

# La ville et ses promeneurs, ses regardeurs et ses spectateurs attendus

Amélie Giguère

Number 115 (2), 2005

Théâtre hors les murs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24860ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Giguère, A. (2005). La ville et ses promeneurs, ses regardeurs et ses spectateurs attendus. *Jeu*, (115), 160–165.

# La ville et ses promeneurs, ses regardeurs et ses spectateurs attendus

Appellation aujourd'hui bien ancrée dans le vocabulaire des artistes visuels, des historiens et critiques d'art, l'art d'intervention renvoie à une pratique foisonnante et hétéroclite qui ne cesse d'englober de nouvelles formes. Si les affichages sauvages à la Daniel Buren inspirent toujours nos contemporains, des propositions intangibles, quasi imperceptibles<sup>1</sup> ou qui s'élaborent autour de rencontres et d'échanges se déploient à l'autre bout du spectre. Les lieux investis ne sont pas moins divers. Ce « hors l'art<sup>2</sup> » pris d'assaut par les artistes n'est plus un simple *hors les murs*, mais rassemble plutôt une multitude d'espaces publics, privés ou même intimes, géographiques, médiatiques ou relationnels.

Qu'elle soit appréhendée comme un espace où le politique semble encore s'exprimer, un contexte réel où se joue la vie en cours ou une matière première malléable mais retorse, la ville demeure l'un des lieux d'investigation favoris. Dans l'imaginaire collectif, elle constitue une zone habitée, foulée, inventée par une masse d'individus aux identités propres qui constituent autant de spectateurs, d'interlocuteurs ou de collaborateurs éventuels. Porteuse de mémoires, parée d'une signalétique abondante et diversifiée, la ville s'ouvre à une variété de dialogues. En perpétuelle transformation, elle semble toujours posséder le potentiel esthétique qu'exploitaient déjà les Modernes et apparaît, encore aujourd'hui, comme la promesse de tous les hasards. La ville procure quelques brèches de liberté à ceux qui savent bien les repérer, mais elle demeure un territoire organisé et contrôlé par des instances de pouvoir plus ou moins visibles<sup>3</sup>.

1. Pour un regard critique sur ces pratiques, lire Yves Michaud, *l'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, 204 p.

2. Nous empruntons le terme à Paul Ardenne. Voir notamment : « Autres approches artistiques : le brouillage des représentations », dans *Art : l'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1997, p. 279-311.

3. La ville – les services de sécurité et d'information publics, les propriétaires des édifices et des infrastructures, les citoyens, etc. – résiste à l'art d'intervention. À titre d'exemple, mentionnons le cas de *Trou* de Michel de Broin, présenté au coin des rues Clark et Sainte-Catherine et à proximité du métro Saint-Laurent à l'occasion de l'événement la Demeure (Optica, 2002). Contrairement aux intentions premières de l'artiste, une clôture, imposée par les instances de sécurité, ceinturait la sculpture (une roulotte percée à l'arrière) au moment où aucun « surveillant » ne veillait à la sécurité des citoyens (et non à la préservation de l'œuvre !). Ainsi exposé, l'objet gagnait tout de même en étrangeté, ce qui n'est pas nécessairement malheureux.

*Pelleter la neige*, performance de Hannah Jickling et Valérie Salez, présentée par Dare-Dare, centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal (2005). Photo : Hannah Jickling et Valérie Salez.





« Stratégie de détournement publicitaire » : l'une des affiches collées au centre-ville de Montréal par Minerva Cuevas (2004). Photo : Minerva Cuevas et Centre d'information Arttexte.

Robin Collyer a sciemment replacés sur le terrain du fabricant (*Monuments L. Berson & Fils, Sur l'expérience de la ville, Optica, 1997*). Ces interventions peuvent aussi prendre la forme d'actions performatives ou apparaître sous des modes hybrides comme les récentes séances de pelletage de neige de Hannah Jickling et Valérie Salez, accueillies en février dernier chez Dare-Dare.

Parmi les événements d'art urbain nommés et dûment annoncés comme Artéfact 2001 et 2004 (Centre de diffusion 3D) ou les actions rassembleuses comme la série *État d'urgence* de l'ATSA (Action terroriste socialement acceptable), il existe un lot d'interventions discrètes, furtives, anonymes, souvent éphémères et plus ou moins clandestines. Réalisées avec ou sans le concours d'un organisme (souvent un centre d'artistes), ces interventions prennent tantôt la forme d'un « objet » (ou de plusieurs) ajouté, déposé, « perdu » ou greffé à même le mobilier urbain, tantôt celle d'un réaménagement plus ou moins subtil des éléments qui composent l'espace. Pensons aux affiches publicitaires que César Saëz a recouverte de gouache bleue pendant deux semaines, sur le Plateau-Mont-Royal (*Point de vue, 1995*), ou aux pierres tombales vierges que



Certaines interventions très effacées voient leur mystère préservé jusqu'à leur disparition. D'autres connaissent parfois une diffusion inespérée (espérée?) lorsqu'un incident les révèle au grand jour. Les récents démêlés judiciaires de Roadsworth, inculpé de plusieurs chefs d'accusation pour avoir peint hiboux, lierres, barbelés, etc., sur la chaussée à Montréal, ont fait la manchette des journaux à grand tirage ces derniers mois. Du même coup, ils ont dévoilé l'existence de ces énigmatiques décorations et leur statut singulier. Est-ce dire que ces interventions se sont dès lors trouvées amputées d'une part de leur essence, essence inscrite dans leur caractère ambigu qui pourrait viser à provoquer un doute, un étonnement au moment de la découverte inopinée? Mais n'est-ce pas le propre de l'intervention de créer un impact, quel qu'il soit? N'est-ce pas sa finalité de révéler quelques facettes de la ville, comme le potentiel poétique de sa signalisation routière (eh oui!) ou son interprétation douteuse du désordre urbain? La question demeure ouverte.

### Des regardeurs en puissance

La question de la réception de ces gestes d'artistes dans le contexte ouvert de la rue nous apparaît cruciale. Le public de l'art d'intervention – si nous pouvons le nommer ainsi – est

un regardeur en puissance. Il est un individu bien réel que l'artiste espère rejoindre, toucher, interroger ou déranger au moyen de l'œuvre qu'il inscrit, incognito, dans l'espace urbain.

Parce que l'espace sonore et visuel de la ville est extrêmement chargé, un promeneur pourrait regarder une œuvre sans vraiment la voir, c'est-à-dire sans qu'il y associe une nomination signifiante<sup>4</sup>. Opérant une stratégie de détournement publicitaire, les affiches que Minerva Cuevas a récemment collées sur quelques façades, au centre-ville de Montréal (Art actuel et espace public, Artexte, 2004), se fondent dans l'environnement. Si le regardeur distrait reconnaît d'un coup d'œil le graphisme de la marque Évian qu'il a mille fois vu, il est moins certain qu'il constate la substitution du nom de la marque au profit du mot « égalité » (l'effet camouflage se trouve accentué par ce premier « é » toujours présent). La relation pourrait ne pas être amorcée.

Le brouillage des pistes d'interprétation résulte aussi, faut-il le spécifier, du statut équivoque de l'intervention. En effet, la nature artistique<sup>5</sup> de l'objet ou de l'action qui se présente dans la ville sans signature n'apparaît pas d'emblée au promeneur de la rue. À son contact, celui-ci devient un spectateur impromptu, non avisé. Le spectateur d'un « théâtre invisible<sup>6</sup> » qui ignore le caractère construit de la scène dont il est témoin. Un « spectateur involontaire, écrit Patrice Loubier, un individu faisant face à une manifestation inédite, déroutante, et auquel il revient d'inventer sa propre réponse<sup>7</sup> ».

4. Catherine Grout distingue les actions de voir et de regarder. Une grande partie du monde visible peut être regardée sans être vue, c'est-à-dire passer dans notre champ de vision sans qu'une nomination y soit adjointe, rappelle-t-elle. Notre regard est sélectif, il opère des choix à l'intérieur du visible. Ce qui ne correspond pas à un élément inhabituel du décor a peu de chance d'être vu. Voir Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 25-28.

5. Il y aurait peut-être lieu d'écrire plutôt « nature singulière » ou « nature construite ». Certains artistes refusent ou hésitent à nommer « art » leurs interventions dans la ville. D'autres ne se préoccupent guère des définitions. Des projets comme *Hypothèses d'amarrages* de SYN- atelier d'exploration urbaine (insertion de tables à pique-nique dans des espaces vacants urbains et périurbains) relèvent tout autant d'une recherche urbanistique.

6. Présenté dans des lieux publics autres que les salles de spectacle, au milieu de gens qui s'y trouvent par hasard, les acteurs qui pratiquent le théâtre invisible jouent, sans en instruire les spectateurs, une scène répétée préalablement. Le but de cette forme de théâtre politique développée par Augusto Boal est d'inciter le public à prendre part à l'action, à devenir lui-même acteur.

7. Patrice Loubier, « Du signe sauvage : notes sur l'intervention urbaine », *Inter, art actuel*, n° 59, printemps 1994, p. 32.



Les *Trimmings* de Shelley Miller, décorations de glaçage à pâtisserie sur des graffitis dans le quartier Plateau-Mont-Royal, ici rue Villeneuve Ouest (1999).  
Photo : Amélie Giguère.

On comprendra que la tentation de signer l'œuvre guette l'artiste ou, du moins, l'envie de fournir au spectateur intéressé et perspicace, un indice ou une piste qui pourrait le mener à un « complément d'information ». Au-delà de la reconnaissance aux yeux des pairs qui ne saurait se refuser éternellement, il semble qu'il ne soit pas nécessairement impertinent pour certains artistes et commissaires de révéler la paternité d'une action. Apparaît donc parfois, en petits caractères, directement sur la pièce, le nom, le numéro de téléphone et l'adresse électronique de l'artiste ou du centre d'artistes qui chapeaute le projet. Sylvie Cotton se souvient avoir hésité avant de signer les centaines de cartons rouges qu'elle a accrochés aux portes des appartements du Plateau-Mont-Royal au printemps 1999<sup>8</sup>. Si elle ne souhaitait pas que les gens reconnaissent le statut artistique de son intervention, elle désirait par contre qu'ils puissent se rendre chez Articule et trouver réponse à leurs interrogations. Souvent, c'est par le biais du bouche à oreille, d'un communiqué, d'un article dans la presse écrite ou d'autres documents existant à l'extérieur de l'espace et du temps de l'intervention que l'information circule. Le dépliant d'accompagnement de l'événement la Demeure permettait de localiser les *Trimnings* de Shelley Miller, ces fragiles décorations de glaçage à pâtisserie tracées sur des graffitis.

Cette réflexion nous amène à faire une distinction entre le public que l'artiste cherche à joindre dans l'absolu, ce large public que l'on imagine vierge des expériences artistiques urbaines et qui voit l'œuvre dans son contexte réel, et un autre, celui-là constitué d'un cercle restreint et sélect d'amis, de connaissances ou « d'experts » de la chose interventionniste. Dans une réflexion très éclairante, Patrice Loubier énonce et commente la différence conceptuelle entre ces deux types de public qu'il nomme le « public destinataire » (ici, l'homme de la rue) et le « public témoin » (l'homme mis au parfum)<sup>9</sup>. Au passage, il souligne le paradoxe qui caractérise la réception du « public témoin » : dans bien des cas, celui-ci ne pourra faire qu'une expérience approximative de l'œuvre, et ce, par le biais unique de médiations.

Nombreux, osons-nous croire, les artistes qui retournent sur les « lieux du crime » et qui, dans l'anonymat toujours, cherchent à évaluer la réception. Après avoir secrètement fixé, en 2001, 390 petites sculptures de porcelaine sur autant de poteaux électriques à proximité du marché Jean-Talon, Louis-Philippe Ogé a organisé une série d'« interventions publicitaires », non pas pour dévoiler la nature de ses étranges *Fruits de poteau*, mais pour attirer les regards sur leur présence mystérieuse et mesurer les réactions (et aussi pour s'amuser). Il a d'abord installé des affichettes dans le quartier, puis déposé dans les boîtes aux lettres cartes postales avec adresse de retour (casier postal) et cartons ludico-explicatifs sur lesquels était entre autres inscrit : « Après la découverte de ma présence, fertilise-moi de sens et de tendres questions, afin d'appivoiser ma modeste humanité. Ce champignon est non vénéneux. Sa propagation ne suscite aucun danger pour les poteaux. » On peut interpréter cette tentative de communication comme un moyen de favoriser l'intégration des sculptures

8. Le projet intitulé *Situations* se composait de quatre volets de distribution, dont celui de cartons rouges sur lesquels était inscrit le mot « vivre ».

9. Patrice Loubier, « Un art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive », *Inter, art actuel*, n° 81, printemps 2002, p. 12-17.

dans l'espace de la ville<sup>10</sup>. Bien qu'il ait reçu quelques lettres, Ogé a choisi, non sans hésitation, de ne pas répondre et de préserver le mystère.

### Y a-t-il toujours une audience dans la ville ?

Comme nous le mentionnions plus haut, des interventions s'élaborent autour de la présence d'un artiste en acte dans l'espace urbain. Si certains projets relèvent d'abord de la performance, d'autres mettent plutôt en jeu des dispositifs de rencontres. D'autres encore visent à tester la perméabilité de la ville et à inventer des nouvelles manières de l'habiter. Nous pensons notamment aux explorations de Jean-François Prost et de ses collègues<sup>11</sup>.

Pour *Ramblin' Man*, réalisé en 2001 avec le soutien de centre d'artistes Articule, Karen Spencer a, quant à elle, fréquenté la ville de l'intérieur avec pour première préoccupation l'expérimentation de l'espace-temps présent. À la suite de générations de flâneurs<sup>12</sup>, elle a cherché à éprouver l'errance dans l'espace réel. Cinq jours par semaine pendant tout le mois de septembre, à raison de cinq heures par jour, l'artiste a marché seule dans la ville de Montréal, sans itinéraire prédéterminé et en fredonnant, de façon sporadique et à voix haute, le refrain de la chanson *Ramblin' Man* de Dickey Betts. Contrairement à beaucoup d'artistes, Spencer a choisi de ne pas marquer son passage ni de témoigner, après coup, de ses actions et de ses impressions quotidiennes.

Cette façon radicale de faire est assurément peu courante. Elle réaffirme la nature de l'action de marcher et de chanter dans la ville, activités qui se « perdent » au moment même où elles sont créées, comme l'énonce Michel de Certeau<sup>13</sup>. Sans laisser de traces, de façon incognito, Spencer inscrit son action dans la ville. Une action tout à

10. Seuls quelques « fruits » ornent aujourd'hui les poteaux, la plupart ayant été sauvagement cueillis par les employés d'Hydro-Québec. Depuis l'an dernier, avec le soutien de Dare-Dare, Louis-Philippe Ogé travaille à la production et la mise en marché d'un chariot destiné aux usagers du marché Jean-Talon. Ses sorties dans la rue lui ont permis de recueillir de façon spontanée les commentaires des gens, heureux pour la plupart, de connaître enfin l'auteur de l'intervention clandestine. Pour plus d'informations sur le projet de 2001, voir Amélie Giguère, *l'Art d'intervention dans l'espace urbain à Montréal: typologie et sept études de cas*, mémoire de maîtrise, UQAM, 2004, 197 p.

11. Dans *60 Stations dans la ville générique* (3<sup>e</sup> impérial (Granby), Biennale de Montréal, 2002), Prost loge dans une camionnette blanche qu'il déplace et stationne à différents endroits dans la ville; dans *Co-habitations hors champ* (Optica, 2002), en duo avec Marie-Suzanne Désilets, il habite une roulotte juchée sur le toit d'un édifice à proximité de l'autoroute métropolitaine; dans *Prospectus. Ville intérieure – Randonnée dans un hyperbâtiment* (CCA, Biennale de Montréal, 2004) avec Luc Lévesque, Jean-Maxime Dufresne et Louis-Charles Lasnier de SYN- atelier d'exploration urbaine, il explore la ville souterraine de Montréal.

12. Les surréalistes, les dadaïstes, les membres de Fluxus, l'Internationale Situationniste et bien d'autres ont élaboré des formes de déambulations urbaines. Voir deux articles de Christel Hollevoet: « Déambulations dans la ville. De la flânerie et de la dérive à l'appréhension de l'espace urbain dans Fluxus et l'art conceptuel », *Parachute*, n° 68, octobre-novembre-décembre 1992, p. 21-25; « Quand l'objet de l'art est la démarche. Flânerie, dérive et autres déambulations », *Exposé*, n° 2, 1995, p. 112-123.

13. Michel de Certeau, « Marcher dans la ville », dans *Arts de faire. L'Invention du quotidien 1*, Paris, Gallimard, 1990, p. 139-164.

fait furtive puisque l'exercice de marcher constitue un geste quotidien, banal, à la portée de tous. Aucun citoyen ne peut se douter, même si elle chante à voix haute, que cette femme mène résolument une « action ». *Ramblin' Man* se situe à la frontière du geste commun et de l'action artistique, à un pas d'une forme intime et personnelle. C'est peut-être sa seule collaboration avec un centre d'artistes qui lui permet d'exister à l'intérieur du champ artistique, parce qu'elle lui offre la possibilité d'être dans l'imaginaire des gens par le truchement de médiations.



*Les Fruits de poteau de*  
Louis-Philippe Ogé: 390  
petites sculptures de porce-  
laine fixées sur les poteaux  
électriques près du marché  
Jean-Talon (2001). Photo:  
Amélie Giguère.

Le « public destinataire » de *Ramblin' Man* serait donc essentiellement un « public témoin » composé des proches de l'artiste, des employés d'Articule, des visiteurs de la galerie qui prennent connaissance de l'action par le biais du communiqué. *Ramblin' Man* s'adresse uniquement à un public renseigné qui a très peu de chances de se muer en un observateur oculaire et auditif.

Il existe peut-être bien un autre public de *Ramblin' Man*, un public non informé constitué de « spectateurs » directs. Si Spencer entreprend son action pour elle-même, elle n'empêche pas, par ailleurs, les interactions mesurées, courtes et spontanées avec les citoyens présents dans la ville au moment où elle s'y trouve en action. Si son inter-

vention ne lui est pas d'emblée destinée, ce public participe à son insu à l'élaboration de l'œuvre, car, en interagissant avec l'artiste, il bouleverse son état d'esprit et teinte sa journée d'une émotion particulière.

Bien avant d'être des spectateurs à leur insu, les gens de la rue constituent une foule anonyme qui donne à la ville sa qualité d'espace public. Ils créent le contexte qui permet à des artistes comme Rachel Echenberg<sup>14</sup> ou Devora Neumark, pour ne nommer que celles-là, d'inventer et d'expérimenter, à l'intérieur du tout commun, des rapports d'intimité. Ces gens de la rue apparaissent essentiels à la réalisation de *Ramblin' Man* puisqu'ils permettent à l'artiste de se dissimuler parmi eux. Karen Spencer entre dans l'espace urbain de façon anonyme. Elle veut être avec le monde, dans le monde réel, prendre son pouls et refuser momentanément la responsabilité de son individualité au profit d'une expérience personnelle du commun. ¶

14. Quelques réflexions de Rachel Echenberg sont exposées dans Marie Fraser et Marie-Josée Lafortune (dir.), *Gestes d'artistes*, Montréal, Optica, un centre d'art contemporain, 2003, p. 26-33.