

ETC



(Se) surveiller

Guy Sioui Durand

Numéro 65, mars–avril–mai 2004

Surveillance

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35091ac>

[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

Sioui Durand, G. (2004). (Se) surveiller. *ETC*, (65), 13–19.

(SE) SURVEILLER

Certains slogans populaires font image. Les expressions « avoir des yeux tout le tour de la tête », « surveiller ses arrières » ou « observer par le trou de la serrure » illustrent différentes facettes du phénomène de la surveillance. Dans la culture savante, par contre, les analystes¹ insistent plutôt sur les grandes tendances récentes, telle la cyberculture. Selon eux, les sensibilités des regards scrutateurs auraient changé irrémédiablement.

Pour un, le philosophe allemand Peter Sloterdijk² a cru déceler un dénominateur commun. Sa critique situe sur un même continuum l'épistémologie scientifique (enquêtes, examens, investigations, recherches, évaluations), l'espionnage (services secrets, « observatoires » statistiques, infiltrations industrielles), les multiples facettes du voyeurisme des loisirs (télé réalité, jeux vidéos, Internet avec caméra, etc.), aussi bien que les conduites personnelles comme épier, guetter ses proches (filature privée). Tous ces mécanismes auraient un même but : voir plus, savoir plus, se renseigner davantage sur « l'Autre ».

Qui plus est, en ce début de nouveau millénaire, une vague technologique plus sophistiquée crée une extension sans précédent de ces voyeurismes intéressés. Il suffit pour s'en convaincre d'évoquer, d'une part, la macro observation de l'univers via des centaines de satellites d'usages militaires terrestres et de l'autre, grâce aux nanotechnologies, les micros infiltrations du corps humain et autres organismes vivants. De nos jours, le sous-sol de la planète Mars et les cellules du cerveau sont simultanément investigués !

Prenant l'art comme repère, on est en droit de se demander si nous n'assistons pas à une procédure accélérée d'intériorisation de ces manières de penser, d'imaginer et d'agir ? En effet, sous le regard de la critique d'art, comment qualifier les attitudes actuelles, situées aux confins de l'intime, du privé et du public ? Elles se font pratiques « relationnelles », dispositifs « interactifs » et « gestes » d'artistes où s'observer en temps réel, par écrans interposés reflétant nos images, semble aller de soi comme « expériences esthétiques ». Pousant plus loin la notion d'autocensure³, n'en sommes-nous pas rendus à l'auto-surveillance ?

C'est dans cette perspective que mon article discute de l'usage généralisé des écrans et scrute le travail récent de certains artistes qui questionnent lucidement ces regards hybridant réel et virtuel, parce que s'appliquant tant aux faits de société, aux relations individuelles qu'à la culture et l'art.

Les écrans sociétaux

La surveillance définit un phénomène social total (économique, politique, culturel) à toutes les époques. Qui dit économie implique mesure, comptabi-



lité, informations privilégiées et commerces parfois illicites. Qui parle de science, initie des observations, des recherches de renseignements, des expériences et des validations. Qui pense politique suppose une évaluation des forces, des informateurs, infiltrations, secrets et manipulations. L'exemple le plus proche de ce nouvel ordre sociétal a pris place à Québec, en avril 2001, lors de la tenue du Sommet des Amériques. La nouvelle dialectique entre les tenants capitalistes de la Globalisation et la mosaïque des tenants d'une Altermondialisation s'est retrouvée ici, comme ce fut le cas à Seattle, puis à Gênes et Porto Allegre, sous « haute surveillance » des caméras des forces de l'ordre, médias, manifestants armés de leur caméra vidéo, sans compter les artistes présents.

Qui dit culture insinue imagination, illusions, prestidigitations, effets spéciaux et spectacles sollicitant une étrange dualité, fondée sur le voyeurisme de spectateurs et ce depuis l'invention de la scène et du cinéma. Il faut y voir une structuration générale de la vie sociale.

Des écrans personnels

Cette culture sociétale de l'observation s'est bien sûr infiltrée dans la vie quotidienne, privée et intime. Sécurité domestique, divertissements interactifs en réseaux ou intrusion invasive dans le corps physique et l'esprit définissent de nouvelles zones d'extension non seulement à la surveillance mais aussi... à l'auto-surveillance !

Le foyer familial, le logis sont sous surveillance comme mesures de sécurité contre le crime. Forces policières et pompiers, compagnies d'assurances et commerces en font leur affaire : on pose, reliés à une centrale de sécurité, des détecteurs de mouvements, on surveille à distance ses rejetons par interphones et caméras.

Mais cela va plus loin que la sécurité personnelle. Il y va de l'exploration interne des êtres vivants, y compris le corps humain. Pensons à ces nouveaux appareils nanotechnologiques infiltrant les corps en médecine : scanner, micro-caméras, parascopie ou télé-chirurgie à distance.

La surveillance renouvelée concerne tout aussi bien les comportements et la communication. Les caméras, vidéos, ordinateurs portables et leurs applications ont rapidement généralisé le phénomène de la communication interactive allant de pair avec la montée du néo-libéralisme et l'effritement des solidarités communautaires vers des fragmentations d'individualités recomposant plutôt des communautés d'apparence. Ce que les sociologues ont nommé le narcissisme et qui a pris des proportions esthétiques et existentielles importantes est en osmose avec l'usage de ces technologies, qui permettent non seulement de visionner mais de re-visionner les enregistrements de la quotidienneté quand bon nous semble. Capter et se capter puis se réunir expressément pour se regarder ensem-

ble⁴. Cette trame n'achève-t-elle pas le processus narcissique d'individualisation ? De plus, de manière privée, « chatter » et se voir branché suggèrent une invasion de la vie intime (ex. : Internet et la pornographie interactive).

N'en vient-on pas ainsi à socialiser comme normalité l'auto-surveillance, cette dernière s'ajoutant à l'acceptation des mesures généralisées dites de contrôle des pouvoirs politiques et économiques au nom de la sécurité de l'ordre mondial, jusqu'à la normalisation de la surveillance interactive comme divertissement ? L'action de se regarder sur l'écran, « live » ou en différé, tend à apparaître comme norme souhaitable.

Bref, qui dit individu enclenche la surveillance à toutes les étapes de la vie, de la conception aux phases de la mort.

Les écrans artistiques

La surveillance ainsi comprise est aussi affaire de création, d'imagination, donc d'art. Le cybermonde connaît, depuis 1995, une telle expansion que les rapports entre la surveillance sociétale et l'art⁵ s'en trouvent bousculés. Dorénavant, installations et performances sont toutes enregistrées. Leur archivage, remontage et diffusion ultérieure assurent souvent aux œuvres une longévité et une circulation avec un rayonnement plus grand. En corollaire, que ce soit avec la photographie grand format, l'art vidéo, l'art web, les expositions montées au musée, en galerie, en centre d'artistes ou sur les places publiques, aujourd'hui, on installe des écrans partout. La monstration de l'art a pris la voie royale de cette civilisation de l'image interactive en projection. Les images écrans sont en passe de devenir une norme, « naturelle » pour les nouvelles générations.

Cette surveillance « fonctionnelle » générerait non plus seulement des traces mnémoriques mais aussi des preuves (notamment dans les CV à soumettre pour des expositions et des événements et pour les demandes de subventions) et même de nouvelles œuvres en soi, post-produites pour les espaces médiatiques (publications, vidéos, Internet).

Dans son allocution au Forum Théorique de la dernière Biennale de La Havane, *El arte con la vida*, Nicolas Bourriaud insista sur le fait que nous serions entrés dans l'ère de la « postproduction », au sens cinématographique du terme et dans tous les genres artistiques. Dans ce magma de fonctionnalité artistique postmoderne, il devient dès lors intéressant de repérer les signaux faibles, marginaux, qui persistent à créer critiques et détournements vers des pratiques artistiques qui reprennent le flambeau de l'art vidéo confrontant la télévision à ses débuts⁶. Car le nouveau défi n'est-il pas de critiquer, d'infiltrer et de détourner l'hégémonie généralisée des écrans comme à l'époque de la naissance de l'art vidéo et des expériences de radios et de télé communautaires ?

L'in situ du duo Anouk Le Gallou/Ariane Plaisance à

l'événement *Pique-Nique 4* (Montréal, septembre 2003), l'installation *America's most wanted* de James Partaik à la galerie Trace pour l'événement *RHWNT Québec/Whales* (Cardiff, Pays-de-Galles, octobre 2003), la résidence *Ventriloque* de François Morelli chez Engramme (Québec, octobre 2003), et l'installation *Jardin de frutos prohibidos/ZONA FRANCA* de l'artiste Charles Juhasz-Alvarado dans une des voûtes de « la Cabana », lors de la huitième Biennale de La Havane (Cuba, novembre 2003), donnent à réfléchir sur plusieurs facettes du phénomène.

Refaire sa chambre *in situ* dans un parc

Une action en duo lors d'un événement underground dans un parc public, *Pique-Nique* se veut un événement marginal, non subventionné et sans permission. Il a pris place pour sa quatrième édition au Vieux-port de Montréal, près du Musée de la Pointe-à-Callières.

Ariane Plaisance et Anouk Le Gallou sont deux amies artistes au début de la vingtaine. Loin de se proclamer un collectif, elles ont cependant travaillé ensemble sur plusieurs projets dont *Osmoz*, une étonnante performance multimédia en trois phases (flamenco, danse moderne et dadaïsme, Cégep de Sainte-Foy, 2001). *Pique Nique 4* allait être leur premier événement à grand public. Elles y feront impact.

Le premier effet de pertinence vient du concept de leur manœuvre, de la question initiale : « créer une situation posant la question « êtes-vous voyeur » ? Ce faisant, ce jeune duo allait au cœur du phénomène de toute surveillance : à savoir son attraction intériorisée.

« Qui n'a jamais dansé devant son miroir au son de sa musique préférée ? Qui n'a jamais tenté de regarder à travers les fenêtres d'un appartement pour apercevoir ce qui s'y passait ? Notre projet combine ces deux tentations qui lorsqu'on s'y fait prendre peuvent devenir gênantes. »⁷

En retrait, près du boisé de ce grand espace au Musée de la Pointe à Callières, Plaisance et Le Gallou ont reconstruit à l'aide de tissus les dimensions de la chambre à coucher de l'une d'entre elles, y recréant l'ambiance chaleureuse et intime en temps réel : – « la chambre à coucher est souvent l'endroit où l'on se sent le mieux », en installant quelques éléments familiers : couvre-lit, coussins, lampes, livres, etc. Au-dedans, elles vont passer une « journée de filles », c'est-à-dire discuter, potiner, lire, se regarder dans le miroir, se couper les cheveux, essayer du linge et même faire une petite sieste dans la fausse intimité de cette chambre inventée comme pastiche des « *reality show* ».

Les passants, spectateurs en puissance, ne pouvaient être qu'attirés par l'étrange habitat aux allures tziganes. Mais ces faux murs de tissu devenaient des barrières visuelles coupant toute vue immédiate de l'intérieur. Deux ouvertures fonctionnant comme « œils

magiques » vont permettre l'examen du site, un peu comme si on regardait par le trou de la serrure. Ces fentes allaient permettre d'assouvir, sinon la curiosité, à tout le moins cette soif de voyeurisme d'un côté des parois, et d'exhibitionnisme de l'autre. Dès lors, le caractère intime, secret, interpersonnel de la surveillance se trouvait sollicité.

Le caractère illicite de *Pique Nique 4* et l'inévitable ordre de déguerpir du parc, ne permirent pas aux deux complices d'accomplir une seconde action complémentaire, celle de photographier les spectateurs en leur posant la fameuse question : êtes-vous voyeur ? Mais l'intention était fort valable. En effet, cette interrogation vaut pour tous. C'est là le mérite de cette manœuvre *in situ* tenue dans cette « zone événementielle » à Montréal, le samedi 13 septembre 2003.

Sauver sa tante et sa cousine en installation

En octobre 2003, j'ai participé comme théoricien/écrivain à l'événement *RHWNT Québec/Whales*, dans la ville de Cardiff au Pays-de-Galles (Grande-Bretagne). Me promenant dans cette petite ville, un détail m'étonne : il y a des caméras de surveillance aux principaux coins des rues et carrefours ! Je m'esclaffe : « La ville m'observe » !

J'étais loin de me douter que le projet « installatif » *America's most wanted* que James Partaik, artiste « indiscipliné » de Québec⁸, une des meilleures prestations de l'année 2003, aurait pour fondement l'aliénation vécue de la surveillance intériorisée. Dans un pari humainement insensé et artistiquement multisensoriel faisant appel à la quincaillerie sophistiquée de l'art multimédia, l'artiste va délivrer une œuvre aux confins de l'installation et de l'art, action achevée et bouleversante. C'est pourquoi la « zone » dite d'*installation*, ce mixte de l'occupation installative d'un lieu et de l'action performative, lui sied bien. Ensemble, l'orchestration technologique sophistiquée comme occupation de l'espace de la galerie, l'extension du corps technologisé parfaitement maîtrisée en gestes performatifs, et surtout le fait d'assumer personnellement la tragédie issue de sa lignée généalogique composeront cette chimie d'exception.

De la technologie ambiante

James Partaik va franchir le seuil de la galerie Trace sise dans la maison de l'artiste André Stitt, avec deux valises métalliques. Ordinateur portable, canon projecteur, caméra, magnétophone, censeurs et logiciels liés à Internet lui seront utiles. James Partaik se fait chaque fois audacieux dans l'usage performatif de la quincaillerie médiatique, mais c'est pour explorer les limites plus qu'en exposer les mécanismes d'images et d'interactivité.

Il y aura cette orchestration technologique de prise de possession du lieu. S'apparentant à un salon dans plusieurs demeures, la galerie Trace posait le défi du site

privé, que l'artiste inversera au point que c'est dehors, dans l'ancien cimetière adjacent, que le spectaculaire de la finale l'emportera sur le possible spectacle, rendant obsolète la seule finalité, soit de voir et de circuler dedans, comme c'est le cas de bien des installations.

La galerie est en fait la grande pièce qui devrait tenir lieu de salon, au rez-de-chaussée de la petite maison à deux étages d'André Stitt⁹. Malgré une porte vitrée sur laquelle est inscrit le nom de la galerie, les murs blancs et l'éclairage multidirectionnel standards, la grande fenêtre fermée par d'opaques stores, un ancien foyer et le plancher en planches peintes rappellent le caractère domestique de l'espace.

bulles sonores dans le grand plat d'encre noire posé au sol, au point de provoquer quelques débordements, du moins lors de l'action produite le soir du vernissage. Cette occupation technologique de l'espace domestique, par sa sobriété et malgré la complexité des usages de la quincaillerie technologique aura double valeur d'usage : pour l'action produite le soir du vernissage mais aussi comme arme d'un combat psychologique tragique.

Se métamorphoser en actes

Loin de n'être qu'un décor de mise en scène pour l'action au soir du vernissage, c'est plutôt comme ex-



Charles Juhasz-Alvarado, *Jardin de frutos prohibidos/ZONA FRANCA*, 2003. Installation, dimensions variables. Biennale de La Havane 2003.

Partaik va habilement en tirer parti. Ainsi, il installera dans l'âtre du foyer une petite reproduction d'une fusée spatiale, et il y projettera en continu des images de la terre, du ciel et des contours de sa tante et de sa cousine dans leur salon. Formant un petit îlot technologique, tout près sont installés ses ordinateurs, projecteurs et magnétophones. Le mur du fond deviendra son écran « performatif » qui, une fois l'action terminée, esquissera un drapeau étatsunien fait d'une projection des satellites en orbite autour de la terre, brillant dans leur rectangle comme des étoiles au firmament, et des lignes faites du ruban d'enregistrement sur magnétophone à bobine des délires de sa tante et de sa cousine sur de prétendues persécutions, car elles croient être la cible d'une surveillance constante et d'un complot. Traversant complètement la pièce devant ce mur, on avait un rayon laser qui, lorsque coupé par un obstacle ou une présence, déclenchait bruit et production de

tensions technologiques du corps en sons, en actes et en dialogues avec des images que seront déployés les instruments multimédia : l'individu « paiera » de son enveloppe corporelle, se transformant mentalement et physiquement au point de changer d'apparence et de pensée.

Dès la conception de son *installaction*, James Partaik savait qu'il devait changer, non seulement spirituellement mais aussi physiquement. En aucune circonstance, si artistique qu'elle fut, l'individu sous l'artiste n'en sortirait indemne !

Quand il est entré, James Partaik venait de se raser le crâne ! Enjambant les gens entassés et ses appareils mis en marche, l'artiste va s'agenouiller devant le grand mur blanc du fond. Déjà, sur ce mur, il y a projection dans le coin à gauche, vue de la salle, d'un rectangle dans lequel les étoiles et d'autres points scintillants bougent dans le ciel. Sommes-nous en temps réel ou



s'agit-il d'une postproduction virtuelle ? Difficile à dire sur place mais l'effet est saisissant. Devant lui, un grand bol est rempli d'eau et à côté, il y a deux flacons contenant respectivement vaseline et encre noire.

Le performeur active des censeurs : un rayon laser « trace » une démarcation d'un mur à l'autre. Partaik constelle alors son crâne chauve de petits points avec l'encre noire (sa tête devient porteuse des étoiles et des satellites comme l'écran) puis s'enduit de vaseline (matière conductrice, clin d'œil à Joseph Beuys ?). Il verse ensuite l'encre noire dans le vase, rendant le liquide opaque comme pour plusieurs cuves ou bassins utilisés dans des actions antérieures. James y plonge sa tête de longues minutes. Chaque fois, il rompt le rayon et déclenche l'enregistrement d'une conversation de femmes, sa tante et sa cousine. Les bribes captées nous traitent de surveillance, de satellites, de complots, de faits étranges leur arrivant. Quand le performeur cesse et se lève, chaque fois qu'il franchit le rayon, cette fois ce sont des bulles d'ondes qui bouillonnent dans le grand plat, au point de déborder sur le plancher, allant même jusqu'à éclabousser autour.

Debout, Partaik prend dans ses mains un magnétophone à bobine. Il entreprend alors de tracer au mur les lignes qui vont compléter le dessin du drapeau des États-Unis avec la bande de la bobine, modifiant en cela l'audition des propos qui continuent à se faire entendre mais en distorsion. L'inouï de ce drapeau : les « stars » mouvantes en projection et les « stripes » en pellicule audio composent en soi dans l'installation les dires des deux femmes à propos de la surveillance, mais aussi une paranoïa à la fois étatique (les mesures de guerre et de contrôle mises de l'avant par les Yankees) et familiale (la psychose de la tante et de la cousine).

La suite de la dimension « action » *in situ* va d'ailleurs exacerber l'aspect délire et folie. Tendant l'appareil à une jeune femme dans l'audience, Partaik va cette fois tourner sur lui-même en se ficelant du ruban jusqu'à ce que, étourdi, il chute au plancher. Titubant, il va ensuite se diriger vers l'ilot de ses ordinateurs et programmer des images de ses tantes dans leur salon ou en fuite dans leur mini-vanne, des images s'intercalant avec celles de la terre et du firmament qui étaient projetées dans l'âtre du foyer, sur la petite fusée. Puis, se tournant vers le mur/drapeau, James Partaik va entreprendre une étrange partie de dards/fusées, cherchant à toucher et à détruire symboliquement ces points brillants, ces satellites en orbite sur l'écran. Quel vain mais courageux combat !

Pendant de longues minutes, le filleul de l'une et cousin de l'autre s'acharne à tirer. Quand il touche un satellite, l'image fige et il va toucher du doigt sa cible. La plupart du temps, il rate ses tirs.

À la surprise générale, « l'installateur » technologique en délire sort de la galerie pour se rendre dans le grand terrain à côté, un ancien cimetière. Sous la bruine typique du Pays-de-Galles, il va y mettre à feu une petite fusée comme celle du foyer. 4, 3, 2, 1, feu ! Elle

décolle avec fracas et explose avec artifices à plusieurs centaines de pieds dans les airs. Un parachute assure sa descente pendant qu'une pluie de négatifs de photographies – métaphore des clichés pris par les satellites – se répand autour.

L'action est terminée. James Partaik a-t-il délivré ses proches, sa tante, sa cousine et lui aussi ?

De la paranoïa dans la famille

En plus de ses valises technologiques, James Partaik avait donc amené des membres de sa famille : sa tante et sa cousine. On entendra leurs conversations enregistrées ; on verra leurs profils projetés dans l'ancien foyer ; elles apparaîtront brièvement en vidéo sur l'écran du portable. Le délire de sa parenté et son propre intérêt, dès l'enfance, pour la surveillance, une fois ramenés à la conjoncture post 11 septembre 2001, seront ainsi à la fois le sujet et le matériau en sons, images et actions de l'installation *America's most wanted*.

À la Biennale de La Havane

Après Cardiff au Pays-de-Galles, je me suis retrouvé à La Havane, à Cuba. À la surveillance suspicieuse des douaniers anglais, allait succéder le côté rigoureux des douaniers cubains à l'aéroport José Martí. Décidément, depuis que la revue *ETC Montréal* m'avait contacté pour cet article, ma conscience à propos de la surveillance n'en était que plus aiguisée. Or, comme ce fut le cas à Montréal (*Pique Nique 4*) et à Cardiff (*RHWNT Québec/Whales*), voilà qu'à La Havane, avec comme thème de cette huitième édition de la Biennale « *El Arte con la Vida* » (*L'art et la vie*), l'installation *Jardin de frutos prohibidos/ZONA FRANCA*, de l'artiste Charles Juhasz-Alvarado, né aux Philippines et vivant à Puerto Rico, abordera de façon originale le phénomène.

Comme le titre l'indique, l'installation *Jardin de frutos prohibidos/ZONA FRANCA* abordait, d'un point de vue exotique, le contrôle et la saisie fréquente des transports de fruits et autres aliments d'un pays à un autre. Dans une des salles arrondies de la Cabana, une série de grands photomontages aux couleurs éclatantes entourait un étal de fruits et légumes, donnant soudain l'impression d'être dans un des ces aéroports (avec des allures de supermarchés) qui existent de par le monde et qui sont de plus en plus standardisés par le mélange de signalétiques, les panneaux d'information et les panneaux publicitaires, créant avec les écrans, portes et appareils de contrôle des environnements d'une culture de transit que Robert Lepage a bien cerné dans son « work-in-progress » *Zulu Time* (2001), par exemple.

Autrement dit, les aéroports, zones par excellence de la surveillance technologique et douanière, sont devenus encore plus surveillés depuis les événements du 11 septembre 2001. Juhasz-Alvarado, usant de la nouvelle hégémonie de la photographie s'affichant par-

tout en grand format comme art moyen dominant toutes les cimaises – dont les éditions bi-annuelles du Mois de la Photo à Montréal (*Maintenant. Images du temps présent. Now. Images of present*, 2003) sont devenues au Québec une plate-forme de promotion des « réalifictions » et autres constructions d'images, au point où il faille chercher de plus en plus où est l'art dans cette débauche d'images oscillant entre la publicité, le journalisme-reportage, les concours d'entreprises et la vidéo –, a réussi là un luxuriant détournement au profit de la réflexion cynique.

Jardin de frutos prohibidos/ZONA FRANCA (re)créait littéralement une conscience au quotidien, les aliments étant l'ingrédient à suivre, celui du contrôle et des procédures qui maintiennent fonctionnel le système agro-alimentaire fondant la césure entre riches au Nord, qui se permettent des aliments exotiques dans des boutiques lucratives, et bien des pays au Sud, dont ceux qui sont en guerre, alors que l'aide alimentaire internationale de survie est souvent bloquée dans des hangars sous haute surveillance ! Juhász-Alvarado a choisi les couleurs vives, mixant les comptoirs alimentaires et marchés où l'on retrouve ces aliments initialement, puis mettant en scène, presque sous le mode du photo-roman, des femmes et des hommes soumis aux contrôles puis se faisant saisir des aliments, que ce soit en Afrique, en Asie ou en Amérique latine.

Une telle installation et son propos, venu d'une biennale des arts visuels de cette petite île révolutionnaire des Caraïbes, qui résiste depuis quarante ans au modèle états-unien dominant, arrivait à point alors que dans les grandes biennales et autres zones événementielles artistiques se mondialisent en fonction d'une uniformisation de la circulation (tourisme d'art) et de la postproduction valorisant des esthétiques relationnelles, des commerces agréables, des négoce et autres transactions comme pratiques infiltrantes. Cet art d'attitudes, cet art d'expériences, ne trouvant bonne conscience que devant une tasse de café dit « équitable ».

Conclusion

Il n'y a pas de conclusion possible. Quelque part, ces surveillances globales, politiques et ludiques ne sont plus des procédures hors de soi, mais de plus en plus, insidieusement, elles sont intériorisées. Pour ce faire, elles profitent de la fragmentation individualiste des regardeurs. Il s'est installé un nouveau voyeurisme postmoderne, oscillant entre des interactions tantôt réelles et tantôt virtuelles. Plus que jamais, l'éthique critique doit se mêler de cette esthétique en cours de normalisation.

GUY SIOUI DURAND

NOTES

- ¹ Pierre Lévy, *Cyberculture*, Mesnil-sur-Lestré, Éditions Odile Jacob et Éditions du Conseil de l'Europe, 1997 ; Hervé Fischer, *Le Choc du numérique*, Montréal, vlb éditeur, 2001 ; Michaël La Chance, *La culture Atlantide*, Montréal, Fidès, 2003.
- ² Peter Sloterijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgeois éditeur.
- ³ Guy Sioui Durand, *Réfractons. Trajets de l'art contemporain au Canada*, sous la direction de Jessica Bradley et Lesley Johnstone, Éditions Artexes, Montréal, la lettre volée, Bruxelles, 1998.
- ⁴ Les collectifs Kino, un phénomène né à Montréal en 1999, et qui proposent la production et la diffusion *in situ* de courts vidéos, prennent place un peu partout au Québec et ailleurs, se greffant à plusieurs zones événementielles pour regarder ensemble ses propres photographies ou vidéos de création, documentaires ou fictions, montés grâce à une nouvelle génération de caméras, vidéos et logiciels de photos et d'images animées (ex. : Photoshop, Final cut, Corel draw, etc.) en DVD et CD.
- ⁵ L'exposition consacrée à la création vidéo *Vidéo Herojejs* (Galerie Liane et Danny Taran, Centre des arts Saidye Bronfman, Montréal, janvier 2004) jumelait une programmation d'artistes professionnels dont les œuvres abordent avec ironie et quelquefois dérision les clichés de la production commerciale de masse – les vedettes – à des clips maison faits sur le même propos par monsieur et madame tout le monde.
- ⁶ Contre la télévision, tel était le mot d'ordre de la naissance de la vidéo d'art. En effet, l'art vidéo et le cinéma direct dans les années soixante, les expériences communautaires de télévision dans les années soixante-dix, puis les installations *in situ*, projets interactifs et la résurgence du cinéma/vidéo documentaire des deux dernières décennies manifestent cette constante : provoquer des « agir communicationnels » contre la marchandisation et la propagande produites et diffusées via les écrans télévisuels. Aujourd'hui, il n'est plus pertinent d'analyser l'art vidéo en réaction à la télévision. Les œuvres phares de cette vague critique de détournement de la fonction de surveillance et de voyeurisme des générations précédentes, que ce soit l'évolution du travail d'un Naim June Paik, d'un Michael Snow ou d'un Bruce Nauman, sont entrées au musée et des ouvrages de référence les analysent.
- ⁷ Ariane Plaisance, Anouk Le Gallou, présentation du projet, septembre 2003.
- ⁸ James Partaik revendique le qualificatif « d'indiscipliné ». C'est aussi un artiste nomade. Il y a déjà plusieurs années qu'il amène avec lui ses outils d'expérimentation multimédia. Japon, Mexique, Pologne ou Pays de Galles, il lui arrive de jumeler des tranches de vie personnelle aux contextes culturels étrangers.
- ⁹ Fêru d'autogestion et convaincu de la circulation internationale en réseaux des artistes de l'art action et de l'installation, André Stitt, artiste irlandais originaire de Dublin, en a fait un espace privé d'art actuel pour des « installations » à Cardiff, où il enseigne. C'est devenu une plaque tournante à la programmation impressionnante. Promoteur en complicité avec le lieu, centre en art actuel de Québec de l'événement *RWNT Québec/Whales* et Chapter, le centre socio-culturel de la ville qui proposait simultanément l'événement XXX, il a invité James Partaik à Trace.