Document généré le 25 avr. 2024 07:19

ETC

Individuation et anonymat : un miroir de l'urbanité

Éric Lamontagne : *L'Homo Urbanus*. Oeuvre réalisée en 2005 dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture du Gouvernement du Québec. Station de métro Côte-Vertu, Montréal

Françoise Belu

Numéro 72, décembre 2005, janvier–février 2006

Corps en (r)évolutions

URI : https://id.erudit.org/iderudit/35242ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Belu, F. (2005). Individuation et anonymat : un miroir de l'urbanité / Éric Lamontagne : *L'Homo Urbanus*. Oeuvre réalisée en 2005 dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture du Gouvernement du Québec. Station de métro Côte-Vertu, Montréal. *ETC*, (72), 48–52.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2005

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 en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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.

https://www.erudit.org/fr/

Montréal

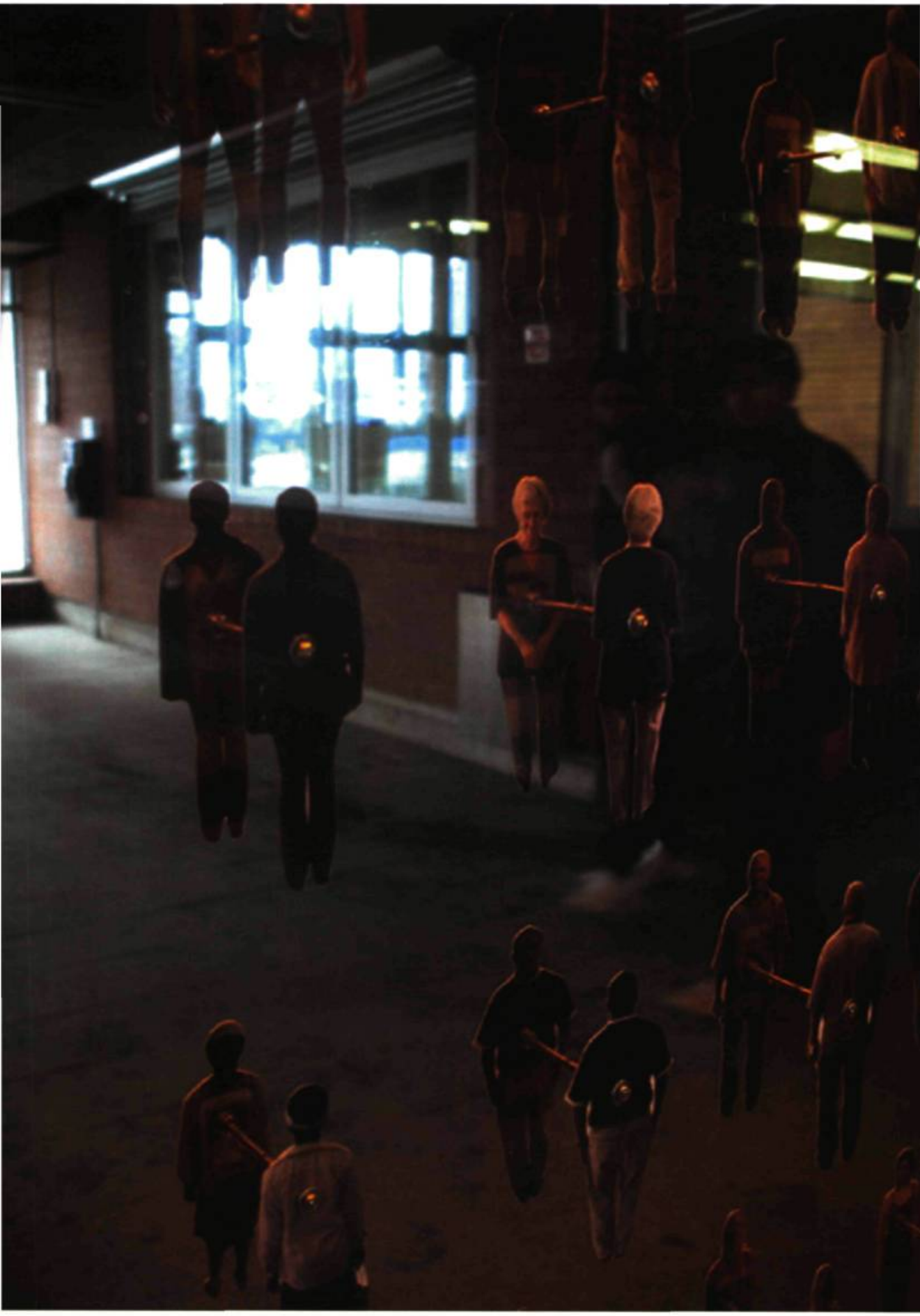
INDIVIDUATION ET ANONYMAT : UN MIROIR DE L'URBANITÉ

Éric Lamontagne : *L'Homo Urbanus*. Œuvre réalisée en 2005 dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture du Gouvernement du Québec. Station de métro Côte-Vertu, Montréal.

ne immense boîte, assez semblable à celles que les entomologistes utilisent pour conserver et exposer une collection d'insectes, attire l'usager du métro qui veut vérifier son apparence dans le grand miroir qui en occupe le fond. Fasciné par son image comme un papillon par la lumière, le voici pris au piège de l'œuvre dont il fait partie, de façon éphémère, en s'y intégrant par son reflet mouvant et fugitif, qui la transforme en un perpétuel *work in progress*. Tel Gulliver parmi les Lilliputiens, il se retrouve au milieu d'une multitude de minuscules usagers du métro. En effet, Éric Lamontagne n'a pas mis sous verre, dans cette nouvelle œuvre, des spécimens étranges comme l'*Homo Calvitus*, l'*Homo Pilus* ou encore l'*Homo Parasitus à lunettes*, qui faisaient partie des *Portraits dégénérés* obtenus grâce à la « photobiogénétique » – une pseudo-science dont l'artiste est l'inventeur –, qui lui avait permis de modifier l'apparence de ses modèles en exagérant leurs attributs physiques. Placées à égale distance les unes des autres, ces photographies de personnes « ordinaires » tournent le dos à celui qui, s'étant approché pour se regarder, voit ensuite dans le miroir le reflet de tous ces êtres humains aux yeux fermés, comme s'ils avaient été congelés pour l'éternité. Vice-versa, il est également impossible d'examiner l'œuvre sans se voir, la participation étant un pré-requis qui oblige le regardant à confronter sa représentation avec la représentation. L'*Homo Urbanus* semble être la transposition dans le monde réel de la métaphorique boîte de la représentation, imaginée par Georges Didi-Huberman. En effet, dans *Devant l'image*, le philosophe décrit « la boite de la représentation, où tout sujet se heurtera à la paroi comme au reflet de soi-même, comme un étrange filet opaque dont les mailles ne seraient faites que de miroirs [...] mais aussi clos qu'une boîte »[1]. Celui qui analyse les œuvres d'art doit ouvrir la boîte, mais il doit aussi « attendre que le visible prenne et, dans cette attente, toucher du doigt la valeur virtuelle de ce que nous tentons d'appréhender sous le terme de visuel »[2]. Or, s'il est vrai que l'œuvre d'Éric Lamontagne comporte un double discours éthique et métaphysique, la valeur formelle de la représentation est aussi fondamentale dans sa démarche.

Dans *Les Caractères*, La Bruyère, le célèbre moraliste du XVIIe siècle, jugeait nécessaire de remettre les hommes à leur place. Pour rabattre leur orgueil, il invectivait ainsi ses contemporains : « Espèces d'animaux glorieux et superbes, qui méprisez toute autre espèce ». Puis il ajoutait, recourant au procédé de la prétérition : « Je ne parle point de [...] vos caprices, de vos folies qui vous mettent au-dessous de la taupe et la tortue »[3]. Or, la folie de l'homme, sa mégalomanie, s'est considérablement accrue depuis le règne du roi-soleil. M. D. Torsten-Herner décrit ainsi cette forme de schizophrénie : « Tandis que l'individu normal a l'expérience concrète de son être-au-monde, l'expérience du schizophrène est celle de lui-même comme monde »[4]. Éric Lamontagne aime à emprunter la voie de l'humour pour susciter une prise de conscience environnementale. Jouant au savant fou, il avait créé pour l'exposition *Bio et manipulations artistiques* des êtres hybrides, mi-hommes, mi-insectes, les « Humano Insectoïdes ». « Métro, boulot, dodo », telle était la formule par laquelle les révolutionnaires de Mai 68 dénonçaient la routine quotidienne des Parisiens, réglée comme celle des fourmis ouvrières. Dans la station de métro Côte-Vertu, l'artiste épingle les *Homo urbanus* en fixant soigneusement leurs photographies à l'aide de vis et de boulons, comme s'il s'agissait d'improbables insectes bioniques fabriqués par la société qui les manipule comme des pantins ou plutôt comme des robots. Dans les arts visuels, la monstration peut tenir lieu à la fois d'avertissement et de réprimande.

Le jugement sur ce qui est grand et sur ce qui est petit touche au problème de la relativité. C'est celui dont traite un conte philosophique de Voltaire, *Micromégas*. Le nom même du héros, formé à partir de deux mots grecs, micros, petit et megas, grand, démontre que ce qui paraît petit à l'un semble grand à un autre, et inversement. Ces individus réduits à la taille d'insectes induisent chez le regardant une réflexion philosophique sur le positionnement de l'être humain. Agnès Minazzoli, dans *La première ombre. Réflexion sur le miroir et la pensée*, montre que les œuvres « qui attirent notre attention sur les toutes petites choses [...] invitent notre pensée à imaginer l'infini dans les deux sens, le grand et le petit, éveillant en nous le sentiment d'appartenir à un monde dont nous ne sommes ni le centre, ni la fin »[5]. Les miroirs qui se font face sur les côtés de l'œuvre suscitent un vertige ontologique en répétant les images à l'infini. Ainsi, le voyageur est incité de visu à apprécier l'importance relative de la présence de l'homme dans l'univers. Dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard considère la miniature comme « un des gîtes de la gran-



deur ». « Elle est un exercice de fraîcheur métaphysique ; elle permet de mondifier à petits risques ». La contemplation de la miniature requiert « une attention rebondissante pour intégrer le détail »[6]. Or, les détails sont nombreux dans ces petites photographies qui montrent un échantillonnage très représentatif de la population cosmopolite de Montréal. Toutes ces personnes, qui diffèrent entre elles par l'âge, le sexe, la race ou la classe sociale affichent leur individualité par le choix du vêtement, de la coupe de cheveux, voire de l'attitude, encore qu'elles se tiennent toutes debout, les bras légèrement écartés. Parmi elles se trouve l'artiste qui, en se représentant à l'égal des autres, inscrit la place du créateur dans la cité. Éric Lamontagne a placé les images à égale distance les unes des autres. Cet espacement correspond à « un intervalle qui échappe au toucher ou qui est cela seulement qu'on peut ou croit pouvoir toucher »[7], selon la définition que Jacques Derrida en donne, dans *Au-delà des apparences*. Dans *La dimension cachée*, Edward T. Hall a étudié cette distance idéale qui varie en fonction des cultures. Il est fort probable que si l'œuvre avait été réalisée par un artiste originaire de l'Amérique du Sud, les individus auraient été plus proches les uns des autres. Toutefois, quel que soit le pays dans lequel on habite, « l'expérience de l'être-au-monde expose toujours le corps, sa puissance ou sa vulnérabilité, à son autre, à ce qui n'est pas lui »[8]. La personne qui utilise le transport en commun est donc partagée entre individuation et anonymat. Or, comme le constate Claude Lévi-Strauss dans *Race et culture. Le regard lointain*, « On ne peut à la fois [...] s'identifier à l'autre et se maintenir différent »[9]. L'artiste, en demandant aux usagers du métro qu'il a photographiés de fermer les yeux, évite le sourire factice de quiconque pose pour une photo, mais il procure aussi à ses modèles un certain anonymat, assez semblable à celui que procurent les bandes noires masquant les yeux des individus dont l'image est reproduite sans leur autorisation. Poursuivant sa réflexion sur les insectes qui pratiquent le mimétisme pour échapper à leurs prédateurs, Éric Lamontagne place, en surimposition sur le corps de tous ces *Homo urbanus*, le reflet de portes de métro, sorte de mimétisme urbain qui est censé leur permettre de se fondre dans la foule. Ainsi, l'anonymat auquel aspire l'homme des villes n'est rien d'autre que le reflet de la société urbaine qu'il colle artificiellement sur lui-même.

Les œuvres réalisées dans le cadre de la politique d'intégration des arts à l'architecture sont, par définition, des œuvres in situ, mais L'*Homo Urbanus* d'Éric Lamontagne est aussi ce qu'on pourrait appeler une œuvre « de situ » (au sujet du site). En effet, par une mise en abyme remarquable, le sujet traité par l'artiste n'est autre que le métro. Lorsque l'art visuel est intégré dans un bâtiment public, il vise une durée, je dirais même, une certaine immortalité. L'œuvre est donc destinée à prendre avec le temps une valeur de conservation. Elle représentera, pour chacun des *Homo Urbanus* photographiés, une trace de leur histoire personnelle. Mais elle constituera aussi un document historique auquel les hommes du futur pourront se référer pour étudier une ville multiethnique de l'Amérique du Nord du début du XXIe siècle. Ils constateront que le mouvement qui entraîne l'humanité vers une civilisation mondiale n'avait pas encore détruit ces vieux particularismes, dont Claude Lévi-Strauss affirme que c'est à eux que « revient l'honneur d'avoir créé les valeurs esthétiques et spirituelles qui donnent son prix à la vie. »[10]

FRANÇOISE BELU

NOTES

[1] Georges Didi-Huberman, Paris, *Devant l'image*, Les éditions de Minuit Collection « Critique », 1990, p. 171.
[2] *Ibid.*, p. 173.
[3] La Bruyère, *Les caractères*, chapitre XII, « Des jugements », paragraphe 119.
[4] M. D. Torsten Herner, *Significance of the body image in schizophrenic thinking*, 1965, XIX – 3, p. 460.
[5] Agnès Minazzoli, *La première ombre. Réflexion sur le miroir et la pensée*, Les éditions de Minuit, collection « Critique », 1990, p. 156.
[6] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1957, p. 150.
[7] Jacques Derrida et Antoine Spire, *Au-delà des apparences*, Éditions Le bord de l'eau, 2002, p. 53.
[8] *Ibid.*, p. 55.
[9] Claude Lévi-Strauss, *Race et culture. Le regard lointain*, Plon, 1983, p. 47.
[10] *Ibid.*, p. 47.

Page précédente, Éric Lamontagne, *Homo Urbanus*, œuvre d'intégration d'art public, station Côte-Vertu, Montréal