art dans la sphère communautaire que d'accorder à l'art une autre fonction, axée sur la rencontre et la recherche d'un impact médiatique, qui vise la création de transformations à l'échelle individuelle. Qui plus est, étant donnée la courte période sur laquelle s'étend l'événement, il apparaît évident que l'action des artistes ne saurait se substituer à celle d'organismes communautaires qui œuvrent afin d'offrir un soutien aux plus démunis. *État d'Urgence* ne contribue pas à mettre un terme à l'itinérance, mais agit plutôt contre l'indifférence. Alors que Baqué voit de la naïveté dans les pratiques relationnelles, il ne s'agit pas

²² Voir notamment Brian Holmes, Stefan Nowotny et Gerald Rauning. « L'Extradisciplinaire. Vers une nouvelle critique institutionnelle. ». *Multitudes Web*, (hiver-printemps 2007), article consulté en ligne le 2 mai 2009 : http://multitudes.samizdat.net/spip.php?page=imprimer&id_article=2772

²³ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 138.

systématiquement pour ces pratiques d'agir dans une volonté de restaurer le lien social mais bien plutôt de révéler la différence, de déstabiliser dans le but avoué d'empêcher l'individu de s'enfermer dans des certitudes, de s'ouvrir à l'autre en considérant la nature profondément conflictuelle de la relation, ce que nous tentons de définir ici comme un espace politique situé *entre* les individus.

La fonction critique de l'événement se pose également dans la pluralité de dimensions qu'il met en œuvre. Ces multiples dimensions correspondent directement chez ATSA à une recherche d'effectivité politique, qui exprime la volonté activiste du travail des artistes et contribue à la dimension politisée de l'action. Pour ATSA, lorsqu'il s'agit de subversion et de sensibilisation, tous les moyens sont bons. Il s'agit de décupler les stratégies, de multiplier les terrains investis, d'élaborer un art complexe et multiple, dont chacune des facettes s'adresse à un interlocuteur ou à un groupe d'interlocuteurs précis : politicien, décideur, médias, citoyens, monde de l'art²⁴. En multipliant et en adaptant son discours, ATSA, donne l'exemple d'une pratique aussi fascinante qu'équivoque, puisqu'elle semble relever un double défi : celui d'arriver à mener de front une pratique artistique et une pratique activiste.

Si *État d'Urgence* consiste en lui-même à faire œuvre de la relation, l'événement trouve également une résonance sous d'autres formes qui visent tant à multiplier les accès à

²⁴ Un exemple tiré d'une autre intervention de l'ATSA, *Attention!* (depuis 2003), est particulièrement éloquent à cet égard. L'intervention consiste en la présentation dans l'espace urbain d'un VUS (véhicule utilitaire sport) carbonisé, de sorte à ce qu'il semble avoir fait l'objet d'un attentat terroriste, à l'intérieur duquel les artistes diffusent un vidéo manifeste qui accuse d'un même souffle l'industrie pétrolière, les gouvernements et les consommateurs d'être responsables de problèmes générés par la consommation abusive d'essence et de pétrole, tels que la guerre, les effets néfastes du smog sur la santé des résidents de Montréal, et ceux de l'émission de gaz à effet de serre sur l'environnement en général. Parallèlement à cette installation, les artistes organisent la distribution de 10 000 « constats d'infraction citoyenne » par des brigadiers volontaires à des conducteurs et citoyens ayant des comportements jugés inadéquats en matière d'environnement. Ces constats d'infraction comprenaient trois copies calque, et c'est la destination particulière de ces trois copies qui nous intéresse ici. La première devait être laissée sur le véhicule du conducteur en infraction, la seconde était destinée à faire partie d'une installation de l'ATSA présentée dans le cadre de l'exposition « Débraye, Voitures à controverse » de Quartier Éphémère, une exposition collective présentée à la Fonderie Darling et la troisième devait se retrouver dans une valise qui allait être remise à un représentant politique, soit monsieur Alan De Sousa, membre du comité exécutif et responsable du développement durable et du développement économique à la ville de Montréal, afin de demander aux autorités municipales la mise en œuvre d'une réglementation concernant l'utilisation de véhicules surdimensionnés et énergivores en ville. L'usage de ces trois copies de la contravention illustre parfaitement ces différentes dimensions ou fonctions que les artistes souhaitent donner à l'action, soit politique, sensibilisatrice et artistique, qui agissent au sein de l'œuvre de manière simultanée.

l'expérience qu'à le propager dans d'autres espace de diffusion. Il s'agit de raconter l'événement, de donner la parole aux différents acteurs et participants, de témoigner de la rencontre, par l'organisation d'une imposante archive, matérielle, visuelle et sonore²⁵. ATSA considère les médias comme un espace public à investir. Telle une onde de choc, la diffusion massive de l'événement²⁶ tente d'atteindre des individus à différents degrés, allant d'attirer l'attention sur une réalité, jusqu'à transformer des individus en citoyens, un à un, petit à petit.

3.2 Altérité et violence : *Them* d'Artur Żmijewski

Artiste d'origine polonaise, Artur Żmijewski enregistre à l'aide d'une caméra vidéo des situations de rencontres qu'il provoque lui-même et qui confrontent le regardeur à la réalité d'autrui de manière radicale. Quelques-uns de ses films montrent l'intérêt de l'artiste pour ce qu'il y a d'irréconciliable entre soi et autrui. En générant des situations d'altérité propres à produire un choc des valeurs, notamment par la confrontation de différentes idéologies, Żmijewski explore les questions du racisme, de l'ostracisme religieux, de l'affrontement politique et de la constitution d'une identité nationale. Travaillant résolument de l'autre côté de la frontière de la « normalité », il est intrigué par la faille, le manque, la faillite, la rigidité d'esprit, la vulnérabilité du corps et de la vie. Ses œuvres jouent sur les limites de l'éthique et de la morale pour nous donner à voir ce que nous préférons ignorer.

²⁵ Il s'agit alors de l'élaboration d'un discours sur l'action. Il s'agit d'y réfléchir, d'y revenir, de poser un regard sur une expérience vécue. Chaque édition de l'événement donne lieu à la réalisation d'une vidéo d'une quinzaine de minutes, qui fonctionne à la fois comme une trace et comme document d'archive. Par ailleurs, des objets et des images issus de l'événement sont appelés à participer à une mise en exposition d'*État d'Urgence*. À ce propos, quelques éléments relatifs à l'*État d'Urgence* ont été mis en exposition par les artistes dans une intervention récente, intitulée *Change* (2008-2009). Prenant à la fois la forme d'une boutique, d'un espace d'exposition et d'un événement, *Change* a eu pignon sur rue à Montréal du 2 octobre au 20 décembre 2008 (au 4351, boulevard Saint-Laurent, au coin de la rue Marie-Anne) et s'articulait autour de la présentation d'une rétrospective du travail de l'ATSA, qui fêtait en 2008 le dixième anniversaire de l'organisme et de la collaboration du collectif. Plusieurs objets ont été créés à partir de matériel référant à l'intervention, dont une collection encadrée de « tirelires *État d'Urgence* », utilisées par les artistes pour récolter des dons du public en vue de l'événement, un sac de couchage accroché au mur ainsi qu'un montage photographique rassemblant des images issues de plusieurs éditions d'*État d'Urgence*. Voir la publication qui accompagne l'événement : Action Terroriste Socialement Acceptable (dir.), *op. cit.*

²⁶ *État d'Urgence* jouit d'une couverture médiatique importante. La revue de presse de l'événement compte un nombre toujours croissant d'entrées à chaque année. Les différents médias s'intéressent à l'action sous divers angles. En plus de la recherche d'un retentissement médiatique qui les mène à mobiliser plusieurs médias de masse autour de leurs actions, ATSA investissent l'espace télévisuel en participant à des jeux télévisés.

En mettant en scène des rencontres entre des individus non seulement hétérogènes, mais antagonistes, Źmijewski élabore un discours de la marge, à l'abri des conventions, des lieux communs et du discours dominant.

Créant un espace de confrontation investi d'une importante dimension politique, l'intervention / installation vidéo *Them* (2007) (fig. 3.8 à 3.12)²⁷, d'Artur Źmijewski, a été réalisée à partir de la participation de membres de quatre groupes sociaux antagonistes à une activité de création picturale. Chacun des groupes, à la demande de l'artiste, a d'abord dû créer une image représentant les idées ou les valeurs partagées par ses membres. Parmi les participants à l'expérience, on retrouve des jeunes impliqués dans une communauté juive polonaise (qui élaborent un décor autour du mot Pologne en hébreux), de fervents défenseurs de la religion catholique (qui peignent quant à eux une église), des individus très actifs dans des mouvements communautaires et sociaux associés à des idées socialistes (qui inscrivent le mot liberté en polonais en utilisant plusieurs couleurs), ainsi que des jeunes issus d'un groupe appelé la *Polish Youth League*, partageant des idées nationalistes, résolument de droite (qui dessinent une épée ornée des couleurs du drapeau polonais, le rouge et le blanc)²⁸. L'artiste invite donc ces groupes à participer à des rencontres au cours desquelles ils peuvent intervenir à leur guise sur les images produites par les autres. Lors de la première rencontre, il instaure un espace de jeu en posant des règles : « *Our game begins here. If you feel you don't like something about this situation, you can change it. You can re-edit it, rewrite it, draw it again, destroy it or add something. There are no restrictions.* »²⁹. Au long des séances, les interactions entre les individus, manifestement très impliqués dans leurs groupes respectifs, sont de plus en plus marquées par un conflit idéologique et deviennent rapidement conflictuelles. Contrairement à un David Dupont qui observait les interactions déjà existantes entre des individus marginaux formant une petite communauté, Artur Źmijewski engendre volontairement une situation conflictuelle qu'il observe, afin de voir comment les

²⁷ Réalisée par l'artiste en 2007, *Them* a été présentée à la Documenta 12 de Kassel en 2007. Voir Peter M. Buergele et Ruth Noack (dir.), *Documenta 12 Kassel*, Catalogue d'exposition (Kassel, 16 juin – 23 septembre 2007), Cologne, Taschen, 2007, p. 326-327, 352 et 385.

²⁸ Lors de la première rencontre, l'artiste distribue à chacun des participants un t-shirt à l'effigie de son groupe.

²⁹ Artur Źmijewski, *Them*, 2007, vidéo (DVD), 26 min, Varsovie, Zacheta National Gallery of Art of Warsaw.

protagonistes négocieront entre eux. À partir de cette rencontre, la confrontation aux valeurs des autres conduit fatalement les individus à se faire violence. Constituée à partir de quatre rencontres successives entre ces groupes, la trame de *Them* montre de manière aussi étonnante que déroutante l'intensification des conflits entre des individus qui confrontent leurs systèmes de valeur par le biais de l'image. À ce propos, notons que les interventions des différents protagonistes sur les images des autres, ostensiblement symboliques, utilisent un vocabulaire qui propose une réflexion sur la valeur sémantique et historique de certains signes, symboles ou icônes³⁰.

Them propose ainsi de réfléchir à la relation entre soi et l'autre à partir de l'expérience du choc. Orchestrée par l'artiste, la rencontre montre ici l'impossibilité d'établir un dialogue entre soi et l'autre. L'expérience relationnelle qu'effectue Żmijewski devient une véritable modélisation du conflit idéologique, passant par la confrontation à l'altérité, et soulevant des enjeux intrinsèquement liés à la question du politique.

Żmijewski creates a situation, a provocation, and then records the reactions. He is interested in situations that are painful, intimate, taboo, embarrassing, inconvenient, unwelcome, such as those in which people expose their usually hidden physicality and emotions, those we do not usually like to watch. He knows how to lead participants to let go of their inhibitions and open themselves up before the camera, and thus before the viewer, who is suddenly faced with an uncomfortable and tense situation. The situations chosen or provoked by Żmijewski concern issues of collective historical memory, social taboo, sexual experiences, physical vulnerability, disability, limitation and suffering, and are multidimensional and accessible on various levels of perception and interpretation. Żmijewski rejects the sentimentalism and cheap compassion of reversing the gaze, and instead bases his art on observation, provocation, and reflection. Confronting the audience with

³⁰ Si un des tous premiers gestes posés trouve une certaine approbation parmi les participants, c'est-à-dire découper le carton afin d'ouvrir les portes de l'église, les interventions qui suivent relèvent souvent de la provocation ou de la vengeance. Un des membres du groupe d'appartenance juive recouvre l'épée des jeunes conservateurs avec un symbole homosexuel et explique à la caméra qu'il l'a fait par pure provocation. La réponse, pour ne pas dire la riposte, consiste à inscrire, sur l'emblème juive, le mot Pologne, mais en polonais cette fois. Un autre des participants recouvre entièrement de peinture blanche le mot liberté, l'efface pour y inscrire les mots dieu et honneur. Quelqu'un entreprend ensuite de découper l'épée des jeunes conservateurs, mais on la recolte, la découpe à nouveau, la déchire, la jette, etc. La croix gammée, l'arc-en-ciel, le symbole de l'énergie nucléaire, tous ces symboles se superposent sur des emblèmes devenus méconnaissables, qui progressivement, prennent une allure chaotique s'apparentant au graffiti. On utilise le feu pour détruire en partie ou en totalité des symboles dont on n'accepte pas la teneur ou la portée idéologique. À la troisième rencontre, certains participants prendront l'initiative de découper les chandails des autres et accepteront difficilement qu'on découpe le leur.

*material testimony of the human condition, the artist himself prefer to keep silent, as if afraid of banalizing it with linguistic conventions or conversational standards.*³¹

Essentiellement ancrée dans une expérience relationnelle, cette œuvre d'Artur Żmijewski se place véritablement en porte-à-faux face à ce qu'on appelle, de manière générale, l'art relationnel. À l'opposé de tout projet de réconciliation, il s'agit ici de montrer les relations interhumaines dans ce qu'elles ont de troublant, de souffrant, voire de pathologique. Nous sommes ici en présence d'un cas limite, qui conduit au constat d'une impossibilité de négocier la relation.

À ce propos, il est essentiel de remarquer que *Them* montre la rigidité des positions adoptées par les individus de chacun des groupes. Tous exhibent la même agressivité, la même violence, et la même volonté d'imposer ses idées. Alors que s'installe une forme de mépris chez certains des protagonistes, qui semblent vouloir légitimer leur propre violence, un profond fossé se creuse entre soi et l'autre. La pensée des « personnages » mis en scène par l'artiste est si rigide que nous pouvons nous demander s'il y a mise en place d'un espace politique ou si *Them* montre plutôt l'impossibilité ou l'échec du politique. L'exercice proposé par l'artiste arrive-t-il véritablement à questionner les participants, à ébranler leurs idées ou s'il contribue plutôt à conforter ou à rigidifier leur position ? Quoi qu'il en soit, le résultat enregistré par la caméra de l'artiste demeure saisissant. Si l'expérience n'arrive pas à remettre en doute les convictions profondes des participants, nous pouvons imaginer que l'effet est tout à fait autre pour le spectateur de l'installation vidéo. Posant un regard extérieur sur l'expérience, *Them* met en évidence les problèmes inhérents à la confrontation à l'altérité et à un choc des valeurs et des idéologies. La vidéo révèle une puissante volonté d'imposer son point de vue, ses croyances et ses convictions à autrui.

La nature des échanges entre les participants affirme fortement l'inscription de l'œuvre dans un questionnement d'ordre politique. Alors que, le plus souvent, c'est une intervention d'un des participants sur une image qui provoque le débat, les positions de chacun nous sont exposées tant au moyen de signes visuels que par une confrontation

³¹ Agnieszka Morawinska, « Introduction », dans Artur Żmijewski, *If it happened only once it's as if it never happened*, Warsaw, Zacheta National Gallery of Art of Warsaw, 2005, p. 10.

verbale des opinions. En effet, les participants expliquent l'idée qui les incite à intervenir sur une image, alors que de l'autre côté, nous pouvons entendre la réaction de ceux à qui l'on vient d'adresser une offensive visuelle. Ici, ce sont des questions radicalement politiques qui sont soulevées par les participants : nous assistons à la mise en place de débats sur l'avortement, le droit des femmes, la laïcité de l'état, la lutte contre le fascisme ou la discrimination des minorités, notamment des homosexuels. Ces questions sont au cœur des débats politiques qui traversent nos sociétés et ce à l'échelle planétaire.

En mettant en tension les différentes idéologies véhiculées par ces différents groupes politiques, *Them* contribue également à déconstruire le mythe d'une identité nationale qui irait de soi. La vidéo révèle le caractère construit de cette identité qui se définit à partir de luttes de pouvoir. Elle interroge ainsi la possibilité même de l'existence d'une identité nationale, en mettant en scène l'impossibilité de trouver ce qui convient à la nation³². « [...] Les œuvres de l'artiste explorent les manières complexes dont un appareil d'État homogénéisant, cherchant à aplanir les différences, se trouve contestée par la présence de corps imparfaits et d'identités individualisés. ³³ » Par là, Żmijewski inscrit son œuvre au cœur même d'une réflexion sur le politique en questionnant non seulement ses fondements, mais aussi les structures et le fonctionnement de la politique, telle qu'elle se pratique aujourd'hui. Bien qu'issue du contexte particulier d'une Pologne en quête d'identité nationale, *Them* invite de manière plus générale à réfléchir aux grands enjeux et débats qui traversent nos sociétés. Il s'agit d'aborder à la fois un conflit particulier, touchant à la question de l'identité nationale, mais également d'aborder la question du conflit en général, que celui-ci survienne à l'intérieur de relations interhumaines ou dans des rapports entre des groupes.

Par ailleurs, il est également troublant de constater que, alors que l'idée de tolérance est apportée par les membres du groupe d'allégeance catholique, celle-ci semble

³² L'artiste s'est également intéressé à cette question de l'identité nationale dans une exposition qu'il a réalisée à titre de commissaire en 2002. Intitulée « *Polska* » (Pologne), cette exposition présentée à la Teatr Akademia à Varsovie avait comme objectif de questionner la responsabilité des individus dans le fonctionnement de la collectivité à l'intérieur d'un pays (notre traduction). Voir : Joanna Mytkowska, « Too-true Scenarios », dans Artur Żmijewski, *op. cit.*, p. 14.

³³ Derek Conrad Murray, « Sujets carcéraux : le jeu du pouvoir dans *Repetition* d'Artur Żmijewski », *Parachute*, no 124 (octobre-décembre 2006), p. 79.

correspondre davantage à l'idée d'indifférence qu'à celle de dialogue. C'est précisément à cette indifférence que s'attaque l'œuvre d'Artur Żmijewski. Ce dernier interroge la possibilité de résoudre un conflit à partir du dialogue. La mise en œuvre d'une situation d'altérité comme processus de création fait ici émerger la question de la montée de la violence, alors que la négociation s'avère impossible. L'artiste met en scène l'échec d'un rapport à l'autre afin de montrer que de l'expérience de l'altérité ne génère pas que du lien entre soi et l'autre. Il expose la création d'une relation, qui s'envenime jusqu'à la volonté de détruire l'autre.

Them est un véritable laboratoire relationnel, qui génère une situation propice à l'émergence et à l'observation du conflit. Żmijewski explore spécifiquement le champ de possibles ouvert par l'imprévisibilité de la rencontre de l'autre dans sa profonde différence.

Il explique :

I never know what the film is going to look like; after all, I don't work with actors who imitate reality, and I have no script. My protagonists are unpredictable and their behaviour is beyond my control. I set things in motion and they happen. But at the same time I make an effort not to run aground, so I stay alert and correct the course a little. It is interesting because it is a expedition into the unknown. There is no plan, no script – I never know when the trio will end. Many unplanned things happen, and we follow along and register them. Sometimes we lose our way, but those are the gates to virgin lands – error and straying off the path.³⁴

Dans le cas de *Them*, Żmijewski se fait moins le témoin d'une réalité qui existe déjà qu'il agit comme un scientifique qui effectue une expérience et en observe le résultat³⁵. L'artiste adopte la posture de l'observateur face à la création d'une rencontre dont il sait qu'elle sera

³⁴ Sebastian Cichocki, « The Terror of the Healthy », entrevue avec l'artiste dans le catalogue *The Singing Lesson*, Galeria Kronika, Bytom, 2003. Cité par Sebastian Cichocki dans Artur Żmijewski, *If it happened only once it's as if it never happened*, Warsaw, Zacheta National Gallery of Art of Warsaw, 2005, p. 42-43.

³⁵ Cette idée rappelle *Repetition / Powtorzenie* (2005), une autre vidéo réalisée par Artur Żmijewski pour la 51^e Biennale de Venise et présentée dans le pavillon de la Pologne durant l'été 2005. L'œuvre présente une expérience de l'artiste qui consiste à remettre en scène la célèbre expérience du psychologue Philip Zimbardo, réalisée en 1971 et connue sous le nom de *Stanford Prison Experiment*. L'expérience consiste à placer des individus dans un contexte carcéral et à leur attribuer des rôles de prisonniers et de gardiens de prison, qu'ils devront jouer. L'expérience, dont la durée prévue était de deux semaines a dû être arrêtée après six jours, car les prisonniers montraient déjà des séquelles psychologiques jugées sévères. *Stanford Prison Experiment* montre que tout individu, indépendamment des conditions culturelles, économiques ou sociales dans lesquelles il se trouve, peut assumer le rôle de tortionnaire lorsqu'il se retrouve dans un contexte propice. Sur l'œuvre *Repetition*, voir Artur Żmijewski, *If it happened only once it's as if it never happened*, Warsaw, Zacheta National Gallery of Art of Warsaw, 2005 et Derek Conrad Murray, « Sujets carcéraux : le jeu du pouvoir dans *Repetition* d'Artur Żmijewski », *Parachute*, no 124 (octobre-décembre 2006), p. 78-91.

réactive. Żmijewski travaille sur la limite, sur l'extrême. Tout en étant profondément ancrée dans le réel, sa pratique explore la relation dans sa dimension effective. Conrad Derek Murray affirme que ses « tactiques visuelles évitent toutefois l'épanchement sentimental et la moralisation, et s'avèrent des réquisitoires cohérents contre la formation sociale de l'altérité radicale.³⁶ » En ramenant la notion d'altérité à ce qu'elle a de plus radical et de plus dérangeant, voire d'immoral, l'exploration de la rencontre par Żmijewski met en échec la pensée éthique d'Emmanuel Lévinas, telle que nous l'évoquions plus tôt dans le cas de l'ATSA.

Le travail de Żmijewski cherche à susciter le doute, à ébranler le confort de la certitude. « *Żmijewski's works appear to be a reaction to all too hastily adopted interpretations of situations in which we find ourselves, to those areas of insufficient self-awareness that lead us to too easily hide things behind their stereotypes.*³⁷ » L'artiste utilise la relation comme matériau pour explorer le comportement humain face à l'expérience d'une altérité radicale. Il laisse ainsi la question ouverte, pour ne pas dire béante. Lors de la quatrième rencontre, tous doivent évacuer le lieu de rencontre. Alors que les flammes achèvent la destruction d'une des images, l'artiste éteint l'incendie à l'aide d'un extincteur qui crache d'épais nuages de poudre retombant en poussières. *Them* se termine sur l'image apocalyptique et silencieuse d'un local dévasté par l'activité entreprise selon les indications de l'artiste. Le sol, jonché de débris, de cendres et de poussières, évoque avec puissance une image de guerre. Il est profondément déroutant de constater que ce qui semblait d'abord être une activité ludique relativement modeste, bien que propre à susciter la confrontation, se termine fatalement sur une telle violence destructrice.

Agissant dans la perspective de contrer le réconfort de la certitude les pratiques d'ATSA et d'Artur Żmijewski cherchent à déstabiliser l'individu par la rencontre d'une altérité radicale. Elles insèrent de l'équivoque et du doute chez l'individu, qui relèvent directement de l'altérité et s'effectuent comme la possibilité du politique.

³⁶ Derek Conrad Murray, « Sujets carcéraux : le jeu du pouvoir dans *Repetition* d'Artur Żmijewski », *Parachute*, no 124 (octobre-décembre 2006), p. 80.

³⁷ Joanna Mytkowska, « Too-true Scenarios », dans Artur Żmijewski, *op. cit.*, p. 15.



Figure 3.1
Action terroriste socialement acceptable, ATSA, *État d'Urgence 08*, 2008, intervention sur la
Place Émilie-Gamelin, Montréal. © Jean-François Lamoureux



Figure 3.2
Action terroriste socialement acceptable, ATSA, *État d'Urgence 05*, 2005, intervention sur la Place Émilie-Gamelin, Montréal. © Martin Savoie



Figure 3.3
Action terroriste socialement acceptable, ATSA, *État d'Urgence 06*, 2006, intervention sur la Place Émilie-Gamelin, Montréal (*essen*, intervention de Victoria Santon). © Martin Savoie



Figure 3.4
Action terroriste socialement acceptable, ATSA, *État d'Urgence 05*, 2005, intervention sur la Place Émilie-Gamelin, Montréal (*Mon corps mon atelier / Moncorps ton atelier*, intervention de Sylvie Cotton). © Martin Savoie



Figure 3.5
Action terroriste socialement acceptable, ATSA, *État d'Urgence 07*, 2007, intervention sur la Place Émilie-Gamelin, Montréal (Spectacle de la Fanfare Pourpour). © Martin Savoie



Figure 3.6
Action terroriste socialement acceptable, ATSA, *État d'Urgence 08*, 2008, intervention sur la Place Émilie-Gamelin, Montréal. © Jean-François Lamoureux



Figure 3.7
Action terroriste socialement acceptable, ATSA, *État d'Urgence 04*, 2004, intervention sur la Place Émilie-Gamelin, Montréal. © Martin Savoie



Figure 3.8

Artur Żmijewski, *Them*, 2007, stills tirés de la vidéo, 26 min, Varsovie, Zacheta National Gallery of Art of Warsaw. © Artur Żmijewski



Figure 3.9
Artur Żmijewski, *Them*, 2007, stills tirés de la vidéo, 26 min, Varsovie, Zacheta National Gallery of Art of Warsaw. © Artur Żmijewski

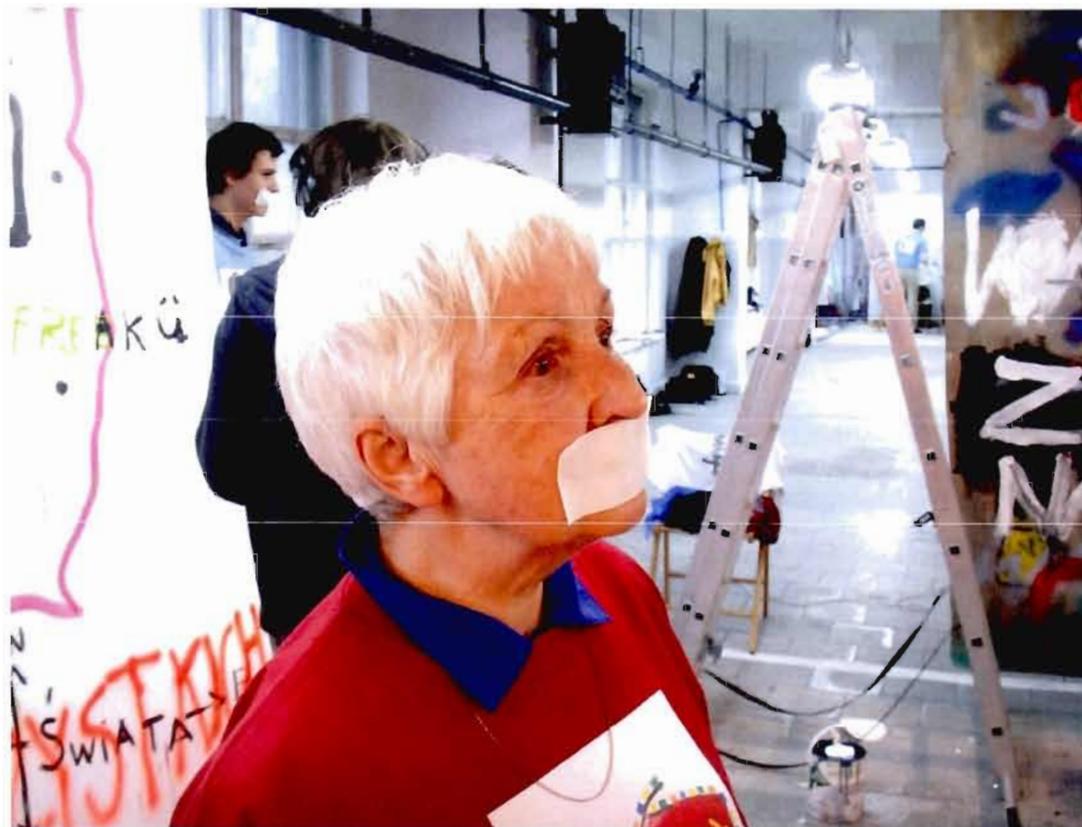


Figure 3.10
Artur Żmijewski, *Them*, 2007, stills tirés de la vidéo, 26 min, Varsovie, Zacheta National Gallery of Art of Warsaw. © Artur Żmijewski



Figure 3.11
Artur Żmijewski, *Them*, 2007, stills tirés de la vidéo, 26 min, Varsovie, Zacheta National Gallery of Art of Warsaw. © Artur Żmijewski



Figure 3.12

Artur Żmijewski, *Them*, 2007, stills tirés de la vidéo, 26 min, Varsovie, Zacheta National Gallery of Art of Warsaw. © Artur Żmijewski

CONCLUSION

Nous avons articulé notre réflexion sur la question de la relation en art actuel autour de pratiques artistiques qui ont en commun d'user de la relation à autrui comme d'un matériau. Constituant autant de *laboratoires relationnels* qui visent à explorer à la fois l'altérité et l'effectivité de la relation à partir de rencontres entre des hétérogènes, les pratiques que nous venons d'analyser renvoient de manière singulière à un ensemble de questions. Elles ouvrent un *espace de négociation* entre le soi et l'autre, qui déstabilise l'individu en remettant en question ses repères et contribue à repenser l'idée de communauté en proposant la création de rencontres inusitées ou en reconfigurant les rapports interhumains. Tout au long de ce mémoire, nous avons vu qu'il s'agit pour les artistes d'initier des rencontres visant à s'« exposer les uns aux autres », de manière à amener l'altérité à la conscience à partir d'une confrontation à la différence. Ainsi, ces pratiques s'inscrivent résolument dans le politique.

Tout d'abord, l'étude de deux cadres conceptuels entourant l'analyse des pratiques relationnelles nous a permis de situer nos recherches dans le paysage de l'art actuel et de définir la relation de manière à la placer au centre de l'analyse de ces pratiques. Afin d'aborder la question de la relation, nous nous sommes attardée à quelques textes fondateurs, qui nous ont permis d'isoler la relation afin de la considérer comme un enjeu majeur de l'art actuel et de la définir, non pas en termes de convivialité, mais comme un *espace de négociation* entre soi et l'autre. Rappelons brièvement qu'en confrontant des exemples de pratiques artistiques ayant en commun la création de relations entre des individus aux cadres conceptuels qui ont servi jusqu'à maintenant à l'analyse des pratiques relationnelles, nous n'avons pu que constater les limites de ces cadres théoriques quant au développement d'une analyse qui considérerait la spécificité des pratiques relationnelles. En retournant au fondement de la relation, c'est-à-dire à sa nature conflictuelle et à sa définition comme espace de négociation entre soi et l'autre, nous avons proposé à la fois de dépasser l'analyse de Nicolas Bourriaud dans *L'Esthétique relationnelle* et de faire ressortir que les critiques adressées aux pratiques relationnelles sont tributaires d'une conception utopique de la

relation. À cette conception utopique, nous opposons une définition de la relation dont l'origine est l'expérience de l'altérité.

De plus, en adoptant une perspective anthropologique, nous avons indiqué le rôle déterminant de la relation dans une définition du lieu et avons proposé d'aller au-delà des problématiques de *l'in situ*. Nous avons démontré qu'un glissement conceptuel s'opère du *site* à la *relation* dans l'ancrage des pratiques artistiques dans le champ social, afin de rendre compte de la manière dont ces pratiques reconfigurent les interactions entre les individus, transforment les lieux dans lesquels elles s'inscrivent et agissent sur les individus qu'elles impliquent.

Ainsi, c'est en considérant la relation autant comme élément de définition du lieu, dans une perspective anthropologique, que comme mise en œuvre de l'expérience de l'altérité, dans une perspective philosophique, qu'elle a pu être envisagée comme un concept opératoire. À défaut de proposer une théorie de la relation, nous avons voulu isoler cette notion afin de la considérer comme un enjeu majeur de l'art actuel pour une analyse des pratiques relationnelles, permettant de rassembler, d'interroger et de relever la singularité d'un certain nombre de pratiques artistiques. Ici, le concept d'altérité, inhérent à la relation, a constitué un élément d'analyse essentiel. En ce sens, à l'inverse de la position développée par Bourriaud, la contribution de ce mémoire est de pointer la nature conflictuelle de la relation comme fondement d'une analyse critique des pratiques relationnelles. Constituant une première étude critique de la relation en art actuel, cette recherche place cette notion au fondement d'un art qui cherche à s'inscrire dans un questionnement de nature éthique et politique. La question de l'effectivité de la relation est centrale, puisqu'elle permet d'envisager à la fois le potentiel critique et le potentiel d'action des pratiques relationnelles. Les relations mises en œuvre par les pratiques artistiques que nous avons étudiées s'effectuent dans la sphère du réel : elles touchent et confrontent des individus dans leur quotidien. Initiée par l'exploration de la relation comme expérience vécue, cette effectivité est précisément ce qui invite à poser la question de l'altérité, inhérente à la négociation entre soi et l'autre, et à mettre l'accent sur la différence, l'inégalité, l'étrangeté, la violence, bref, sur la nature conflictuelle

des rencontres entre des hétérogènes. Elle permet d'interroger les pratiques en fonction de cette notion d'altérité qui, comme élément fondamental de l'expérience humaine, invite à se confronter à la complexité de notre rapport à autrui et au caractère insaisissable ou ineffable de la rencontre. Qui plus est, l'effectivité donne à la relation son potentiel d'action qui, selon l'idée d'une *micropolitique* ou d'un politique situé *entre* les individus, a pour effet de déstabiliser l'individu, voire de le transformer. Là où règne le confort de la certitude, elle crée de l'indétermination et permet au doute de s'immiscer. Dans cette perspective, il nous semble que l'effectivité de la relation révèle un potentiel d'action, qui intéresse plusieurs artistes en vue d'un devenir politique de l'art.

Si nous avons montré, à partir des études de cas, que placer la relation au centre de l'étude des pratiques artistiques actuelles fait émerger de nouvelles questions, et ce selon des modalités extrêmement riches, nous tenons également à attirer l'attention sur l'accroissement manifeste de l'intérêt porté par les artistes à ces enjeux, ce dont témoignent les pratiques récentes de David Dupont et d'Artur Żmijewski.

En regard des pratiques que nous avons ici soumises à l'analyse, nous comprendrons que la distinction proposée entre les chapitres deux et trois montre que ces questions se posent à différents degrés. De la recherche de réconciliation que nous retrouvons chez Devora Neumark à la création d'une situation de violence chez Artur Żmijewski, en passant par la reconfiguration des relations entre des travailleurs à l'usine par Raphaëlle de Groot, le regard posé sur autrui par David Dupont et la mise en œuvre d'une rencontre « entre des mondes qui s'ignorent ¹ » par ATSA, nos exemples dressent un vaste portrait des enjeux de la relation en art actuel, en mettant en évidence une intensification dans l'exploration de la différence, voire de l'étrangeté. Cette intensification donne à l'altérité un caractère toujours plus radical et affirme la dimension intrinsèquement politique des pratiques relationnelles qui traverse toute notre étude.

¹ Louis Jacob, « Sur l'art et l'errance, Place Émilie-Gamelin, *État d'Urgence* », dans Action Terroriste Socialement Acceptable (dir.), *ATSA : Quand l'art passe à l'action*, Montréal, Action Terroriste Socialement Acceptable (ATSA), 2008, p. 51.

Ainsi, envisagée dans ce mémoire en termes d'expérience vécue, selon sa nature conflictuelle et comme espace de négociation, la relation est liée à la fois à une réflexion philosophique sur l'altérité et à une préoccupation des sciences humaines sur le « vivre ensemble » dans nos sociétés contemporaines. Ici, il semble que cette réflexion affirme le caractère intrinsèquement interdisciplinaire de l'histoire de l'art tout en montrant la contribution de l'histoire de l'art à une réflexion plus large sur le « vivre ensemble » qui préoccupe l'ensemble des sciences humaines et sociales. La notion de relation en art, nous l'avons vu, est à réfléchir et à définir à l'extérieur du seul champ de l'histoire de l'art. À cet égard, la façon dont Pierre Ouellet définit le projet de l'équipe de recherche sur *Le Soi et l'Autre*, qu'il dirige à l'Université du Québec à Montréal, nous semble situer de manière assez précise le contexte plus général dans lequel s'inscrit notre étude :

L'équipe de recherche sur *Le soi et l'autre* s'est [...] donnée pour tâche d'analyser les formes d'énonciations verbales et visuelles de la mémoire, de la perception et de l'imagination qui sous-tendent l'expérience intersubjective ou la dynamique relationnelle entre le soi et l'autre, au fondement de la socialité, dans le but de comprendre la « sensibilité » des sociétés actuelles, fortement imprégnées par l'incertitude identitaire et l'épreuve de l'altérité, qui se manifestent entre autres dans le caractère interculturel de la vie sociale.²

Nous retrouvons ici le « "nous" problématique » qu'évoque Julia Kristeva dans *Étrangers à nous-mêmes*. En investissant l'espace entre soi et l'autre, les artistes risquent la négociation, et ritèrent ainsi cette étrangeté que Julia Kristeva identifie comme le propre de notre condition humaine.

² Pierre Ouellet, « Préface » pour *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 14. Le groupe de recherche sur *Le soi et l'autre* est dirigé par Pierre Ouellet à l'Université du Québec à Montréal.

APPENDICE A

SITES DE PRÉSENCE DE DEVORA NEUMARK*

Terrasse du Musée d'art contemporain de Montréal
Mardi 2 septembre au samedi 6 septembre

Devant la bibliothèque de l'Université Concordia au McConnell Building
(intersection du boulevard de Maisonneuve et de Mackay)
Mardi 9 septembre au samedi 13 septembre

Station de Métro Snowdon
Mardi 16 septembre au samedi 20 septembre

Parc au pied du Mont-Royal, près du monument Georges-Étienne Cartier
Mardi 23 septembre au samedi 27 septembre

Terminus d'autobus à l'angle des rues Berri et de Maisonneuve
Mardi 30 septembre au samedi 4 octobre

Marché Atwater
Mardi 7 octobre au samedi 11 octobre et mardi 14 octobre au samedi 18 octobre

Appartement privé au 6846, rue Saint-Denis
Mardi 21 octobre au samedi 25 octobre

N.B. : Les lieux et dates de l'intervention de l'artiste étaient indiqués sur le site internet du centre d'art contemporain Optica et rendus publics par le biais d'une annonce classée dans le journal *Le Devoir* du samedi.

* L'intervention de Devora Neumark a été réalisée dans le cadre de l'exposition *Sur l'expérience de la ville*, du 29 août au 14 décembre 1997, organisée par le centre d'art contemporain Optica, avec les commissaires Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perrault.

APPENDICE B

CHRONOLOGIE : *ÉTAT D'URGENCE* DE L'ATSA

<i>État d'Urgence '08 :</i> (Place Émilie-Gamelin)	26 au 30 novembre 2008
<i>État d'Urgence '07 :</i> (Place Émilie-Gamelin)	21 au 25 novembre 2007
<i>État d'Urgence '06 : Le Mani-festival</i> (Place Émilie-Gamelin)	22 au 26 novembre 2006
<i>État d'Urgence '05</i> (Place Émilie-Gamelin)	23 au 27 novembre 2005
<i>État d'Urgence '04 : Un état d'esprit</i> (Place Émilie-Gamelin)	1 ^{er} au 5 décembre 2004
<i>État d'Urgence : Le banquet</i> (Place Émilie-Gamelin)	5 au 8 décembre 2003
[Pas d'État d'Urgence au début de l'année 2003...]	
<i>État d'Urgence '02</i> (Place Émilie-Gamelin)	1 ^{er} au 4 février 2002
<i>État d'Urgence : Dernier recours</i> (Coin Clark/Sainte-Catherine, Hydro Québec)	2 au 4 mars 2001
[Pas d'État d'Urgence en 2000]	
<i>État d'Urgence '99</i> (Coin Bleury/René-Lévesque, SNC-Lavalin)	16 au 26 décembre 1999
<i>État d'Urgence '98</i> (Terrasse du Musée d'art contemporain de Montréal)	13 au 18 décembre 1998
<i>La banque à bas: à bas la banque</i> (Terrasse du Musée d'art contemporain de Montréal)	17 décembre 1997 au 18 février 1998

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Action Terroriste Socialement Acceptable (dir.). *ATSA : Quand l'art passe à l'action*. Montréal: Action Terroriste Socialement Acceptable (ATSA), 2008, 139 p.
- Abensour, Dominique, Raphaëlle de Groot, Alessandro Vitale et Michelangelo Pistoletto. *8 x 5 x 363 + 1*. Quimper: Le Quartier (Centre d'art contemporain de Quimper), 2008, 117 p.
- Agamben, Giorgio. *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*. Paris: Seuil, 1990, 119 p.
- Ardenne, Paul. *L'art dans son moment politique : écrits de circonstance*. Bruxelles: La lettre volée, 416 p.
- _____ *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2002, 255 p.
- Arendt, Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Paris: Presses Pocket, 1988, 406 p.
- _____ *La crise de la culture*. Paris: Gallimard, 1972, 380 p.
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992, 149 p.
- Augoyard, Jean-François. « L'action artistique dans l'espace urbain » dans *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*. La Tour d'Aigues (France): Éditions de l'Aube, p. 17-31.
- Babin, Sylvette (dir.). *Lieux et non-lieux de l'art actuel*. Montréal: Éditions Esse, 2005, 236 p.
- Baqué, Dominique. *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion, 2004, 317 p.
- Bourriaud, Nicolas. *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*. Paris: Denoël, 1999, 168 p.
- _____ *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel, 2001 [1998], 123 p.

- Buren, Daniel et Jean-Marc Poinot. *Daniel Buren : les écrits (1965-1990)*. Bordeaux: CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, 3 v.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992 [1967], 209 p.
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien. 1- Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990, 350 p.
- De Groot, Raphaëlle et Christophe Pichon. *L'art d'accommoder les restes*. Quimper (France): Éditions le Quartier, 2008, 44 p.
- Deutsche, Rosalyn. *Eviction : Art and Spatial Politics*. Cambridge et Londres: Massachusetts Institute of Technology, 1996, 394 p.
- Ferrer, Mathilde (dir.). *Groupes mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 2001 [1989], 345 p.
- Fontaine, Philippe. *La question d'autrui*. Paris: Ellipses, 1999, 111 p.
- Forest, Fred. *L'oeuvre-système invisible : Art Relationnel ou Art de la Relation*. Paris: l'Harmattan, 2006, 228 p.
- Grout, Catherine. *Pour une réalité publique de l'art*. Paris et Montréal: l'Harmattan, 2000, 315 p.
- Kester Grant H. *Conversation pieces : community and communication in modern art*. Berkeley et Los Angeles: University of California press, 2004, 239 p.
- Kwon, Miwon. *One place after another : Site-specific art locational identity*. Cambridge et Londres: Massachusetts Institute of Technology, 2002, 218 p.
- Lacy, Suzanne. *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995, 293 p.
- Lamoureux, Johanne. *L'art insituable : de l'in situ et autres sites*. Montréal: Le centre de diffusion 3D, 2001, 292 p.
- Lévinas, Emmanuel. *Altérité et transcendance*. Paris: Fata Morgana, 1995, 186 p.
- _____ *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier: Fata Morgana, 1972, 111 p.
- Moulène, Claire. *Art contemporain et lien social*. Paris: Cercle d'Art, 2006, 128 p.
- Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2004 [1986], 278 p.

- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire* (tome 1). Paris: Gallimard, 1984, 674 p.
- Ouellet, Pierre (dir.). *Identités narratives : Mémoire et perception*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2002, 323 p.
- _____ *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2003, 446 p.
- _____ *Politique de la parole : singularité et communauté*. Montréal: Éditions Trait d'union, 2002, 273 p.
- Poinsot, Jean-Marc. *L'atelier sans mur : textes 1978-1990*. Villeurbanne: Art Édition, 1991, 262 p.
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris: La Fabrique Éditions, 2000, 75 p.
- _____ *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Éditions Gallilée, 2004, 173 p.
- Rochlitz, Rainer. *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*. Paris: Gallimard, 1994, 227 p.
- Rosmarin, Leonard. *Emmanuel Levinas humaniste de l'autre homme*. Toronto: Éditions du GREF, 1991, 183 p.
- Sennett, Richard. « La conscience de l'œil » dans Isaac Joseph (éd.) *L'espace du public : les compétences du citoyen*. Arc-et-Senans: Recherches, 1991, 151 p.
- Saint-Gelais, Thérèse (dir.), *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*. Montréal: Éditions Esse, 2008, 278 p.
- Todorov, Tzvetan. *La vie commune : essai d'anthropologie générale*. Paris: Seuil, 1995, 210 p.
- Żmijewski, Artur. *If it happened only once it's as if it never happened*. Varsovie: Zacheta National Gallery of Art of Warsaw, 2005, 208 p.

Catalogues d'exposition

- Ardenne, Paul et Christine Macel. *Micropolitiques*. Catalogue d'exposition (Grenoble, Magasin-Centre national d'art contemporain, 6 février-30 avril 2000). Grenoble: Magasin, 2000, 61 p.

- Buergel, Peter M. et Ruth Noack (dir.). *Documenta 12 Kassel*. Catalogue d'exposition (Kassel, 16 juin – 23 septembre 2007). Cologne: Taschen, 2007, 414 p.
- Cercle d'Art Prospectif. *CAP art relationnel : un aspect de l'art contemporain en Belgique*. Catalogue d'exposition (Namur, Maison de la culture de Namur, 7 septembre – 20 octobre 2002). Bruxelles: Dexia Banque / Tournai: Éditions La Renaissance du Livre, 2002, 240 p.
- Déry, Louise et Monique Régimbald Zeiber. *L'Art inquiet. Motifs d'engagement*. Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie de l'UQAM, 22 janvier – 28 février 1998). Montréal: Galerie de l'UQAM, 1998, 197 p.
- Déry Louise. *Raphaëlle de Groot : En exercice*. Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie de l'UQAM, 24 février – 1^{er} avril 2006). Montréal: Galerie de l'UQAM, 2006, 143 p.
- Fraser, Marie (dir.). *La Demeure*. Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 13 septembre – 7 décembre 2002). Montréal: Optica, 2008, 114 p.
- Fraser, Marie, Diane Gougeon et Marie Perreault (dir.). *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*. Catalogue d'exposition (Montréal Centre d'art contemporain Optica, 29 août – 14 décembre 1997). Montréal: Optica, 1999, 179 p.
- Fraser, Marie et Marie-Josée Lafortune. *Gestes d'artistes*. Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 7 octobre – 14 octobre 2001). Montréal: Optica, 2001, 88 p.
- Landry, Pierre, Johanne Lamoureux, José Roca et Raphaëlle de Groot. *Histoire des Amériques*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 28 mai – 5 septembre 2004). Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2004, 223 p.
- Loubier, Patrice et Anne-Marie Ninacs (dir.). *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*. Catalogue d'exposition (Montréal, Centre des arts actuels Skol, septembre 2000 – juin 2001). Montréal: Centre des arts actuels Skol, 2001, 243 p.

Articles de périodiques

- Ardenne, Paul. « Art et politique : ce que change l'art " contextuel " ». *L'art même*, no 14 (s.d.), article consulté en ligne le 13 décembre 2006 : <http://www.cfwb.be/Lartmeme/no014/pages/page1.htm>

- Babin, Sylvette. « L'art de l'altérité ». *esse arts + opinions*, no 42 (printemps-été 2001), p. 5.
- _____ « Pratiquer la ville ». *esse arts + opinions*, no 42 (printemps-été 2001), p. 6-21.
- Bélisle, Julie. « Quand faire c'est dire : l'acte artistique dans l'espace urbain ». *esse arts + opinions*, no 54 (printemps-été 2005), p. 52-55.
- Bishop, Claire. « Antagonism and Relational Aesthetics ». *October Magazine*, no 110 (automne 2004), p. 51-79.
- Charron, Marie-Ève. « Finir en poussière ». *Le Devoir*, samedi 6 décembre 2008, p. E9.
- De Carvalho, Anite. « Raphaëlle de Groot : de la collecte à l'installation ». *Espace sculpture*, no 80 (été 2007), p. 13-17.
- Dorais, Ève. « *Le temps donné* par Giorgia Volpe ». *esse arts + opinions*, no 63 (printemps-été 2008), p. 39-41.
- Fraser, Marie. « Une communauté d'étrangers : l'espace public de la parole chez Devora Neumark ». *Parachute*, no 101 (janvier-mars 2001), p. 49-63.
- Giguère, Amélie. « La ville et ses promeneurs, ses regardeurs et ses spectateurs attendus ». *Jeu*, no 115 (juin 2005), p. 160-165.
- _____ « Raphaëlle de Groot : chercher l'autre, se chercher soi et garder quelque chose de tout cela ». *Spirale*, no 208 (mai 2006), p. 46.
- Holmes, Brian, Stefan Nowotny et Gerald Rauning. « L'Extradisciplinaire. Vers une nouvelle critique institutionnelle. ». *Multitudes Web*, (hiver-printemps 2007), article consulté en ligne le 2 mai 2009 : http://multitudes.samizdat.net/spip.php?page=imprimer&id_article=2772
- Jacob, Louis. « Les pratiques artistiques-citoyennes : processus ou politique ? ». *esse arts + opinions*, no 48 (printemps-été 2003), p. 20-25.
- _____ « Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain ». *Sociologie et société*, vol. 37, no 1 (printemps 2005), p. 125-150.
- Joos, Jean-Ernest. « De la disparition de l'objet ». *esse arts + opinions*, no 43 (automne 2001), p. 6-9.
- _____ « Communauté et relations plurielles. Dialogue entre les philosophes et les artistes. ». *Parachute*, no 100 (octobre-décembre 2000), p. 44-55.

- Kleeblatt, Norman L. « Moral Hazard : On the art of Artur Żmijewski ». *Artforum*, vol. 47, no 8, p. 154-160.
- Kwon, Miwon. « One place after another : Notes on Site Specificity ». *October Magazine*, no 80 (printemps 1997), p. 85-110.
- Lamarche, Bernard. « Sur le chemin des écoliers ». *Le Devoir*, samedi 18 octobre 1997, p. D11.
- Leblanc, Véronique. « ATSA : *État d'Urgence*. Quand l'art nous "expose les uns aux autres". », *ETC Montréal*, no 82 (juin-août 2008), p. 52-53.
- Murray, Derek Conrad. « Sujets carcéraux : le jeu du pouvoir dans *Repetition* d'Artur Żmijewski ». *Parachute*, no 124 (octobre-décembre 2006), p. 78-91.
- Pelletier, Sonia. « Pratiques urbaines ou art universel issu d'un contexte urbain ». *esse arts + opinions*, no 42 (printemps-été 2001), p. 22-27.
- Trémeau, Tristan. « L'art contemporain entre normalisation culturelle et pacification sociale ». *L'art même*, no 19 (2^e trimestre 2003), article consulté en ligne le 13 décembre 2007 : <http://www2.cfwb.be/LARTMEME/no019/pages/page3.htm#topauteur>
- Uzel, Jean-Philippe. « L'art "micropolitique" est-il politique? ». *esse arts + opinions*, no 48 (printemps-été 2003), p. 12-15.
- _____ « L'usine comme transformateur social : *8 X 5 X 363 + 1* de Raphaëlle de Groot ». *Parachute*, no 122 (avril-juin 2006), p. 13-31.
- Wright, Stephen. « Le dés-oeuvrement de l'art ». *Mouvements*, no 17 (septembre 2001), p. 9-13.

Mémoires de maîtrise

- Giguère, Amélie. « Art d'intervention dans l'espace urbain à Montréal: typologie et sept études de cas ». Mémoire de maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004, 197 feuillets.
- Morasse, Anne. « Art d'intervention et public urbain : des actions dans l'espace du public à New York (1970-1985) ». Mémoire de maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, 90 feuillets.

Communications

Fraser, Marie. « L'artiste en anthropologue ». Communication prononcée dans le cadre du colloque *L'objet à l'œuvre. Repenser l'objet dans l'histoire et les théories de l'art*, organisé par le département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, à la Cinémathèque québécoise, le 21 septembre 2007.

Gingras, Nicole. « À l'écoute pour voir, entendre, penser, inventer ». Communication prononcée dans le cadre du colloque *Entre Tu et Toi, les correspondances*, organisé dans le cadre de la 4^e Manifestation internationale d'art de Québec, au Musée national des beaux-arts du Québec, le 2 mai 2008.

Lakel, Amar et Tristan Trémeau. « Le tournant pastoral de l'art contemporain ». Communication prononcée lors du colloque *L'art contemporain et son exposition* au Centre Georges Pompidou à Paris, co-organisé par le Collège International de Philosophie et le Ministère de la Culture et de la Communication, le 4 octobre 2002. Texte consulté en ligne le 24 septembre 2008 : <http://www.mickfinch.com/texts/TTAL.html>

Documents vidéo

Action terroriste socialement acceptable (ATSA). DVD, (*ATSA, vidéos des actions de 1997-2003*), 84 min. Montréal, ATSA, 2003.

Dupont, David. *Je retour*. 2008, vidéo (DVD), 28 min, Grenoble.

Żmijewski, Artur, *Them*, 2007, vidéo (DVD), 26 min, Varsovie, Zacheta National Gallery of Art of Warsaw.

Sites Internet

Action Terroriste Socialement Acceptable (ATSA)
<http://www.atsa.qc.ca> (site consulté le 7 mai 2009)

Ardenne, Paul et Christine Macel, communiqué pour l'exposition « Micropolitiques » (Grenoble, Magasin, Centre national d'art contemporain, 6 février – 30 avril 2000).
<http://www.magasin-cnac.org/artistes/micropolitiques/communiqu.html>
(site consulté le 18 décembre 2006)

De Groot, Raphaëlle

<http://www.raphaelledegroot.net/> (site consulté le 23 février 2009)

Manifestation internationale d'art de Québec

<http://manifdart.org/manif4/> (site consulté le 20 juin 2008)

Neumark, Devora

<http://www.devoraneumark.com> (site consulté le 25 mars 2009)

Optica, site internet de l'exposition / événement *Sur l'expérience de la ville*, Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 29 août – 14 décembre 1997 :

<http://www.er.uqam.ca/nobel/k31320/optica.htm> (site consulté le 20 janvier 2009)