

L'adresse à l'autre et la production de sens public

Julie Boivin

Number 89, Winter 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45827ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

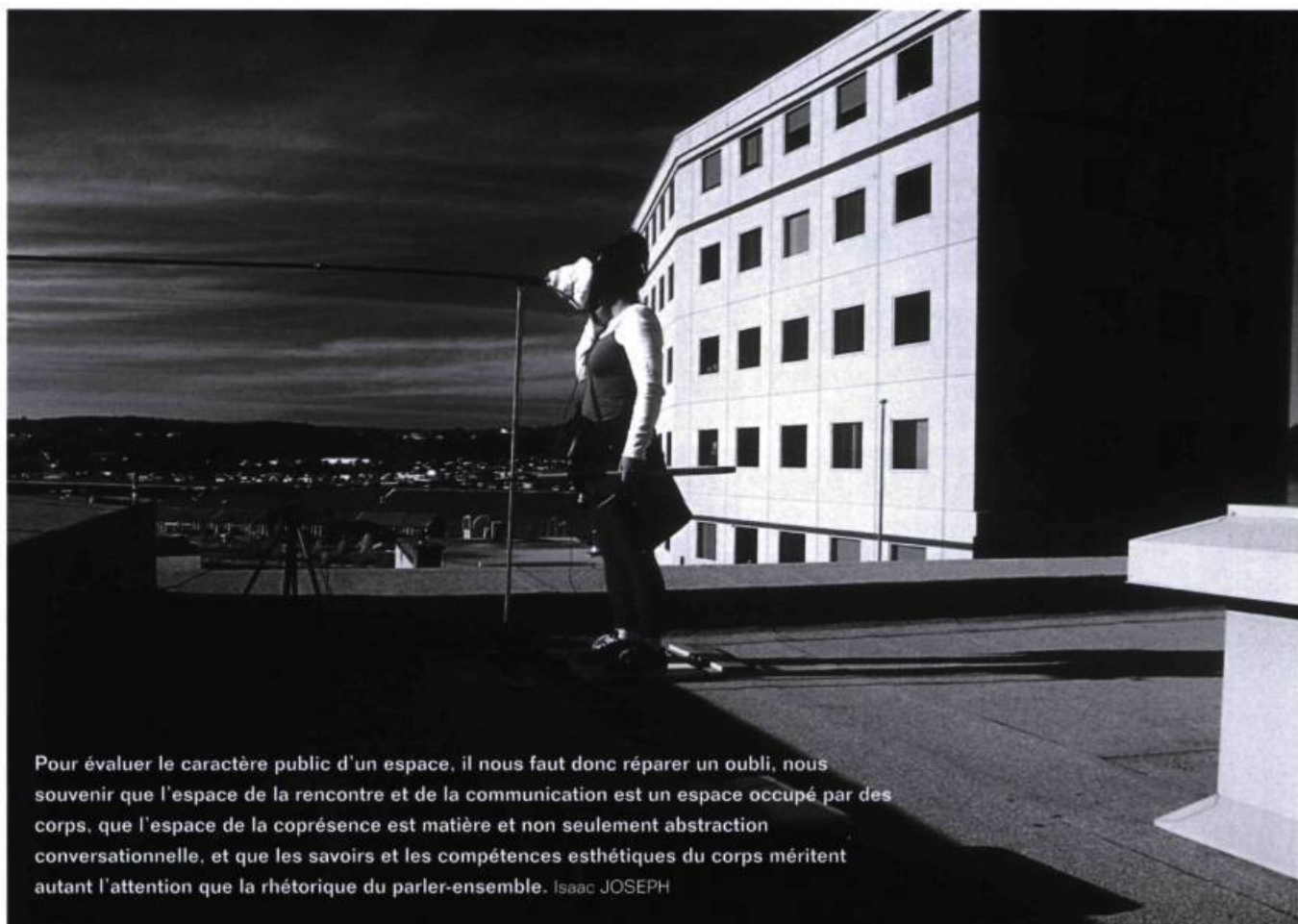
0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boivin, J. (2005). L'adresse à l'autre et la production de sens public. *Inter*, (89), 30–36.



Marie-Suzanne DÉSILETS, Point de chute, Chicoutimi, 2001. Photo : Alain DUMAS.

Pour évaluer le caractère public d'un espace, il nous faut donc réparer un oubli, nous souvenir que l'espace de la rencontre et de la communication est un espace occupé par des corps, que l'espace de la coprésence est matière et non seulement abstraction conversationnelle, et que les savoirs et les compétences esthétiques du corps méritent autant l'attention que la rhétorique du parler-ensemble. Isaac JOSEPH

L'adresse à l'autre et la production de sens public

Julie BOIVIN

La ville comme lieu commun

Les propos échangés dans le cadre du colloque *Art actuel et espace public* ont fait ressortir la complexité de rapprocher ces deux notions aux portées larges et ramifiées en constante mutation mais qui, dans une réflexion globale, s'enrichissent mutuellement.

D'une part, la notion d'art actuel fait référence à des formes nouvelles d'intervention dans un espace qui n'est plus seulement un lieu d'ancrage ou un contexte physique, mais un phénomène médian. En témoigne l'évolution de la définition opérationnelle de *site* d'abord comprise comme lieu concret, enraciné, fixe et bien identifié, et ensuite devenue vecteur discursif, sous-terrain, fluide et vital. Au delà de l'intégration des spécificités du site à l'œuvre, les pratiques artistiques actuelles s'intéressent aux nouvelles médiations culturelles des processus sociaux, économiques et politiques qui organisent la vie urbaine et l'espace public¹.

D'autre part, la notion d'espace public fait référence à un espace abstrait de débats, de controverses ou de révélations. Elle évoque le dispositif démocratique par excellence régissant le plaisir « sociable » de parler ensemble librement et sans contrainte. Espace abstrait et espace physique, sensible à la coprésence d'individus et accessible à tout un chacun, l'espace public est l'espace de rencontres sociale-

ment organisées par des « rituels d'exposition ou d'évitement »². Ajoutons que c'est aussi l'espace de représentation et d'organisation d'une société composée d'individus de plus en plus mobiles et socialement *multiappartenants* qui partagent des valeurs et des expériences non plus seulement dans des lieux civiques habituels mais dans des espaces transitoires qui définissent une nouvelle « géographie culturelle » de la ville³.

Les types d'espaces publics à investir sont pratiquement illimités. La myriade de pratiques développées qui s'étendent aujourd'hui du « visuel » au « viatique » marquent plus que jamais l'art du sceau d'une hybridité souvent informée par diverses disciplines où se réfléchit la notion d'espace public. Devant un champ d'investigation aussi vaste, la présente réflexion fonde ses assises sur le postulat suivant : « Un art dit public qui se veut signifiant est une adresse à l'autre dans le but de produire du sens public. » C'est dire un sens produit et disponible « dans le public », à partir d'expériences individuelles et collectives, sociales autant que sensibles, que révèle la « pratique située » dans la ville. Cela revient dès lors à considérer la présence de l'art « dans » et non pas « sur » le domaine public et à l'appréhender au cœur de la vie urbaine ordinaire. Ce changement de perspective permet d'explorer diverses formes d'intelligibilité de

l'art qui sont, comme le rappelle Jacques RANCIÈRE, toujours liées à d'autres sphères d'expériences⁴.

Ainsi, quelques-unes des idées et approches de projets mises en commun lors du colloque viennent informer l'exploration de ce qu'Isaac JOSEPH a nommé « la culture dramatique de la ville » : la manière dont la ville multiplie les scènes et les récits, les rebondissements et le recadrage des modes de vie pour qu'elle fonctionne comme « lieu commun »⁵. Nous espérons ainsi mieux saisir l'apport de l'art aux qualités sensibles et à la nature de l'expérience d'une urbanité qui, en plus d'investir les dimensions matérielles du territoire, suggère des formes de sociabilité, des manières d'être ensemble, pour rendre visibles les systèmes de valeurs et les représentations qui leur sont associées.

D'apparentes dichotomies

Si le registre des formes possibles de pratiques actuelles est *pratiquement* illimité, le colloque a toutefois fait ressortir distinctement la question du rapport de l'art avec l'institution gouvernementale, communautaire ou muséale dans les contextes de production et de diffusion. La question de la représentation y occupe une place centrale. Par ailleurs, la capacité de l'art de produire autre chose qu'une expérience esthétique qui lui est propre à

partir d'objets qui « jouent sur l'image » se trouve aussi questionnée. Ces compétences traditionnelles, l'art les exerce maintenant avec une efficacité relative dans une société fortement médiatisée et dans une culture de masse généralisée. Stephen WRIGHT nous fait effectivement remarquer que la société néolibérale produit bien au delà des objets, des ambiances, des modes de vie et des identités symboliques à consommer. Dans ce dessein, elle exploite toutes sortes de modalités esthétiques mises en œuvre dans la production de notre subjectivité de par les multiples dimensions de l'expérience humaine. Toujours selon WRIGHT, cela obligerait l'art à développer, en-dehors du système qui lui est propre, de nouvelles manières de forger et de révéler des formes de subjectivité ; de reconnaître, parfois, la nécessité de sa propre absence ; de sacrifier son coefficient de visibilité dans le système de l'art pour plus d'efficacité dans l'économie du réel⁶. Par ailleurs, peu importe la forme que prend l'art, Pillar VILLA fait valoir sa compétence particulière à agir comme espace de communication et de négociation dont l'enjeu est de demeurer ouvert.

Dans ce contexte, les propos échangés lors du colloque ont laissé entrevoir une apparente dichotomie entre les pratiques axées sur la production d'un art pérenne et celles donnant lieu à des interventions éphémères. Cette dichotomie se révélerait, entre autres, dans les rapports que ces deux types de pratiques entretiennent avec l'institution et dans leurs moyens de susciter l'imaginaire des lieux, des usages et des rapports sociaux.

Les premiers types de pratiques, propres à la commande publique, produisent des objets qui catalysent des images, des usages et des propos dont la pertinence doit s'affirmer dans la durée. Ces pratiques répondent à des demandes ou à des besoins dans un contexte normalisé par les pouvoirs publics. Se trouvent ainsi précisés les processus et les contextes d'intervention ; les modes de communication des acteurs du projet ; les publics, les « usagers » d'un bâtiment ou du domaine public ; la localisation, la nature, le sens et l'usage des lieux publics d'intervention.

Les seconds types de pratiques, quant à eux, réfèrent à un art qui brouille ou infiltre les structures du pouvoir établies, ou à un art qui s'en accommode, sans finalité prédéterminée où, le cas échéant, le recours à l'objet fait partie de la stratégie de médiation. Émergeant d'un cadre d'intervention inventé au cas par cas, ces interventions éphémères nous rendent proches des phénomènes abstraits et difficiles à saisir de l'espace public.

Ces deux types de pratiques entretiennent un même intérêt en regard de la question du « site ». Elles intègrent, cultivent ou recherchent leur spécificité, sorte d'identité locale liée à l'actualité physique et sociale du lieu. Elles divergent toutefois dans la mise en œuvre de leurs principes essentiels respectifs : d'une part, la fixité et la constance de l'intention artistique qui se manifeste par l'objet

dans sa relation au lieu et qui conditionne la réception de l'œuvre ; d'autre part, l'affirmation, dans un modèle migratoire, du caractère indéterminé et fluide de l'adresse à l'autre et de la réponse qui s'ensuit, selon les circonstances. Ces types de pratiques se déterminent souvent par opposition, polarisent les réflexions et produisent des discours parallèles qui, *a priori*, semblent peu s'informer mutuellement. Il semble par ailleurs que le milieu des arts visuels montre une tendance à hiérarchiser leur pertinence, allant presque jusqu'à distinguer un art « mineur » d'un art « majeur »⁷. La marginalisation du premier type de pratique nie la possibilité de « générer des expériences esthétiques comme un moteur de négociation et de connaissance de l'espace public »⁸.

Cette apparente dichotomie en interpelle une autre, observable dans le champ urbain où la recherche et la revendication d'une identité locale s'affirment de plus en plus. Cela se manifeste, entre autres, par l'intérêt pour le patrimoine de proximité qui s'enrichit dans la mixité des usages et des populations et qui, dans des micro-appropriations, confère au cadre de vie son caractère hétérogène. Par contre, la reconnaissance de la spécificité du territoire lui donne, plus que jamais, un statut de ressource à exploiter dans une économie globalisée misant sur la production d'identités collectives particulières. Les « lieux identitaires » constituent une denrée très prisée dans le contexte compétitif des grandes villes du monde. La ville se pare d'images « de marque » dans lesquelles une collectivité est censée se reconnaître pour se projeter et se positionner dans le monde. La mise en marché des valeurs culturelles identitaires s'observe aussi dans la revalorisation de lieux civiques emblématiques. Ceux-ci possèdent souvent une valeur ajoutée conférée par une profondeur historique, mais ce sont de « vieux espaces » dont on ne sait plus, même, si le public veut encore...⁹. D'une manière générale, on suppose bien rapidement que le square, le parc, la place publique (et le même discours s'applique aux nouveaux espaces) sont inaptes à soutenir nos nouvelles formes de sociabilité. La critique des formes urbaines traditionnelles amène souvent l'éloge d'espaces oubliés et dévalorisés. Ces espaces résiduels au statut non déterminé, en apparence non réclamés ou en attente d'une réaffectation, peuvent faire l'objet d'une appropriation collective lors d'événements populaires ou de rassemblements spontanés autant que d'une micro-appropriation discrète des citoyens. Ces non-lieux de l'urbanité sont depuis déjà quelque temps les nouveaux lieux de l'art.

Nous verrons toutefois que c'est tout le territoire de la ville qui semble receler, à différentes heures du jour et de la nuit, dans « l'espace-temps pratiqué », une quantité insoupçonnée de fragments de domaine public qui s'ignorent. Le territoire peut s'envisager comme une série de lieux où se développent les schémas de vie et de socialisation d'individus appartenant à une pluralité de situations, sorte de « po-

diums de la vie réelle »¹⁰ de collectivités souvent nomades attirées par des stimuli qui fonctionnent quelque part aujourd'hui et qui seront peut-être dépassés demain. Ces lieux permanents ou éphémères, homogènes et spécialisés dans la ville, peuvent aussi être envisagés comme un « archipel d'enclaves »¹¹. Le territoire peut encore se révéler dans la modalité d'une « constellation de places publiques à activer »¹². La présence de l'art dans l'urbanité en train de se faire peut ainsi révéler la coïncidence, l'ouverture ou la fermeture de plusieurs mondes.

Le potentiel des lieux et les compétences socio-esthétiques des citoyens

Les réflexions actuelles sur l'expérience de la ville contemporaine nous rappellent que l'élection et la qualification du domaine public par le citoyen ne sont pas obnubilées par les questions d'usage prescrites et celles de représentation formelle. L'urbanité se bricolerait dans la traversée d'une grande diversité d'« espèces d'espaces », pour reprendre l'expression de Georges PÉREC. Ainsi, des lieux régulièrement parcourus ont une stabilité relative qui permet de les *refabriquer* en y appliquant sa propre loi en vertu d'impératifs fonctionnels ou esthétiques ; d'en détourner le sens et l'usage ; de procéder à une sorte de privatisation progressive de l'espace public dans la recherche d'une solution de continuité entre l'intime et l'inconnu¹³. Par ailleurs, la traversée de zones de friction au caractère indéterminé, où il y aurait de l'aventure à prospecter, offre des occasions de confronter ou de conforter son identité, d'affirmer son altérité, de libérer un nouveau type d'expérience : l'espace pratiqué dans des ambiances choisies à la carte ou imposées dans les lieux obligés de la vie quotidienne se révèle dans des réglages et des ajustements incessants de la distance et de la proximité, de la présence et de l'absence à autrui. Le domaine public, plus qu'un lieu, serait une expérience : la mobilité physique autant que virtuelle permet à chacun de développer « l'agilité culturelle » nécessaire pour construire sa propre urbanité et la *performer* comme une forme d'énonciation autobiographique¹⁴.

Nous constatons ainsi l'intérêt de rapprocher les pratiques situées vernaculaires de celles, spécialisées, se réclamant du champ de l'art, dans un espace complexe, riche des « manières » et des « arts de faire » qui constituent le « fond nocturne de l'activité sociale » cher à Michel De CERTEAU¹⁵. Nous constatons aussi la difficulté, sinon l'impossibilité, de qualifier d'emblée les lieux publics avec des présupposés, voire des préjugés favorables ou défavorables afférents à des lieux déjà nommés. En conséquence, il est aussi hasardeux de porter des jugements en regard de la pérennité et du caractère éphémère de l'art dans l'espace public qu'envers sa matérialité ou son immatérialité ; de spéculer sur le pouvoir des référents culturels identitaires injectés dans l'espace public que sur leur capacité à influencer l'usage et l'imaginaire des

lieux ; de présumer du potentiel d'un lieu que d'un non-lieu pour révéler un moment esthétique particulier. L'individu, lorsqu'il choisit les lieux et les moments de ses échanges et de ses solitudes, révèle les hétérogénéités, les continuités et les ruptures du territoire. C'est à travers les compétences socio-esthétiques des citadins que la ville « se met à l'œuvre »¹⁶.

Des processus et des traces

Toute forme d'art origine de processus de création, de négociation, de production et de médiation, invisibles et éphémères. Ces processus confèrent à l'œuvre sa forme objectale de trace pérenne qui peut, à son tour, être activée dans d'autres processus : la présence concrète de l'œuvre peut être rappelée et une appropriation symbolique différente des finalités du projet peut s'initier. Ces processus laissent à leur tour une trace immatérielle, une expérience, une sensation ou un souvenir susceptible d'être *reconvoqué*. Par ailleurs, des interventions artistiques qui rendent visibles des processus éphémères s'activent en temps réel. En résultent des traces immatérielles, sorte d'empreintes et de canevas relationnels qui marquent nos modes de socialisation et de perception des lieux. Plutôt que d'opposer *art pérenne* et *art éphémère* dans la durée, somme toute relative, la réflexion peut se recentrer sur la question des rapports de visibilité et d'invisibilité de divers « états » de l'art, dans l'espace public, prêts à permuter. Ces états se traduisent dans des formes ou des « moments » repérables à travers des traces et des processus qui se relaient dans des jeux de visibilité et d'invisibilité. La multiplicité des médiateurs et des formes de médiation qu'invente la ville libère autant de modes d'activation singuliers. Il importe donc de repérer ces possibles formes d'activation de traces et de processus auxquelles l'art participe. Il importe aussi de voir comment l'art peut produire, susciter et révéler ces formes d'activation.

Il est intéressant de constater que la proposition de Stephen WRIGHT à l'effet que l'art doive renoncer à sa visibilité dans le système de l'art pour plus d'efficacité dans l'économie du réel semble, *de facto*, se vérifier dans la « mise en abîme » de l'œuvre d'art pérenne – pourtant conçue dans une stratégie de visibilité – lorsque celle-ci est laissée seule à elle-même sur le domaine public. En effet, si l'apparition soudaine de l'œuvre sur son site lui procure initialement une grande visibilité, celle-ci disparaît alors que sa particularité d'unité esthétique isolable dans le paysage urbain se dissout pour participer au processus de sédimentation qui confère à la ville sa forme et son sens. Sa visibilité et sa pertinence dépendent de sa propre capacité, conjuguée à celle de son milieu d'intégration, à offrir des « prises »¹⁷. Ces prises sont, autant pour les œuvres pérennes que pour les interventions éphémères, des mécanismes ou des circonstances qui font que l'œuvre s'articule sur des fragments de ville ou de récits de vie. Elles maintiennent les usages et les modes de socialisation ou en génèrent de nouveaux.

Aussi, la force des prises « contenues » dans l'œuvre autant que celle qu'offre les contextes physique, social et politique actuels se révèlent par l'observation des compétences socio-esthétiques des citadins.

Il est tentant de prendre à contre-pied la suggestion de Stephen WRIGHT à l'effet d'injecter des compétences artistiques dans les pratiques collectives pour produire « un art sans objet, sans artiste et sans public ». À cette suggestion nous arrimons sa contrepartie : révéler les compétences de l'art en injectant, en ses lieux, les compétences citoyennes. Dans cette perspective, les pratiques vernaculaires et les pratiques spécialisées réorganisent, dans les réseaux ramifiés et démultipliés propres à l'urbain, un « partage du sensible » que Jacques RANCIÈRE place au centre de la question de l'esthétique : « [un] système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives »¹⁸.

La ville comme « lieu commun » suggère d'installer les apparentes dichotomies précédemment repérées dans un rapport dialectique. Les principes de sédentarité, d'enracinement, de fixité des identités locales et des subjectivités, de même que les principes de mobilité, avec ses incertitudes, ses instabilités et ses ambiguïtés, s'activent et s'articulent mutuellement dans le champ discursif urbain. Nous proposons d'explorer quelques « états » de l'art dans la ville à travers la fixité relative des usages et des propos d'œuvres pérennes déjà réalisées, le repositionnement du processus de production d'une œuvre au cœur du principe de communauté, l'exploration du territoire dans des processus ayant pour enjeu la découverte de leurs propres règles et la « dis/localisation » des lieux de l'expérience esthétique à divers seuils du proche.

Réactualiser

Entre le fonctionnement et le dysfonctionnement de l'œuvre, le « faire fonctionner autrement » des compétences citoyennes

Le contexte du colloque a permis d'explorer les critères d'appréciation du fonctionnement et du dysfonctionnement de l'œuvre dans l'espace public. Ceux-ci relèvent surtout des attentes suscitées, des rôles et des discours des multiples intervenants du projet artistique. Il n'a toutefois pas permis de mettre en lumière une proposition mitoyenne : le *faire fonctionner autrement* des compétences citoyennes.

Si l'on accepte l'idée qu'un art public signifiant est voué à d'autres ambitions que celles de participer à l'embellissement de la ville, il faut renoncer à l'idée que l'intention artistique originale est souveraine dans un cadre urbain en évolution où s'observe la mutation des perceptions, des sensibilités et des modes de socialisation. D'une part, les référents culturels d'origine peuvent être détournés : en témoignent, par exemple, la réappropriation du monument de sir George-Étienne CARTIER au pied du mont Royal. De lieu

formel de représentation codée dans la grande tradition de l'art commémoratif du siècle dernier, il est devenu, au centre des *tam-tams jams*, un lieu de rassemblement populaire et de nouveaux rituels collectifs¹⁹. D'autre part, les référents culturels d'origine peuvent aussi se trouver renforcés : la récente relocalisation de *La joute*, sculpture-fontaine de Jean-Paul RIOPELLE, du Stade olympique du quartier Hochelaga-Maisonneuve au quartier international de Montréal a révélé la présence d'une œuvre oubliée et non appropriée. À travers les débats et les procédures judiciaires autour de ce geste des pouvoirs publics, l'œuvre s'est rapidement vu conférer un statut de symbole identitaire collectif, ce qu'elle n'avait jamais été auparavant. L'œuvre, dont le sort s'est décidé dans la controverse, recrée le sens même de son propos artistique : la joute. Nul doute que ces récents événements, largement médiatisés, ont permis à l'œuvre de se repositionner dans l'imaginaire collectif et de laisser, dans l'esprit d'un vaste public, une empreinte durable.

Produire et révéler

Des compétences et des désirs partagés

Dans le cadre du colloque, la commande publique a été fortement invitée à se renouveler afin d'offrir un contexte d'intervention laissant à l'artiste plus de latitude et d'impliquer davantage la communauté à laquelle l'œuvre est destinée. En ce sens, l'approche du Bureau des compétences et désirs de Marseille, en regard de la création d'un nouveau rapport social par le biais de l'art – responsabilité traditionnellement assumée par l'État –, s'est révélée particulièrement intéressante. Ainsi, le Bureau s'invente un rôle de médiateur-producteur : susciter et réaliser des projets en trouvant à la fois les communautés désireuses d'accueillir l'art, les commanditaires intéressés à offrir à cette communauté une œuvre pérenne et l'artiste qui peut la réaliser. Le projet – il peut s'agir de lieux aussi variés qu'une chapelle, un jardin, une place publique – est le lieu où s'assemble une communauté provisoire. Ce cadre d'intervention à géométrie variable s'articule sur la manière de « faire le lien entre le désir énoncé et la capacité de l'artiste à y répondre »²⁰.

La présentation des projets du Bureau a mis en relief la diversité des contributions des nombreux acteurs du projet et les défis de la médiation lorsque placée au cœur du principe de communauté induisant des subjectivités politiques : « idée régulatrice » plutôt qu'« allant de soi » de Richard SENNET²¹, altérités vécues dans le « être en commun » et le « être ensemble » de Jean-Luc NANCY²². Entre désirs et compétences, la médiation s'ajuste en fonction de la capacité ou de l'incapacité d'une communauté à nommer les traits essentiels de son identité et à exprimer ses besoins. Ceux-ci s'expriment à travers les liens entre ses membres, lesquels relaient des images, des aspirations et des intérêts convergents ou divergents en provenance d'un peu partout dans le tissu social. La

médiation s'ajuste aussi en fonction du désir de l'artiste de répondre aux besoins exprimés, de proposer des manières de les symboliser, de participer à cette communauté, de se mettre à l'écoute et, sans présumer de la finalité du projet, de se prêter à cet exercice collectif menant inévitablement à des compromis.

Ainsi, il semble important d'éliminer la ségrégation entre les porteurs de compétences et ceux de désirs. Ceux-ci seraient plutôt partagés, d'autant plus que la communauté est à la fois la raison et le sens du projet, et que le sens du projet réside autant dans son principe que dans sa fin. Le processus d'élaboration du projet et la proposition artistique soumise aux jugements font conjointement advenir le lieu abstrait et éphémère de la communauté, ici et maintenant, et le lieu concret et permanent où s'affirme et s'observe la consistance – ou l'inconsistance – de l'espace produit et pratiqué en commun.

Initier, révéler, susciter

Des processus partant à la découverte de leurs propres règles

Le positionnement de l'artiste à de nouvelles échelles de proximité semble assurer à son geste plus d'autonomie, de flexibilité, de mobilité et de latitude pour prendre sa place dans ce que plusieurs ont appelé le « réel » et, en ce qui concerne l'art dit « relationnel », pour aller à la rencontre de l'autre, découvrir ou proposer de nouveaux espaces de socialisation. À la disponibilité formelle et sémantique de l'œuvre d'art pérenne activée par des « prises » se substitue la disponibilité physique et relationnelle de l'artiste qui « cherche prise » dans des rapports sociaux pour les rendre visibles, en temps réel et dans un lieu concret.

Le geste d'artiste, acte d'énonciation, espace pratiqué, cherche à instaurer un glissement de perception de la réalité qui ouvre un espace d'interprétation. Sorte d'appel à l'autre, il entraîne à son tour une mise en récit verbale ou gestuelle qui cherche à valider ses propres représentations. Présent et disponible dans un cadre bâti et social offrant des références communes, l'artiste se porte volontaire pour susciter cette altérité qui questionne nos modes de perception et d'interaction de même que notre rapport au temps et aux lieux de l'existence qui suit son cours.

Ainsi, les stratégies développées sont spécifiques aux sites et aux situations. Elles affirment la codétermination des formes sensibles, sociales et spatiales de l'espace urbain. Elles proposent d'explorer des ambiances perceptibles dans les passages et les traverses de la vie quotidienne parfois susceptibles de devenir des « espaces d'habitabilité ». Elles participent à la construction du regard et donnent à imaginer la ville autrement. Ces stratégies sont souvent initiées par des dispositifs anonymes ou invisibles qui enclenchent des processus, souvent ludiques, que poursuivent les « acteurs » ou les « joueurs ». Des indices, parfois des objets, servent de catalyseurs initiant un processus qui a pour enjeu la découverte

de ses propres règles. En résulte non pas une forme aboutie dans le synchronisme des regards et des perceptions, mais la libération de moments qui donnent à voir et à sentir des esthétiques émergentes symbolisées par chacun dans sa propre altérité²³. Nous examinerons à ce sujet trois projets présentés dans le cadre du colloque.

Dans son projet *Point de chute*²⁴, Marie-Suzanne DÉSILETS explore, au hasard des parcours de tout un chacun dans la rue, la façon dont se structurent et s'expriment les relations humaines. À partir du toit d'un édifice, elle procède à des échanges de secrets par la parole, à travers un tuyau de cuivre, et par l'échange d'objets, avec une canne à pêche. Ces situations de cohabitation avec l'étrange et le familier dans le fond de l'activité ordinaire perturbée jouent sur les limites, les préjugés, les inhibitions, l'envie de se dépasser pour se mettre, à la fois intimement et publiquement, « à risque ». La « mise en vue » de

des tables, manipulations ou déplacements de celles-ci, objets laissés sur place, graffitis, etc.) suggèrent de possibles rencontres et des pratiques singulières de l'espace public. Ces amarrages éphémères, lieux d'expériences ponctuelles ou renouvelées, permettent de découvrir les qualités sensibles des sites proposés. Ils mettent en perspective des vues inusitées autant qu'ils attirent le regard sur le banal. Ils mettent aussi publiquement en lumière les manières d'utiliser les lieux. L'expérience phénoménologique et sociale *in situ* et, plus largement, la mise en vue des compétences citoyennes réinjectées dans ces lieux définissent conjointement des modes sensibles qui participent à de nouvelles formes d'artialisation du paysage²⁵.

Hypothèses d'amarrages vérifiées in situ une hypothèse de repérage de fragments de domaine public qui s'activent et se désactivent dans un espace-temps, repérage qui s'avère de plus en plus complexe. En effet, la multitude de sites fréquentés



Marie-Suzanne DÉSILETS, *Point de chute*, Chicoutimi, 2001. Photo : Alain DUMAS.

ces formes d'échanges conditionne, par des jeux réflexifs, la production de l'espace public qui se trouve ainsi révélé.

Avec le projet *Hypothèses d'amarrages*²⁵, l'atelier d'exploration urbaine SYN- sonde le potentiel d'activation des marges et des interstices du territoire, ces lieux au statut indéterminé, ces possibles fragments de domaine public qui ne demandent qu'à être activés. Une vingtaine de tables à pique-nique sont installées dans des sites aux typologies différentes (terrains vacants à proximité de Place-des-Arts, sous un viaduc ou sous le pont Jacques-Cartier, en bordure d'un aéroport, dans des propriétés communautaires ou autres). Les tables agissent comme générateurs et catalyseurs de processus. Sorte de sondes, elles révèlent aussi des modes possibles d'usage et de socialisation. Des indices (disparition

au quotidien, qu'ils aient un caractère déterminé ou indéterminé, abritent ou génèrent des champs sociaux distincts auxquels les individus appartiennent de manière plus ou moins volontaire et durable. Ces lieux, pérennes ou éphémères, sont reliés virtuellement ou physiquement par les individus. Espaces d'interactions économique, culturelle, affective, hiérarchique, normalisée, ludique ou autres, ils sont plus ou moins ouverts et se déploient à des échelles variables. François ASCHER utilise la métaphore de « l'hypertexte » pour décrire ces inextricables réseaux de champs sociaux interconnectés par des individus appartenant à plusieurs collectivités : les individus sont dans des champs sociaux distincts comme les mots dans les différents documents de l'hypertexte. Les individus interagissent selon



SYN-, *Hypothèses d'amarrages*, site Petite Bourgogne, Montréal, 2001. Photos : Guy L'HEUREUX.

des syntaxes (professionnelles, familiales, sportives ou autres). Les « individus-mots » constituent eux-mêmes les principaux liens entre ces « textes-champs sociaux » en se déplaçant physiquement dans les lieux ou en communiquant virtuellement²⁷. Ils possèdent la mobilité et l'agilité qu'a décelées, jadis, De CERTEAU chez les « pratiquants de l'ordinaire ».

La métaphore de l'hypertexte s'avère particulièrement intéressante pour examiner ce qui se joue dans le projet *Prospectus - Randonnée dans un hyperbâtiment*²⁸ de l'atelier d'exploration urbaine SYN-. Il propose, pour susciter l'imaginaire de l'usage des lieux du Montréal souterrain, d'appréhender cet immense espace non plus à travers les quelques fragments parcourus dans l'itinéraire de nos déplacements obligés, mais dans sa globalité, tel un « hyperbâtiment ». Le projet comprend une dimension performative en situation réelle et une documentation sur moniteurs vidéo et sous forme de prospectus géoré-

férençant les actions. Cette documentation fut disponible à la vitrine culturelle « souterraine » du Centre Canadien d'Architecture (CCA extra-muros) le temps du projet.

À l'instar des situationnistes qui, d'une manière ludique, exploraient et cartographiaient les ambiances de Paris dans les années cinquante, la dérive des artistes dans la ville intérieure est, à sa manière, un travail de représentation des lieux. L'injection, dans le paysage urbain de la ville souterraine, de référents culturels sous forme d'actions connues de tous est particulièrement intéressante. Les membres du collectif revêtent un uniforme, sorte de « véhicule signalétique » qui contraste avec le fond urbain et qui rend visibles ces compétences apparemment ordinaires, recontextualisées pour induire un nouvel imaginaire de l'usage des lieux. Ils recréent des syntaxes qui figurent au répertoire de la vie quotidienne, réactualisées en fonction des spécificités des lieux : jeu, méditation, lecture, repos, observation,

écoute, pique-nique ou autres, dans des zones formelles, hospitalières, interdites, résiduelles, ambiguës. Le projet prend la forme d'une randonnée dans le « réservoir d'ambiances » de « l'hyperbâtiment » [qui] aurait ses places publiques, ses terrains vagues, ses panoramas grandioses, ses oasis, ses atmosphères contrôlées, ses plaisirs synthétiques, ses surprises et paradoxes et bien d'autres choses encore. C'est toute une géographie artificielle faite de rythmes, d'espaces et d'usages variés, qui s'offre potentiellement à la découverte, à l'expérience et à l'activation »²⁹.

Cette mise en vue des actions en temps réel ou dans les images du prospectus nous interpelle dans notre corporéité. Rendre intelligible le travail de représentation des artistes ou résoudre l'énigme de la « mise en vue du récit de l'espace » nous interpelle dans notre altérité, convoque des faits et des ambiances vécus ailleurs, interroge nos propres expériences en renarrant nos récits autobiographiques pour valider ou invalider les champs possibles de la représentation. Ici, l'expérience de l'urbain semble permettre la déclinaison simultanée d'une multiplicité d'identités et de lieux, de schémas de socialisation et d'expériences sensibles.

Les pratiques précédemment décrites ne génèrent pas d'œuvres repérables ni même de repères précis. En résultent plutôt des expériences de rassemblement d'images fragmentaires, de moments de sensations, de rapports avec l'autre proches ou lointains et de modes de perception inscrits dans les lieux autant que dans les corps. Elles convoqueraient des formes de connaissance sensible. Elles les



SYN-, *Prospectus. Ville intérieure - Randonnée dans un hyperbâtiment*, Montréal, 2004. Photos : SYN-.



enrichiraient dès lors que la perception et la mémoire renouvelaient des « modes de sentir » des « manières d'être », dont parle RANCIÈRE³⁰, et de nouvelles formes d'énonciation de soi. S'en dégage un enrichissement des cartes mentales cognitives et affectives, sorte d'esquisses d'une géographie culturelle toujours remaniées.

« Dis/localiser »

Ce que les quelques réflexions sur la ville ci-avant proposées et ce que les pratiques exposées au colloque semblent démontrer, c'est cette multiplicité de sites discursifs et d'identités « réelles » ou « fictives » dont on ne peut espérer capter que quelques-unes des incarnations. Ces incarnations vérifient rarement l'adéquation entre une intention artistique prédéterminée et l'expérience esthétique tributaire de l'actualité réelle ou virtuelle d'un lieu précis. Il est intéressant de penser l'espace public, à l'instar d'Isaac JOSEPH, comme un espace

vent à des repères identitaires fixes en rappelant des faits vécus, mais aussi à des schémas de socialisation et à des expériences sensibles dans des lieux précis. En conséquence, il semble essentiel de se « dis/localiser » – de s'inscrire en défaut d'une localisation fixe – pour observer les états de l'art qui se manifestent, dans la ville, dans des jeux de visibilité et d'invisibilité.

Les défis que relève Dare-Dare dans son « projet d'articulation urbaine » *Dis/location*³² rassemblent plusieurs enjeux. En abandonnant ses locaux permanents de la rue Sainte-Catherine pour s'ancrer dans le square Viger, Dare-Dare se met à risque, tente de rejoindre de plus près l'artiste dans sa pratique pour mieux comprendre l'environnement dans lequel il s'inscrit³³.

C'est tout un système de soutien et d'encadrement de l'art qui, dans ce projet collectif, effectue ce qui semblait jusqu'à présent réservé à la pratique d'un auteur surtout manifeste dans le champ de l'es-

d'un lieu grandement négligé qui, rappelons-le, constitue un moment charnière dans l'histoire de l'art public au Québec – la commande, par l'État, à un artiste d'un espace public, moment encore aujourd'hui inégalé ; dans l'idéal moderniste d'une totale intégration des arts à l'environnement ; dans les problématiques de sécurité causées par l'enclavement du square dans le tissu urbain ; dans les impératifs de développement urbain de ce secteur en profonde mutation.

La présence de Dare-Dare le confirme comme activateur des qualités de cet espace public ; comme médiateur laissant entrevoir des nouveaux modes de fonctionnement du lieu ; comme catalyseur de réflexions et de formes d'expression articulant les rapports de l'art à la ville ; et, enfin, comme révélateur de « l'état des lieux » – ne serait-ce que par l'apparente précarité de son habitat – et des changements à venir qui s'inscrivent dans le principe essentiel de l'urbanité qui est de



1. Doug SCHOLES, (*Qu'est-ce qui se produit quand une chose est entretenue ?*), l'artiste entretient les structures qu'il a placées au square Viger. Les briques sont moulées en cire d'abeille, donc elles fondent sous le soleil. 2. Doug SCHOLES, (*Qu'est-ce qui se produit quand une chose est entretenue ?*), l'état du chantier après deux semaines d'intervention. L'intervention se déroulait du 9 septembre au 16 octobre 2004 au square Viger à Montréal. 3. L'équipe de Vidéo Paradiso en tournage avec l'artiste Doug SCHOLES. Photos : Jean-Pierre CAISSIE.

de l'événement « [pour] se dégager, dans l'ordre de l'espace et des objets, qu'ils soient symboliques ou fonctionnels, d'une logique territoriale du peuplement qui ferait se correspondre une morphologie et une symbolique, un espace et une communauté. Le travail du passant ou du spectateur est toujours, de ce point de vue, un travail de reprise et de reconfiguration »³¹. Les incarnations des identités, des œuvres et des constituants de l'espace public sont validées dans des convergences rationnelles autant qu'irrationnelles dictées par le hasard, la rencontre, les circonstances et les conjonctures.

L'adresse à l'autre se transige autant par la recherche du caractère prévisible que celle du caractère imprévisible d'une ambiance ou d'un usage auquel l'art participe et qui conforte ou questionne l'identité. L'intensité des pratiques et des œuvres semble souvent s'apprécier en fonction des stratégies de déstabilisation des logiques temporelles et spatiales de l'urbain qui commandent, en retour, un *recalibrage* des postures et des territoires. L'expérience de l'altérité nous renvoie sou-

thétique relationnelle : effectuer, comme le suggère Nicolas BOURRIAUD, des passages entre des formes d'art et des formes de vie³⁴. En présentant l'art dans l'art, en présentant des projets hors les murs dans une œuvre d'art public qui est aussi un espace public, en présentant des œuvres éphémères dans une œuvre dont la situation est précaire, le centre d'artistes recrée à la fois le projet utopique de l'*Agora* de Charles DAUDELIN et l'actualité de son existence. En effet, l'œuvre comme espace public n'a jamais bénéficié des conditions nécessaires à son appropriation. Elle s'est toujours trouvée en état de *dis/location*, en perpétuel état de projet d'articulation urbaine.

Le square Viger présente des réalités spatiales, politiques, sociales et économiques divergentes qui se traduisent de multiples façons : dans la difficile cohabitation des itinérants et des riverains, les « nouveaux arrivants » d'un secteur connaissant un développement immobilier important ; dans l'instabilité du lieu dont la qualité esthétique et celle de l'expérience spatiale sont hors du commun ; dans le paradoxe

produire de la différence et d'articuler des opinions et du sens divergents.

Le premier projet présenté par Dare-Dare au square Viger est celui de Doug SCHOLES, (*Qu'est-ce qui se produit quand une chose est entretenue ?*)³⁵. Le travail de l'artiste consiste à mouler et à assembler, *in situ*, des centaines de blocs de cire d'abeille en des sculptures délibérément laissées aux intempéries et à en assurer inlassablement l'entretien. L'aspect entropique des sculptures affectées par le soleil, la chaleur, les refroidissements, les vents, les pluies, le remodelage et le réassemblage continuels des blocs dans des formes différentes rend visible une mutation formelle et sémantique de l'œuvre sur son site. Ce projet fournit matière à tout un lot d'interrogations : qu'est-ce qui vaut la peine d'être entretenu ; qu'est-ce qui peut se mériter et motiver autant de persévérance et de cohérence ; quel est l'utopique moment d'aboutissement d'un projet ; au-delà d'un entretien matériel des œuvres (et des espaces publics), y aurait-il un possible entretien sémantique à réfléchir, à exercer

ou à *visibiliser* ; y aurait-il, donc, différents états de l'art repérables dans des traces et des processus, prêts à permuter dans l'espace public ?

La démarche de Dare-Dare inspire une multitude de questions. Ce n'est toutefois ni l'exclusivité ni l'unique responsabilité du Centre d'y réfléchir pour tenter d'y répondre. Nous pensons, entre autres : à la nécessaire réévaluation des notions d'espace public, du public, de l'usager, du principe de communauté, de la production d'identités locale et globale ; au statut de l'œuvre d'art, au principe de pérennité dans un contexte urbain en évolution et à son corollaire, le principe d'authenticité de l'œuvre, auxquels sont liées les questions des droits d'auteur, qui s'étendent parfois à l'usage du lieu, et au principe, plus large, de la gestion des biens et du domaine public ; à la question de la souhaitable appropriation de l'œuvre par le public : de quel public s'agit-il et celui-ci est-il appelé à changer ?

D'éventuelles réponses à ces questions ne peuvent se trouver qu'en formulant ces problématiques à différentes échelles conceptuelle, humaine et territoriale. Pourquoi ? Pour observer à la fois la manifestation d'enjeux de société larges et englobants impliquant l'art actuel dans sa relation à l'espace public et pour observer ce que nous éprouvons collectivement dans les lieux publics et les histoires communes ; pour valoriser les compétences et desirs et les modes d'exploration sensible des lieux des pratiquants de l'ordinaire ; pour observer, sur le terrain, les mutations des manières d'être et de sentir ; pour porter attention aux mobilisations discrètes qui révèlent diverses formes d'appropriation des œuvres ; pour découvrir les micro-utopies, micro-événements et micro-récits qui constituent la trame de la vie quotidienne en ville. Ce n'est qu'en dis/localisant les perspectives pour varier les lieux d'exploration de la question de l'art dans la ville comme « lieu des situations inédites et des rencontres inopinées et non des relations et des positions assignées »³⁶ qu'il est possible de mieux connaître, comprendre et apprécier le retour du sensible. Pour entrevoir ainsi la coïncidence, l'ouverture et la fermeture de plusieurs mondes.



Bureau du centre d'artistes autogéré Dare-Dare. L'abri mobile est sise au square Viger à Montréal (à l'intersection Berri et Viger). Photo : Jean-Pierre CAISSIE.

- 1 Miwon KWON, « One Place after Another », *Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, The MIT Press, 2002, 218 p.
- 2 Isaac JOSEPH, « Reprendre la rue », *Prendre place. Espace public et culture dramatique*, textes du Colloque de Cerisy réunis par Isaac JOSEPH, Paris, Éditions Recherches, Plan Urbain, 1995, p. 12.
- 3 Maarten HAJER et Arnold REIJNDORP, *In Search of New Public Domain. Analysis and Strategy*, Rotterdam, NAI Publishers, 2001, 142 p.
- 4 Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, Paris, Éditions de La Fabrique, 2000.
- 5 Isaac JOSEPH, *op. cit.*, p. 8.
- 6 Stephen WRIGHT, *Art actuel et espace public*, colloque organisé par Artexte, du 29 septembre au 2 octobre 2004, dans le cadre de la Biennale de Montréal 2004.
- 7 Lisanne NADEAU, *Art actuel et espace public*.
- 8 *Id.*, *ibid.*
- 9 Claude GOSSELIN, « Agora – le domaine public », *La Biennale de Montréal 2004*, programme de l'événement produit par le Centre international d'art contemporain, p. 8 : « D'une part, est-ce que le public d'aujourd'hui veut même des vieux espaces publics ? [...] [M]aintenant que nos villes deviennent des parcs thématiques de la consommation, où trouve-t-on la diversité et la multiplicité de la vie publique authentique ? Quel rôle devraient maintenant jouer les espaces publics traditionnels de nos villes ? »
- 10 Christian MACQUART, « Avoir le meilleur du peuple. Espace public et nouvel urbanisme », *Détail*, juillet 2000, p. 2.
- 11 HAJER et REIJNDORP, *op. cit.*, p. 61 : « The urban field that people create for themselves is as much a function of fears and anxieties, ambitions and dreams, of views about society, the relationship with nature, and what constitutes a «good life». »
- 12 Luc LÉVESQUE, *Art actuel et espace public*.
- 13 Pierre MAYOL, « Habiter » dans Michel De CERTEAU, Luce GIARD et Pierre MAYOL, *L'invention du quotidien*, Tome II : *Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, collection Folio/Essai, 1994, p. 21.
- 14 HAJER et REIJNDORP, *op. cit.*
- 15 Michel De CERTEAU, *op. cit.*
- 16 Isaac JOSEPH, « Le droit à la ville, la ville à l'œuvre. Deux paradigmes de recherche », *Les annales de la recherche urbaine*, no 64.
- 17 Isaac JOSEPH, *op. cit.*, p. 13 et 29. La notion de « prises » fait référence à celle développée par Isaac JOSEPH dans le champ de la sociologie urbaine pour définir la notion d'accessibilité de l'espace public : la capacité du cadre bâti à articuler des visibilité et des énoncés par des prises disponibles pour l'usager, prises qui tiennent aux signes et à leurs dispositions dans l'espace, aux annonces, aux invités ou aux interdits perçus dans l'activité ordinaire. La notion de « prises » est aussi en lien avec la notion d'*affordance* développée par JJ GIBSON dans une écologie de la perception : les prises seraient semblables à des faits d'environnement en même temps que de comportement. Dans le champ de la théorie du paysage, les « prises » seraient aussi des réalités *trajectives* au sens d'Augustin BERQUE : ni seulement objectives, ni seulement subjectives, à la fois physiques (des choses) et phénoménologiques (des apparences).
- 18 Jacques RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 13.
- 19 Cette réappropriation collective définit de nouveaux types de signifiants, à la fois de l'ordre du symbolique et du sensible, qui participent à une nouvelle forme d'*artialisation* du paysage : aux traversées de l'*in visu* à l'*in situ* proposées par Alain ROGER, s'enchaînent celles de l'*in situ* à l'*in socius* qui ne sont pas sans rappeler celles que Nicolas BOURRIAUD applique à l'esthétique relationnelle. Les rencontres populaires des dimanches après-midi d'été induisent de nouvelles formes de socialisation qui repositionnent la perception et de représentation du lieu dans les imaginaires individuel et collectif. La statue de la Renommée voit ainsi se réactualiser son rôle d'icône de la « montréalité », ceci notamment dans les annonces commerciales autant que dans les séries télévisées comme *La Vie la Vie* où elle apparaît très souvent dans le panorama urbain et les scènes d'ambiance de Montréal.
- 20 Sylvie AMAR, *Art actuel et espace public*.
- 21 Richard SENNETT dans Isaac JOSEPH, *op. cit.*, p. 33.
- 22 Jean-Luc NANCY, « Entretien – Jean-Luc NANCY et Chantal PONTBRIAND », *Parachute* no 100 : *L'idée de communauté*, p. 15.
- 23 Julie BOIVIN, *Esthétiques urbaines émergentes : Les seuils du proche*, à paraître.
- 24 Marie-Suzanne DÉSILETS, *Art actuel et espace public*. Le projet *Point de chute* a été présenté par le centre d'artistes Le Lobe, à Chicoutimi, le 14 septembre 2001.
- 25 Luc LÉVESQUE, *Art actuel et espace public*. Voir aussi : Luc LÉVESQUE, « Intervention mobilière et vie urbaine : notes intercalaires sur un processus d'amarrages », *Inter*, no 85, Québec, 2003, p. 56-59. Le projet *Hypothèses d'amarrages* (www.amarrages.com) a été présenté dans le cadre de l'événement *Les Commensaux* organisé par la galerie Skol en mai 2001.
- 26 L'*artialisation* du paysage prend ici une dimension intéressante : au delà des passages de l'*in visu* à l'*in situ* proposés par Alain ROGER et de la détermination des modes sensibles avancés par Augustin BERQUE, la construction ou l'invention du paysage se produit ici par l'injection de référents culturels de l'ordre du viatique et des référents événementiels, à la fois individuels et collectifs.
- 27 François ASCHER, *Les nouveaux principes de l'urbanisme. La fin des villes n'est pas à l'ordre du jour*, Paris, Éditions de l'Aube, collection Mondes en cours dirigée par Jean VIARD, 2001, p. 38-39.
- 28 Luc LÉVESQUE, *Art actuel et espace public* de même que *Prospectus. Ville intérieure – Randonnée dans un hyperbâtiment*, prospectus de l'atelier d'exploration urbaine SYN- présenté par le Centre Canadien d'Architecture (extra-muros) durant l'été et l'automne 2004. Voir aussi : www.amarrages.com/prospectus.
- 29 SYN- atelier d'exploration urbaine, *op. cit.*
- 30 Jacques RANCIÈRE, *op. cit.*
- 31 Isaac JOSEPH, *op. cit.*, p. 34.
- 32 Dare-Dare, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, *Dis/location, un projet d'articulation urbaine*, communiqué d'automne 2004.
- 33 Jean-François PROST, *Art actuel et espace public*.
- 34 Nicolas BOURRIAUD, (entretien), « Les utopies de micro-proximité », *Spirale. Les auteurs de la cité : Identité et urbanité*, n° 182, janvier-février 2002, p. 41.
- 35 Dare-Dare, communiqué d'automne 2004. *Le chantier* a été présenté du 9 septembre au 16 octobre 2004.
- 36 Isaac JOSEPH, *op. cit.*, p. 27.