

Article

"De l'art d'(ne pas) intervenir dans l'espace public / On The Art Of (Not) Intervening in Public Space"

Aline Caillet

Espace Sculpture, n° 89, 2009, p. 25-29.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/8821ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

De l'art d'(ne pas) intervenir dans l'espace public *On The Art Of (Not) Intervening In Public Space*

Aline CAILLET

L'artiste « politique », polémiste, a eu à cœur depuis la modernité de s'inscrire dans l'espace public et de sortir des lieux confinés de l'atelier pour s'offrir une visibilité publique ; geste qui, en soi, possède déjà une portée politique en ce qu'il inaugure un régime de responsabilité de l'artiste face au corps social. Aujourd'hui, la tradition du happening et d'un art diogénique*, qui affirme haut et fort sa place dans la cité, cède plutôt la place à des modes d'insertion et d'immixtion empreintes de discrétion, que Patrice Loubier a justement qualifié de *formes furtives*¹, gestes en apparence anodins, et qui n'ont rien *a priori* de politiques au sens où l'on utilisait le terme il y a encore une trentaine d'années. Pourtant, ce serait une erreur de voir dans cette sobriété un désinvestissement de l'artiste.

C'est pourtant en ces termes que cette inflexion est le plus souvent analysée—au travers des items, notamment du *micropolitique* ou de l'*esthétique relationnelle*. Or, l'effacement de l'auteur propre à ces pratiques apparaît bien plutôt être le signe, non pas d'un repli, mais d'un transfert de la responsabilité sur le spectateur. Et il se pourrait que ce soit précisément là que réside leur potentiel critique...

SYN- (Luc LÉVESQUE),
Hypothèses d'amarrages,
2001-. Aéroport de Dorval/
Dorval Airport. Photo : Guy
L'Heureux.

Since the beginning of Modernity, the "political" artist, a polemicist, has held the hope of escaping the cramped quarters of the studio to claim a place in the public square and so gain greater public visibility: a gesture that, as such, is already a political act, initiating responsibility on the part of the artist in relation to society. Today, the tradition of the happening and of a "Diogenian" art, loudly and proudly affirming its place in the city, is giving way to methods of discreet infiltration and interference, aptly qualified by Patrice Loubier as *furtive forms*,¹ actions that seem anodyne and that have no *a priori* political content in the sense in which we used the term 30 years ago. Nonetheless, it would be an error to find any detachment on the part of the artist in such sobriety.

Yet, it is in these terms that this approach is most often analyzed—and notably through notions of *micropolitics* or *relational aesthetics*; however, the effacement of the artist in such practices appears rather to be a sign, not of withdrawal, but of responsibility transferred to the spectator. And it may well be precisely here that its critical potential lies ...

In fact, the figure of the viewer is usually absent from most discourses

—whether historical or aesthetic criticism— that deal with so called political or committed art and that do not bother elaborating a theory of reception. Art is thus evaluated in light of its impact on the world and events—and inevitably devalued—with statements like "*Guernica* did not stop the war in Spain."² Entirely skipping over the figure of the viewer, this pronouncement measures the reality of the painting against those of world events or the course of things, a Romantic and Saint-Simonien legacy of belief in the power of images to shape history. In so thinking about the reception of work one confuses the public and the viewer, a collective public reception and an individual experience. And by brushing aside the latter, political art has only to wish—piously—for powerful, strong work, which, in aesthetic terms, frequently drifts into spectacle, aestheticization or manipulation, weakening the role of the viewer.

The particularity of furtive forms lies precisely in the reversal of this causal relationship: works that if not weak are



En effet, la figure du spectateur est la grande absente de l'ensemble des discours—qu'il soient historiques, critiques esthétiques—ayant trait à l'art dit politique ou engagé, lesquels se dispensent d'élaborer une théorie de la réception. L'art est alors évalué—et inévitablement dévalué—à l'aune de son impact sur le monde et sur les événements, à l'instar du leitmotiv ; « "Guernica" n'a pas arrêté la guerre d'Espagne² ». Faisant l'impasse sur la figure du spectateur, cet énoncé mesure la réalité du tableau à celle des événements du monde ou du cours des choses, héritage romantique et saint-simonien d'une croyance dans le pouvoir des images à façonner l'histoire. En pensant ainsi la réception de l'œuvre, on confond en fait le public et le spectateur, la réception publique collective et l'expérience individuelle. Et dans l'occultation des seconds, l'art politique n'a plus qu'à faire le vœu—pieux—d'un art fort et puissant, lequel, en matière esthétique, dérive souvent en spectacle, en esthétisation ou en manipulation, affaiblissant la part du spectateur.

Le propre des formes furtives consiste précisément dans l'inversion de ce rapport causal : des œuvres, sinon faibles en tout cas discrètes, qui ne misent pas sur un impact visible et quantifiable, mais sur la force du spectateur à se faire acteur d'un processus, à intégrer le mouvement d'une situation qui lui est offerte. Cet accent du travail de l'œuvre sur les effets qu'elle est susceptible d'opérer, non en tant qu'œuvre se heurtant au réel mais en tant qu'activation dans un milieu par une situation, appelle un travail de théorisation et de recherches de nouveaux critères, à même de qualifier et peut-être d'évaluer l'œuvre et l'expérience esthétique qu'elle suscite.

ABANDON ET RELÈVE

Les *Hypothèses d'amarrages*³ de SYN, tables de pique-nique de SYN—Atelier d'exploration urbaine—, disséminées çà et là dans la ville de Montréal, *The Embroidery Bandit* de Diane Borsato⁴, petites fleurs cousues en cachette sur des vêtements en vente dans les magasins, la *Surface Sourire* de Sylvie Cotton apparaissant un soir sur l'écran de télévision, *Se refaire un salut*, de Martin Dufrasne et de bien d'autres pratiques au Québec⁵... toutes ces pratiques consistent, non pas en un geste dans lequel l'artiste affirme sa présence et sa qualité, mais en un geste d'*abandon*.

Abandon au sens littéral⁶ quand, par exemple, l'artiste laisse incidemment traîner dans l'espace public quelque chose de son cru, mais pour autant à peine repérable ; action qui consiste autant à « lâcher » qu'à offrir. C'est le cas des *Hypothèses d'amarrages*, ou de *The Embroidery Bandit*.

Abandon aussi au sens symbolique, dans des pratiques qui relèvent de la pure cession, de la dépossession de quelque chose, telles *Se refaire un salut*, pour lequel l'artiste Martin Dufrasne, après avoir dressé l'inventaire exhaustif de tous ses biens personnels, les a déménagés dans l'espace de la galerie Skol où il les a exposés et offerts aux visiteurs en échange de leurs possessions.

Abandon enfin, au sens figuré, dans le sens où l'artiste renonce à la modélisation, cède une part de son contrôle sur l'œuvre. Ce qu'il abandonne, c'est sa prérogative à être un auteur : il la « met à bandon », la laisse au pouvoir d'autrui.

Ainsi s'avance un espace laissé là qui, s'il n'est pas repris et réinvesti par autrui, sera voué à la disparition, à l'effacement de la chose et du signe. C'est la raison pour laquelle l'œuvre comme abandon ne se pense pas sans le geste corollaire de la *relève*, qui proprement va constituer le territoire du spectateur et la modalité de son action/réception. L'œuvre demande en effet qu'on la relève, au sens littéral de ramasser et au sens symbolique de hausser. Et c'est ici que surgit la question de la valeur et même de la valeur ajoutée, du surgissement du symbolique au cœur du matériel : c'est bel et bien l'action de relève du passant qui va donner à l'œuvre sa valeur. C'est elle qui va faire du geste, *une œuvre*.



certainly discreet, that do not count on a visible and quantifiable impact but rather on the power of the viewer to become an actor in the process, integrating into the situation that is presented. This emphasis on the workings of a piece, on the effects it can produce, not as an object striking up against reality but as an activation via a situation in a particular context, calls for theorization and a search for new criteria capable of defining and perhaps evaluating the work and the aesthetic experience it gives rise to.

ABANDONMENT AND TAKING UP

SYN's *Hypothèses d'amarrages*,³ SYN's picnic tables— a workshop of urban exploration— disseminated here and there in the city of Montreal, Diane Borsato's *The Embroidery Bandit*,⁴ little flowers secretly sewn on clothing for sale in shops, Sylvie Cotton's *Surface sourire*, appearing on the television screen one evening, Martin Dufrasne's *Se refaire un Salut* and a host of other practices in Quebec⁵... all these practices consist, not of a gesture by which the artist affirms his/her presence and skills, but of a gesture of *abandonment*.

Abandonment in the literal sense⁶ when, for example, the artist incidentally leaves something he or she has made in a public space, but that is nonetheless hardly noticeable; an action that consists as much in "tossing aside" as in offering. Such is the case of *Hypothèses d'amarrages*, or of *The Embroidery Bandit*.

And abandonment in the symbolic sense as well, in practices that engage in pure transfer, the dispossession of something, as in *Se refaire un Salut*, in which the artist Martin Dufrasne, after having made an exhaustive inventory of his personal things, moved them to Galerie Skol, where he exhibited them and offered them to visitors in exchange for their possessions.

Abandonment, too, in the figurative sense, the sense in which the artist gives up patterning, cedes part of his control over the work. What he abandons is his prerogative of being an author, "giving it up,"^{6a} leaving it to others.

Thus a space, once merely *there*, is brought forward and, if not taken up and reinvested by *others*, will simply vanish, the obliteration of the thing and the sign. For this reason, the work as an abandonment cannot be conceived of without its corollary gesture, the *taking up*, which actually will be the territory of the viewer and the modality of his action/reception. The work in fact asks us to take it up, in the literal sense of picking it up and in the symbolic sense of raising it up. And through this arises the matter of value, of added-value and of the sudden appearance of symbolism at the heart of the material: it is really the action of a passerby taking it up that gives the work its value. This act will make the gesture, an *artwork*.

Thus, the joint action of abandoning and taking up is the work's path to becoming. The work is a meeting... and one that is easily missed. In being left someplace, certain works in fact pass unseen: they are not noticed, not

SYN- (Luc LÉVESQUE), *Hypothèses d'amarrages*, 2001- Sherbrooke/Saint-Urbain, Montréal. Photo : Guy L'Heureux.



SYN- (Luc LÉVESQUE), *Hypothèses d'amarages*, 2001-. Aéroport de Dorval/Dorval Airport. Photo: Guy L'Heureux.

Ainsi, l'action conjointe de l'abandon et de la relève est ce par quoi l'œuvre advient. L'œuvre se fait rendez-vous... susceptible d'ailleurs d'être manqué. À être laissées là, certaines œuvres passent en effet inaperçues : elles ne sont soit même pas remarquées, soit pas discernées en tant qu'art. La faible visibilité des œuvres couplée au faible habitus des spectateurs-participants⁷ ont pour effet de produire ratages et malentendus, qui rendent l'œuvre incertaine quant à son succès. Par malentendu, nous signifions le sens propre d'une « divergence d'interprétation entre personnes qui croyaient se comprendre ». C'est exacte-

ment ce qui arrive quand pour bon nombre d'œuvres, les passants ou personnes invitées viennent ou interviennent pour de toutes autres raisons que celles visées dans la proposition artistique qui est faite. Mais justement, c'est cette possibilité même qui fait le processus d'autonomisation de l'œuvre : elle authentifie l'expérience esthétique du spectateur comme expérience de l'œuvre *in se*.

Ainsi, une œuvre manquée ne peut plus être comprise comme une œuvre au sein de laquelle il y aurait une disjonction entre l'intention artistique et la réception esthétique ; définition usuelle, normative et autoritaire, et dont la faute est imputable à un spectateur à peine digne de recevoir ce qu'on lui propose... Au contraire, ici, la disjonction fait partie intégrante du processus de l'œuvre au sens où, s'il y a disjonction, l'œuvre ne se fait pas. Le malentendu constitue donc un mode d'approche possible et assumé qui n'assigne pas une expérience normative d'une œuvre entièrement offerte à l'appropriation.

UNE RÉCIPROCITÉ DOUCE

Il serait superflu d'insister sur ce transfert du poids de l'œuvre vers l'expérience du spectateur si la modernité n'avait pas privilégié en matière d'intervention de l'artiste sur la place publique un mode affirmatif et revendicatif, parfois spectaculaire – afin précisément que celui-ci soit *remarqué*... Travail de l'œuvre entièrement concentré dans l'acte de production et qui cantonne l'activité du spectateur à une pure reconnaissance de ce travail, fût-elle sous un mode participatif.

De ce point de vue, la requalification de l'artiste contemporain en une figure plus modeste et en une posture ouverte amène aussi nécessairement

viewed as art. The weak visibility of the works coupled with the weak *habitus* of viewer-participants⁷ have the effect of producing failure and misunderstanding, which makes the success of the works uncertain. By misunderstanding, the strict sense of "divergent interpretations between people who thought they understood one another" is meant. That is precisely what occurs for a great many artworks; the passers-by or people invited come or intervene for all sorts of reasons other than those aimed for in the particular artistic proposition. But appropriately enough, it is this possibility itself that ensures the work's autonomy: it authenticates the aesthetic experience of the viewer as an experience of the work *as such*.

In this way, a "missed" work can no longer be understood as one in which there was a disjunction between artistic intention and aesthetic reception: the usual – normative and authoritarian – definition, and in which failure is imputable to a viewer barely worthy of receiving what is being offered. On the contrary, here, the disjunction is an integral part of the process of the work in the sense that, if a disjunction occurs, the work is never made. Misunderstanding constitutes in itself a possible – and acknowledged – method of approach, which does not prescribe a normative experience to a work presented entirely for appropriation.

A TENDER RECIPROCITY

It would be superfluous now to insist on transferring the weight of the work to the viewer's experience if Modernity had not favoured an affirmative (even spectacular) and contestatory mode as far as the artist's public intervention is concerned, precisely to ensure it would be *noticed*: a way of making work that is entirely focused on the act of production and which confines the viewer's participation to mere recognition of this work.

In light of this, the reconfiguration of the contemporary artist into a more modest figure, and a more open posture, also necessarily requires a reconfiguration of both the *identity* and the *position* of the viewer. And it is precisely this always ideal and idealized figure⁸ that is at the heart of the misunderstandings and contradictions of modern political art: placing the art on a reflective – and critical – level of consciousness, this presupposes a transformation of the consciousness, which it is supposed to bring forth in the viewer. There is a "field effect," Bourdieu might say, recurrent, even constant, that takes place when "one can no longer understand a work (and its value, which is to say the credence accorded it) without knowing the history and scope of the work's production – through which exegetes, commentators, interpreters, historians, semioticians and other philologists, find their existence justified as the sole people capable of providing the work with a sense and of recognizing the value of the object."⁹

Thus, only an accessible art (by which we mean neither complacency, nor of an utterly pedagogical character, but literally *something we might access*, that is close at hand) is likely to avoid these recurrent effects. An open art, fundamentally simple and generous, and so able to reconcile philistines and erudite, will maintain its position; that is to reach out to the viewer where he/she is, in his/her capacity to receive. But is it really a question of a viewer? Furtive forms have this very specificity: they don't particularly address viewers, but individuals, passers-by, citizens, whom the experience of the work will transform into viewers. In this way, all perception or reception of the work is at first accidental, an incident, and in any case, not identified as aesthetic experience.

This, of course, affects the autonomous status of the work. What is the significance of receiving an artwork not identified as such? How to qualify an experience that we don't yet dare call aesthetic, founded on the perception of an unlabelled object? In fact, in this possibility lies one of the most interesting elements of art in the public space, whether *in situ*, urban, intervention, furtive or other... At the moment a thing is given up, is abandoned, the work of making begins, not as recognition, legitimation or the identification of an artistic intention, but as a confrontation with the self, inquiry, curiosity... in short, as the start of a process. When art ceases being immediately recognizable, it can begin to be. Which is to say, when something is experienced there emerges what Richard Shusterman calls a use value: "For there seems, after all, to be something autonomous about art's value, something about its own goods for which we pursue them as ends in themselves rather than means to



Sylvie COTTON, *Surface Sourire / Happy Fake*, 2000. Animation. Photo: Les commensaux, Centre des arts actuels Skol.

Martin DUFASNE, *Se refaire un salut*, 2001. Objets personnels de l'artiste offerts à l'échange / Personal objects of the artist offer to exchange. Centre des arts actuels SKOL, Montréal. Photo : Guy L'Heureux.

une requalification et de l'identité et de la position du spectateur. Et c'est précisément cette figure toujours idéale et idéalisée⁸ qui est au cœur des malentendus et contradictions de l'art politique moderne : posant l'art au niveau de la conscience réflexive – et critique –, celui-ci présuppose chez le spectateur une transformation de cette conscience qu'il est censé faire naître. Il y a là un « effet de champ », dirait Bourdieu, récurrent et même constant, qui a lieu lorsque « l'on ne peut plus comprendre une œuvre (et la valeur, c'est-à-dire la croyance, qui lui est accordée) sans connaître l'histoire du champ de production de l'œuvre – par

quoi les exégètes, commentateurs, interprètes, historiens, sémiologues et autres philologues, se trouvent justifiés d'exister en tant que seuls capables de rendre raison de l'œuvre et de la reconnaissance de valeur dont elle est l'objet⁹ ».

Ainsi, seul un art accessible (par là, nous ne signifions ni complaisance ni caractère outrancièrement pédagogique, mais au sens propre de *à quoi on peut accéder*, à portée de main) est susceptible d'échapper à ces effets récurrents. Un art ouvert, c'est-à-dire au fond généreux et simple, à même de réconcilier, en son sein, béotiens et érudits tiendra sa qualité, à savoir aller chercher le spectateur là où il en est, dans sa capacité à recevoir. Mais s'agit-il déjà d'un spectateur ? Les formes furtives ont précisément cette spécificité de ne pas s'adresser spécialement à des spectateurs, mais à des individus, passants, citoyens, que l'expérience et le travail de l'œuvre vont transformer en spectateurs. C'est en quoi d'ailleurs toute perception ou réception de l'œuvre est d'abord incidente, voire accidentelle, en tout cas non identifiée comme expérience esthétique.

Or, ceci affecte le statut même de l'œuvre quant à son autonomie. Car que signifie recevoir une œuvre non identifiée comme telle ? Comment qualifier une expérience, que l'on n'osera pas encore appeler



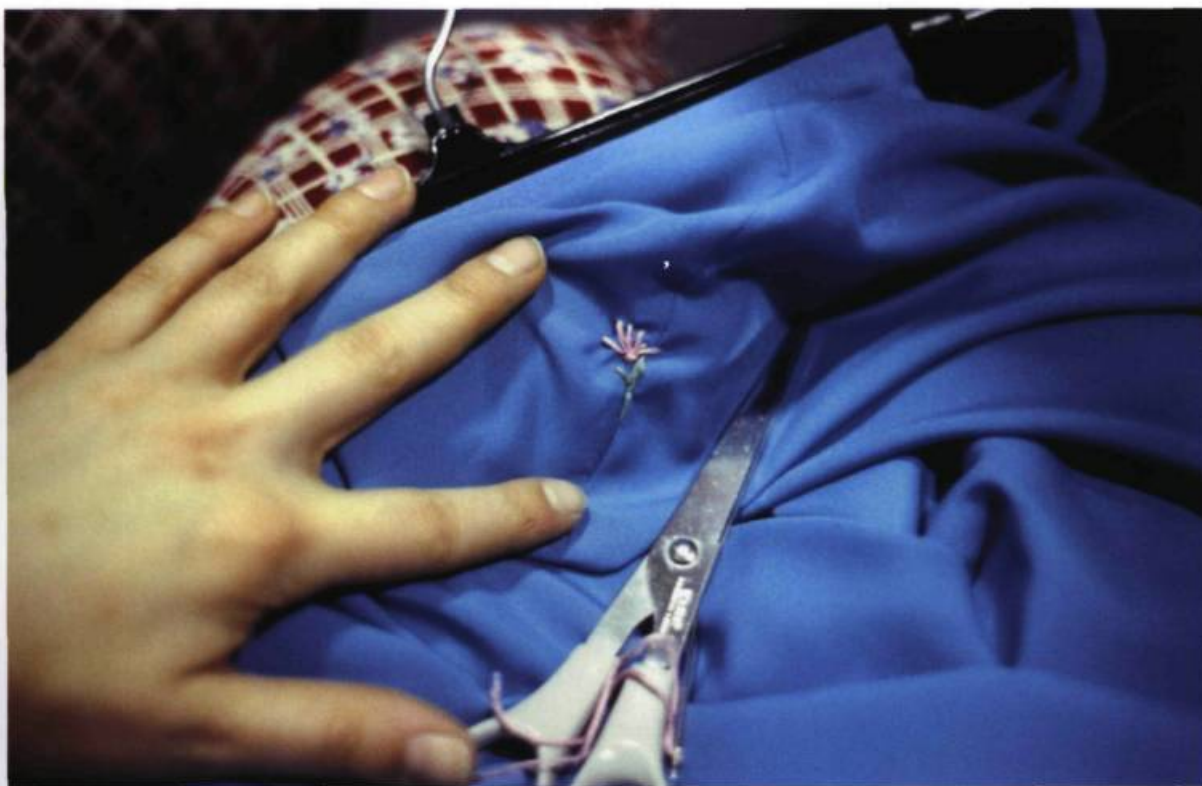
other goods in other practices. That something is surely aesthetic experience. For the immediate, absorbing satisfaction of such experience makes it incontestably an end in itself."¹⁰ The autonomy of art, what is specific to it, does not reside in its material productions, which represent nothing, adds Shusterman, until they have been encountered by and in aesthetic experience.

Without the experiencing subjects, art is stripped of all signification "and to treat them [artworks] as independently valuable encourages the distortions of reification, commodification, and fetishization which plague the contemporary art scene."¹¹ No doubt, a (so-called) Modernist political art, favouring a powerful high-impact work, runs the risk of such a deviation, of making the viewer a subaltern figure.

And that is the essential motivation of a great many furtive forms, and even of manoeuvres, in which the art has no proprietary value, or quality as an object — and is thus not spontaneously or magically autonomous — but is valuable as a field of action. The autonomy of the artwork is from then on a horizon of diverse propositions that, each in its own way, attempts to let things happen through use. The space of the artwork becomes a space of the gift, a place in which autonomy is overcome. It is

the experience agreed to by someone sharing it that gives it shape, a time and space present in the initial protocol and that confers upon it its status as artwork.

And so a common space is constructed, not in the sense of commutability, but in the sense of a space *between*, between the Self and the Other, which belongs to no one and which has the power to — potentially — connect. This space is the one in which the artwork occurs, a space "held in common," one that is able to create a "shared meaning."¹² So the space of abandonment forms a space "between-*two*," of movement in



Diane BORSATO, *The Embroidery Bandit*. Intervention & photos. Montréal, 2001. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste/Courtesy of the artist.

esthétique, fondée sur la perception d'un objet non labellisé? Et, de fait, c'est là l'un des ressorts les plus intéressants de l'art dans l'espace public, qu'il soit *in situ*, urbain, d'intervention, furtif ou autres... Lorsqu'une chose à un moment s'offre ou est abandonnée, commence à partir de là le travail de l'œuvre, non comme reconnaissance, légitimation ou identification d'une intention, artistique, mais comme confrontation à soi, enquête, curiosité... bref, comme moment qui met en place quelque chose. Or, c'est quand l'art cesse d'être immédiatement repérable qu'il peut commencer à être. C'est-à-dire quand quelque chose est éprouvé, ce que Richard Shusterman appelle une valeur d'usage : « Il semble bien y avoir, dit-il, quelque chose d'autonome dans la valeur de l'art, quelque chose qui fait qu'on poursuit ses fins pour elles-mêmes et non comme moyens pour d'autres fins dans d'autres pratiques. Ce quelque chose est sans doute constitué par l'expérience esthétique. Et la satisfaction immédiate et intense qu'une telle expérience procure en fait, incontestablement, une fin en soi¹⁰. » L'autonomie de l'art, ce qui fait sa spécificité, ne tient pas dans ses productions matérielles, lesquelles ne représentent rien, ajoute Shusterman, tant qu'elles n'ont pas été éprouvées *par et dans* l'expérience esthétique.

Sans les sujets de l'expérience, l'art est dépourvu de toute signification, « et les considérer comme valables indépendamment d'un sujet favorise, en outre, certaines déviations, comme la réification, la chosification et le fétichisme qui empoisonnent aujourd'hui la scène de l'art¹¹. » Sans doute, un art dit politique de forme moderne, privilégiant une œuvre puissante au fort impact, court-elle le risque d'une telle déviance, faisant du spectateur une figure subalterne.

Et c'est là la motivation essentielle de bon nombre de formes furtives, ou même de manœuvres, pour lesquelles l'art n'a pas valeur de propriété ou de qualité propre à un objet – et n'est donc pas ainsi spontanément ou magiquement autonome –, mais vaut comme champ d'intervention. L'autonomie de l'œuvre constitue dès lors un horizon des différentes propositions qui, chacune à leur manière, tentent de laisser venir par l'usage. L'espace de l'œuvre advient donc comme espace *don*, espace aussi où son autonomie se conquiert. C'est l'expérience à laquelle le *partageant* consent qui donne forme, espace et temps au protocole initial et qui lui confère son statut d'œuvre.

Ainsi se construit un espace commun, non pas au sens d'une commutativité, mais d'un espace *entre*, entre le Soi et l'Autre, qui n'appartient à personne, et dont la propriété est de potentiellement faire lien. Et cet espace est celui où l'œuvre a lieu, un espace de « l'en commun », c'est-à-dire un espace à même de constituer un « sens en commun¹² ». L'espace de l'abandon dessine ainsi un espace de l'entre-deux, d'un déplacement où quelque chose de soi est laissé et extériorisé : un espace de l'altérité. ←

Aline CAILLET est docteure en philosophie et enseignante à l'Université Paris Est/Marne La Vallée (LISAA, EA 4120). Elle est l'auteure de *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain* (Paris, L'Harmattan, L'art en bref, 2008), et a également collaboré à des ouvrages collectifs (*Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, 2005, *De l'art contextuel aux pratiques documentaires, les formes contemporaines de l'art engagé*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007), revues d'art contemporain (ESSE, *Voix du regard*, *Parade*...) et catalogues d'expositions (*Manif d'art 3*, Québec 2008). Elle est fondatrice et responsable de art2day.fr, agence en formation, recherche et programmation.

which something of the self is left behind and exteriorized: a space of alterity.

Translated by Peter DUBÉ

Aline CAILLET holds a doctorate in philosophy and teaches at the Université Paris Est/Marne La Vallée (LISAA, EA 4120). She is the author of *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain* (Paris, L'Harmattan, L'art en bref, 2008), and has written for various publications, (*Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, 2005, *De l'art contextuel aux pratiques documentaires, les formes contemporaines de l'art engagé*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007), contemporary art magazines (ESSE, *Voix du regard*, *Parade*...) and exhibition catalogues (*Manif d'art 3*, Québec 2008). She is the founder and director of art2day.fr, a training, research and programming agency.

NOTES

* Référence au cynisme de Diogène de Sinope / The reference is to the philosophy of Cynicism associated with Diogenes of Sinope.

1. Voir notamment : Patrice Loubier « Un art à fleur du réel. Considérations sur l'action furtive », *Arts d'attitudes*, Richard Martel (dir.), Québec, Inter Éditeur, 2002, p. 36-45. Et « Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles », *Parachute*, Montréal, n° 101, Janvier-mars 2001, p. 99-105 / See, in particular: Loubier, Patrice "Un art à fleur du réel. Considérations sur l'action furtive" in *Arts d'attitudes*, Richard Martel (Ed.), Québec, Inter Éditeur, 2002, pp. 36-45 and "Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles" *Parachute*, Montreal, No. 101, January-March, 2001, pp 99-105.
2. « Si novateurs et bouleversants que soient les photomontages de John Heartfield, ils n'ont jamais arrêté l'avènement du nazisme, dont ils avaient pourtant fait leur cible principale au cœur même de la classe ouvrière. Si puissant que soit le *Guernica* de Picasso, emblème de toutes les œuvres anti-impérialistes, il n'a pu empêcher le triomphe sans équivoque du franquisme espagnol. » Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, prologue, p. 4 / "However innovative and shocking the photomontages of John Heartfield were, they never stopped the rise of Nazism, which was, nonetheless, their principal target, at the very heart of the working class. However powerful was Picasso's *Guernica*, an emblem of all anti-imperialist works, it was unable to halt the unequivocal triumph of Spanish Francoism." Baqué, Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, prologue, p. 4 (Translation mine.)
3. « Hypothèses d'amarrages propose l'implantation impromptue d'une vingtaine de tables à pique-nique sur une constellation choisie de sites résiduels de la région métropolitaine de Montréal ». Synopsis disponible sur <http://www.amarrages.com/amarrages/amarrages.html> / "Hypothèses d'amarrages (Mooring Hypothesis) proposes using picnic tables to squat an array of selected interstitial sites in the Montreal Metropolitan area." A synopsis of the project is available at <http://www.amarrages.com/amarrages/amarrages.html>.
4. « Dans ce projet, je me suis cachée dans des cabines d'essayage et j'ai brodé des petites fleurs sur les vêtements que je faisais semblant d'essayer. Je cousais les fleurs à des endroits très discrets, comme dans des poches et des doublures, puis retournais les vêtements en magasin, sur les étagères. Les vêtements circulent de façon très surprenante de sorte que, à un moment donné dans l'existence de ces jupes, de ces pantalons et des ces chemises marqués, quelqu'un pourra un jour découvrir une fleur insolite et se demander quelle en est l'origine. Cette intervention invisible peut ne jamais être aperçue, peut troubler, peut être reçue comme un petit cadeau, une invite à la communication, un mystère ou une épiphanie. » Diane Borsato, citée par Patrice Loubier dans « Un art à fleur de réel » *Inter*, Québec, n° 81, 2002, p. 12 / "In this project, I hid in the changing rooms and embroidered little flowers on the clothes I was pretending to try on. I sewed the flowers in very discreet places on the garments, for example, in the pockets or on the linings, and I returned the clothing to the shelves in the stores. These clothes circulated in some very surprising ways so that, at a given moment in the existence of these marked skirts, trousers, shirts, someone might discover an unexpected flower and wonder about its origin. This invisible intervention might never be seen, might trouble, and might be received like a little gift, an invitation to communication, a mystery, or an epiphany." Diane Borsato, cited by Patrice Loubier in "Un art à fleur de réel," *Inter*, Québec, No. 81, 2002, page 12 (Translation mine).
5. Voir *Les commensaux*, Montréal, Centre des arts actuels SkoL, 2001 / See, in particular, *Les commensaux*, Montreal, Centre des arts actuels SkoL, 2001
6. Comme action de délaissier, de ne plus s'en occuper ou comme état de ce qui est délaissé (une pièce, un terrain à l'abandon) / As an action of leaving behind, no longer taking care or as a condition of being what is left behind (an abandoned room or piece of land.)
- 6a. This phrase is a rough English equivalent of the French pun on the etymology of the word "abandon" used in the original text and which is not easily translated in a literal way (Trans. Note).
7. L'ensemble des œuvres cherchant à solliciter des non-spectateurs de l'art, peu habitués à sa fréquentation / As a group, such work seeks to involve non-viewers of art, those unused to it.
8. Il y aurait, selon la tradition, de bons et de mauvais spectateurs : les béotiens qui salivent devant une nature morte et les autres / There are, according to tradition, good and bad viewers, the philistines who salivate before a still life and the others.
9. Pierre Bourdieu, « Quelques propriétés des champs », *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 117 (Translation mine) / Bourdieu, Pierre, "Quelques propriétés des champs", *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 117. (Translation mine.)
10. Richard Shusterman, *L'art à l'état vif*, Paris, Gallimard, 1992, Le sens commun, p. 76-77 / Shusterman, Richard, *Pragmatic Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Cambridge, MA, 1992, pp. 46-47
11. *Ibid.*
12. Nancy, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1986, p. 224.