

L'art comme espace public

Véronique Leblanc

Numéro 259, hiver 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/84999ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Leblanc, V. (2017). L'art comme espace public. *Spirale*, (259), 15–26.

PORTFOLIO



EDITH BRUNETTE

L'art comme espace public

PAR VÉRONIQUE LEBLANC

Plusieurs des pratiques artistiques qui alimentent une pensée politique du monde tissent des liens étroits avec la forme documentaire. Qu'elles exposent les conditions de fabrication de l'image afin de remettre en cause sa vérité, qu'elles élaborent des univers fictionnels capables d'affecter nos représentations du réel ou qu'elles fassent cohabiter des voix pour révéler l'influence de normes dissimulées dans l'expérience ordinaire, ces pratiques convoquent et actualisent le matériau documentaire de différentes manières sur plusieurs registres afin d'attirer l'attention sur des réalités à la fois *inscrites dans et fabriquées par* un ensemble de discours.

Le travail d'Edith Brunette, fondé à la fois sur la dissémination de gestes discrets et éphémères dans l'espace public et sur diverses enquêtes de terrain, examine ces discours qui marquent et définissent notre rapport à l'espace social. Ses investigations – notamment appuyées par la collecte d'informations et la réalisation d'entrevues multipliant les points de vue sur une même question – et ses expositions, dans lesquelles elle regroupe un ensemble d'éléments issus de sa recherche, ouvrent des espaces discursifs au sein de réalités sociales et artistiques sur lesquelles il s'agit de s'interroger ensemble.

Agir dans un espace partagé

Les interventions dans l'espace public réalisées par Edith Brunette entre 2008 et 2011 s'élaborent en relation avec le caractère prescrit des lieux publics et institutionnels. Dans *Prescriptions pour un bon ordre social* (2008-2009), l'artiste place des petits écriteaux dans des espaces collectifs, de manière à confronter les messages repérés dans certaines publicités – « *you deserve nothing less* », « *vous êtes entre bonnes mains* » – et les conditions matérielles quelconques des lieux dans lesquels elle les donne à lire. Directement adressées à ceux et celles qui les remarquent, ces affirmations – tronquées par l'artiste pour les rendre plus équivoques, puis plaquées sur les surfaces oubliées de la ville – instaurent autant de fictions quotidiennes puisant à la source de l'idéologie de la performance et de l'uniformisation des comportements.

Dans le même esprit, avec *Poses pour caméras de surveillance* (2009), elle invite quelques complices à se tenir pendant une minute dans une pose tirée d'une publicité de mode, devant l'une des nombreuses caméras de surveillance installées dans l'espace public. Cette action presque insaisissable, volontairement peu documentée, donnera ensuite lieu au projet *Caméroman* (2011), pour lequel l'artiste compose une séquence narrative à jouer, section par section, toujours à l'intention de caméras de surveillance. Dans un premier temps, son projet consiste à orchestrer le « tournage » d'une dizaine de « performances », exécutées à l'intérieur d'autant d'institutions publiques de Montréal par des non-acteurs. Ces performances revisitent des scènes de comédies romantiques. À la suite de la production de ces segments narratifs destinés à former ensemble le récit d'une idylle amoureuse, Edith Brunette entreprend un processus de réquisition des bandes vidéos auprès des établissements concernés (en vertu de la Loi sur l'accès à l'information) afin de réunir la séquence complète. Regroupant quatre vidéos sur dix, lesquelles sont accompagnées des scénarios des vidéos manquantes et de la correspondance de l'artiste avec les institutions ayant accepté ou refusé de remettre les bandes, l'exposition *Caméroman* s'élabore autour d'une démarche de recherche qui vise moins à montrer l'incapacité des institutions à répondre à la demande de l'artiste qu'à révéler le caractère discrétionnaire et arbitraire de l'application d'un règlement régissant la surveillance dans l'espace public. En créant des situations inédites, ces interventions dévoilent la présence persistante des différentes formes d'intégration des codes sociaux et d'un pouvoir normatif qui, tout comme la surveillance, constituent les mécanismes invisibles de l'espace social dans lequel nous évoluons.



Caméraroman, 2011
Image extraite de la scène 10
(*Dirty Dancing*,
Cégep du Vieux Montréal)



Caméraroman, 2011
Image extraite de la scène 6
(*Flashdance*,
Stade olympique de Montréal)



Caisse de dépôt et placement
du Québec

Centre CDP Capital
1000, place Jean-Paul-Riopelle
Montréal (Québec) H2Z 2B3
Canada
Tél. 514 842-3261
Télec. 514 842-4833
www.lacaisse.com

Téléphone : (514) 847-5901
Télécopieur : (514) 847-5445

Le 6 avril 2010

Madame Marianne Pon-Layus
Monsieur Kim Lagaude

Montréal (Québec)

Madame,
Monsieur,

La présente fait suite à votre demande d'accès à l'information datée du 4 mars 2011, que j'ai reçue par télécopieur le 7 mars 2011. Dans une lettre datée du 8 mars 2011 accusant réception de cette demande, je vous ai également informés que le délai pour y donner suite était prolongé au 6 avril 2011. Par votre demande, vous souhaitez obtenir :

*« ...copie de bandes vidéos ayant été captées dans les couloirs de la Caisse de
Dépôt et Placement du Québec en date du vendredi 4 mars 2011. »*

En réponse à votre demande, nous vous informons que nous ne pourrions pas vous confirmer l'existence ou non des renseignements que vous demandez et par conséquent, vous les communiquer s'ils existaient. En effet, leur divulgation, s'ils existaient, pourrait avoir pour effet de réduire l'efficacité d'un programme, d'un plan d'action ou d'un dispositif de sécurité destiné à la protection d'un bien ou d'une personne. L'article 29 de la *Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels*, L.R.Q. c. A-2.1 (« Loi sur l'accès »), oblige un organisme public à refuser de confirmer l'existence de même qu'à communiquer de tels renseignements.

Au surplus, dans l'hypothèse où les documents visés par votre demande auraient existé ou existeraient encore (ce que nous ne confirmons pas) et à supposer que ce soit bien vous qui y figureriez, nous ne pourrions vous les communiquer compte tenu de l'article 29, pour les raisons que nous avons déjà exposées ainsi que des articles 14 et 53 de la Loi sur l'accès.

En effet, les documents visés, s'ils avaient existé ou s'ils existaient encore, pourraient viser plusieurs personnes pour lesquelles la Caisse aurait l'obligation de protéger les renseignements personnels. Dans l'éventualité où d'autres personnes figureraient aux

documents et sous réserve des arguments autres que ceux relatifs aux renseignements personnels, la Caisse devrait être en mesure de les identifier et d'obtenir leur consentement afin de pouvoir communiquer les documents, ce qui pourrait être une tâche difficile, voire impossible. Aussi, dans un tel cas, la Caisse n'aurait d'autre choix que de protéger ces renseignements et de refuser de communiquer les documents visés par votre demande compte tenu que ces documents, s'ils avaient existé ou s'ils existaient encore, comporteraient des renseignements que la Caisse doit refuser de communiquer et qu'ils en formeraient la substance.

En terminant, pour votre information, nous vous faisons part de la teneur de l'article 135 de la *Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels*. Nous joignons également copie des articles 14, 29 et 53 de la Loi sur l'accès.

«135. Une personne dont la demande écrite a été refusée en tout ou en partie par le responsable de l'accès aux documents ou de la protection des renseignements personnels peut demander à la Commission de réviser cette décision.

Une personne qui a fait une demande en vertu de la présente loi peut demander à la Commission de réviser toute décision du responsable sur le délai de traitement de la demande, sur le mode d'accès à un document ou à un renseignement, sur l'application de l'article 9 ou sur les frais exigibles.

Ces demandes doivent être faites dans les trente jours qui suivent la date de la décision ou de l'expiration du délai accordé par la présente loi au responsable pour répondre à une demande. La Commission peut toutefois, pour un motif raisonnable, relever le requérant du défaut de respecter ce délai.»

Veillez agréer, Madame, Monsieur, l'expression de mes meilleurs sentiments.


Ginette Depelteau
Vice-présidente principale, Politiques et conformité et
Responsable de l'accès à l'information
et de la protection des renseignements personnels

GD/fp

p. j.



Consensus 2012
Images extraites de la vidéo
(entrevue avec une participante
et rencontre finale)

Entente de participation de la RIPTB au projet *Consensus*

Le présent document vise à établir les conditions auxquelles la Régie intermunicipale de police Thérèse-De Blainville (ci-après nommée « la RIPTB ») accepte de participer au projet *Consensus*. Ce projet, réalisé par Edith Brunette (ci-après nommée « l'artiste ») dans le cadre de sa résidence de création au centre d'artiste Praxis à l'été 2012, porte sur les événements du 15 mai 2012 au Collège Lionel-Groulx.

La RIPTB accepte de participer à deux parties du projet : une première entrevue individuelle entre l'artiste et un représentant de la RIPTB, et une rencontre de groupe qui réunira différentes personnes présentes la journée du 15 mai. Pour ces deux parties, le Sergent Martin Charron, du service de la Prévention et des relations communautaires, a été désigné comme représentant pour la RIPTB.

Conditions de participation :

1- L'artiste accepte de faire parvenir les questions de l'entrevue à l'avance au Sergent Charron.

2- L'artiste consent à accorder à la RIPTB un droit de regard sur l'utilisation des images et enregistrements sonores du Sergent Charron qui seront captés lors de sa participation projet. Ce droit de regard est défini comme suit :

- L'artiste s'engage à présenter à la RIPTB une copie du montage final avant sa diffusion publique, que la RIPTB consultera dans des délais raisonnables. (14 Jours) *Ed. B.*
- L'artiste s'engage à retirer de ce montage tout élément visuel ou sonore résultant des deux rencontres précitées avec le Sergent Charron que la RIPTB jugerait mal utilisé ou pouvant porter atteinte à son image.
- Le droit de regard de la RIPTB sur le projet *Consensus* est limité aux seuls enregistrements réalisés dans les cadres précités, c'est-à-dire :
 - o Lors de l'entrevue individuelle entre son représentant dans le projet et l'artiste.
 - o Lors de la rencontre de groupe à laquelle participera ce même représentant.
- D'autre part, les droits consentis à la RIPTB concernent uniquement les éléments visuels et sonores représentant directement son représentant. Ces éléments seront retirés du montage final à la demande de la RIPTB et avant sa diffusion publique. Une fois ces éléments retirés, la RIPTB n'aura pas d'autres privilèges sur les suites du projet autres que ceux dont elle aurait pu se prévaloir dans les cadres légaux habituels.
- L'artiste conserve ainsi le plein contrôle des images et enregistrements sonores de tous les autres participants au projet, et des usages qui en seront faits.

Entente signée à Rosemère, le 2 oct. 2012.

Edith Brunette
Edith Brunette (l'artiste)

Martin Charron
Pour la RIPTB

Consensus, 2012
Entente signée avec
la Régie intermunicipale
de police Thérèse-De-Blainville

Provoquer la rencontre

Au printemps 2012, alors que l'artiste est en résidence à Praxis art actuel dans la ville de Sainte-Thérèse, l'application d'une injonction contraignant le Collège Lionel-Groulx à assurer l'accès aux cours au moment le plus fort de la grève étudiante déclenche un affrontement violent entre grévistes, demandeurs de l'injonction, enseignants, parents, direction du collège et forces policières. Positionnant sa pratique à l'intérieur même de la crise, Edith Brunette réalise une série d'entrevues avec différents acteurs du conflit présents lors de la confrontation. Elle entend ainsi réunir des représentants de chacun des groupes impliqués, dans une rencontre visant à élaborer un récit concerté des événements du 15 mai 2012.

Le film documentaire qui en résulte combine des extraits de cette rencontre, tenue après plusieurs mois de négociations avec les participants, et des entrevues préparatoires réalisées entre juin et octobre 2012. Intitulé *Consensus* (2012), le film retrace le fil des événements à travers des interprétations divergentes, construisant et reconduisant des discours antagonistes. Les discussions jettent au centre de l'arène des mots comme *intimidation* ou *démocratie*, qui revêtent des significations irréconciliables pour les différents interlocuteurs. S'il permet d'entendre *a posteriori* des voix maintenues en marge du discours dominant, le film montre également que l'absence de volonté de débattre dont font preuve la direction du collège et les forces de l'ordre constitue un obstacle majeur à l'idée d'initier un dialogue. Le film pose ainsi un regard de l'intérieur sur des enjeux fondamentaux du conflit, en mettant en relief, par exemple, les rapports de force qui se dessinent dans l'image elle-même : les visages du policier et de l'étudiant demandeur d'injonction sont présentés sans entrave, contrairement à ceux d'autres interlocuteurs, étudiants grévistes et professeurs, laissés hors cadre et dont les voix ont parfois même été modifiées à la demande de chacun. L'image expose alors la posture hégémonique dans laquelle se trouvent les premiers et le phénomène de judiciarisation du conflit auquel font face les seconds. L'artiste met l'accent sur cette question en montrant à l'écran un passage de sa correspondance avec un participant potentiel pour qui le simple fait d'accepter de contribuer au projet, parce qu'il confirme sa présence à un rassemblement déclaré illégal par les autorités, pourrait être incriminant.

L'exposition comme espace de réflexion collective

Faire de la pratique artistique un espace de discussion sur notre rapport individuel et collectif au politique est central dans le travail d'Edith Brunette. Le projet *Faut-il se couper la langue ?* qu'elle présente chez Skol en 2013, regroupe un ensemble de paroles d'artistes dans un même espace. L'exposition met en relation le film documentaire *Faut-il se couper l'oreille ?* – réalisé par Jacques Giraldeau en 1970 et ayant pour sujet le rôle social de l'artiste – et une série de rencontres et d'entrevues individuelles menées auprès de quelques artistes de sa génération. Elle provoque ainsi une rencontre entre deux époques, entre un groupe (en 1970) et un ensemble d'individus (en 2013) ayant pour point commun de traverser une période d'effervescence politique. Visant à instaurer un espace d'échange sur la valeur critique de l'art, son autonomie, sa dimension politique et l'engagement de la figure de l'artiste, notamment dans le cadre d'ateliers de discussion, l'exposition laisse cohabiter une pluralité de voix qui soulignent un certain nombre de paradoxes inhérents à la question de la dimension politique de l'art. Elle oppose entre autres aux rôles d'anticonformiste et de critique liés à la figure de l'artiste son inévitable participation sociale ainsi que la capacité du capitalisme à absorber sa propre critique. Elle affirme l'incapacité de l'art à initier des mouvements de changement à court terme, et ce, malgré sa disposition singulière à interroger des significations. Elle met aussi en parallèle les dangers associés, d'une part, à un « art politique » perçu comme dogmatique et, d'autre part, à une forme de neutralité ou de désertion dont on ne sait si elle relève d'une nécessité politique d'échapper aux certitudes ou de survivre dans un système largement alimenté par le réseautage. Le travail effectué par Edith Brunette sur les textes de ses collègues (et sur les siens) présentant leurs démarches, textes qui sont aussi montrés dans l'exposition, traque le discours des artistes. La sélection qu'elle opère dans le contenu des documents témoigne, par le vocabulaire employé (« *je tente* », « *j'explore* », etc.), d'une atténuation de la prise de position et laisse apparaître une forme de normalisation du discours sur le rapport de l'art au politique.





Pages 22-23
Contre-monument à 100 millions
de brins d'herbe identiques, 2015
Photomontages et vues de l'exposition
Monuments aux victimes de la liberté à AXENÉO7.

Un autre projet, *Cuts Make the Country Better* (2015), mené en collaboration avec François Lemieux, envisage plus directement le lieu d'exposition comme un lieu de réflexion collective prenant ancrage dans une recherche initiée par l'artiste. Ce projet emprunte son titre aux propos de Mark Rutte, premier ministre des Pays-Bas, rapportés en première page du quotidien néerlandais *NRC* dans un article annonçant des coupes budgétaires sans précédent, en 2011. Ce projet met en parallèle les effets, sur le milieu artistique néerlandais, de ces coupes draconiennes (comportant une diminution du tiers du budget alloué à la culture) effectuées par le gouvernement libéral de Rutte et certaines tendances observables au Canada. Dans la conjoncture politique du Québec de 2014-2015 – marquée par le sous-financement de l'art contemporain attribuable au gouvernement fédéral conservateur de Stephen Harper, la mise en place des politiques d'austérité du gouvernement provincial libéral de Philippe Couillard et le manque de mobilisation du milieu artistique devant la pression exercée par ces gouvernements sur le financement de la culture et du secteur public en général –, l'expérience vécue aux Pays-Bas semble préfigurer les transformations annoncées au Québec, au Canada et ailleurs dans le monde concernant le financement public des arts et la place accordée à l'art et aux artistes dans les sociétés néolibérales.





Présentée chez articule au début de l'année 2015, l'exposition déploie un ensemble de matériel produit dans le cadre de cette investigation : trois montages vidéographiques exposant une série de questions abordées par différents acteurs du monde de l'art, à Rotterdam, La Haye et Amsterdam, et une collection de phrases extraites de ces entretiens affichées au mur. Modifiées par les artistes pour être énoncées à la deuxième personne du singulier, ces phrases rapprochent de la réalité locale une série d'affirmations par l'interpellation directe des visiteurs de l'exposition et des employés du centre d'artistes : « Tu commences à réaliser que cela aura un énorme impact sur ta propre pratique. » ; « Tu n'as aucune idée de ce que peut être la valeur symbolique de l'art. » ; « Tu as beaucoup de pouvoir et des capacités intellectuelles considérables. Alors oui, tu survivras. »

Get out and dig dig dig in the sunshine
 You can make one garden grow
 Every seed you buy will gladly multiply
 Til we've overcome our foe
 Get out and work work work for the nation
 We can keep our country free
 Help the rain above feed the ones we love
 Dig our way to victory
 Planting corn – every day
 Planting beans – come what may
 Turn the sod – trust in God
 And the earth will show the way.

Get out and dig dig in the sunshine
 Every heart will feel a glow –
 As we turn the tide we'll be glad we tried
 To make ten million gardens grow!

GARDEN FOR VICTORY

Les Victory Gardens étaient au rang de geste patriotique une pratique qui, de longue date, a permis aux personnes les plus pauvres d'acquiescer leurs moyens de subsistance. Des programmes similaires ont été implantés aux États-Unis à la fin du XIXe siècle, puis lors de la Grande Dépression de 1930, dans le but d'alléger les effets de la pauvreté. Dans le contexte de guerres qui demandent le sacrifice à la [français] toutes les classes sociales, les jardins populaires prennent une nouvelle importance. Aux États-Unis, en 1918, les productions d'aliments dans des jardins ont estimé à 258 700 tonnes. En 1942, quelque 5,5 millions de jardiniers participent à l'effort de guerre nationale, produisant près de la moitié des légumes au pays.

Durant la Première et la Seconde Guerre mondiale, ces espaces limités – ou créés – au profit d'une collectivité moyenne à petite à l'échelle ont non seulement assuré la nourriture des habitants mais ont permis également possible l'exportation massive de denrées industrielles vers les fronts. En favorisant une culture locale, ils permettent en outre de réserver terres et autres ressources au transport de matériel de guerre, et de réaffecter les zones de machines agricoles à la production de munitions et d'armes.

Au Canada, lors de la Seconde Guerre mondiale, les citoyens qui souhaitent contribuer à l'effort de guerre à l'appui de la production de munitions et d'armes ont été encouragés à cultiver des jardins de victoire. Le Département d'Agriculture a encouragé les citoyens à l'apprentissage de la multiplication des jardins de la victoire. Il dut cependant réduire sa position. En 1944, le Canada comptait plus de 200 000 jardins de la victoire pour une production de 57 000 tonnes.

* Source: Bureau de l'histoire de la ville de La Haye et de Rotterdam, 1942.

Les personnes interviewées dans les vidéos évoquent tour à tour la difficulté à se mobiliser en vue d'objectifs communs qui est vécue par le milieu artistique, le manque d'arguments des différents acteurs du milieu culturel pour justifier le rôle social de l'art et la nécessité de son financement public, l'impact néfaste de l'établissement de politiques culturelles favorisant la conservation du patrimoine au détriment de l'art contemporain et le financement massif des grandes institutions muséales devant les plus petites initiatives. Les interlocuteurs les plus critiques insistent sur la transformation profonde des discours tenus sur l'art et la figure de l'artiste dans la sphère publique, allant dans le sens d'une dévalorisation de l'activité artistique qui va malheureusement de pair avec l'intériorisation, par les travailleurs culturels et les artistes, d'un modèle entrepreneurial leur permettant

Cuts Make the Country Better, 2015
Image extraite de la vidéo produite en collaboration avec François Lemieux (entrevue avec Arno van Roosmalen et vue de l'exposition à articule)
Photo : Guy L'Heureux



de mieux défendre la légitimité de leur travail dans une société obéissant à une logique de productivité. Ils abordent également la multiplication des évaluations auxquelles sont soumis les organismes subventionnés et le caractère quantitatif de telles évaluations principalement axées sur le nombre de visiteurs, d'expositions, d'événements, d'activités de médiation, etc. Plusieurs relatent la pression à rejoindre des publics toujours plus nombreux et diversifiés, et témoignent de même du développement de ce qu'on nomme « revenus autonomes », qui favorise, selon certains, une conception de l'art comme objet et comme marchandise au détriment d'une vision de l'art comme contribution au tissu social et à l'identité d'un lieu. L'une des interlocutrices déplore, à ce titre, l'effet pervers d'un milieu de





[REDACTED]

[REDACTED]

... Mais je m'intéresse particulièrement

et aux relations de pouvoir
caractéristiques des rapports sociaux du quotidien.

[REDACTED] les
rapports de forces, les figures d'autorité, les postures identitaires, les
relations sociales, la masculinité, l'image de soi, le narcissisme et les mythes
de l'artiste.

[REDACTED]

manières de se représenter en société

[REDACTED]



Faut-il se couper la langue ?, 2013
 Vue de l'exposition à Skol
 (détail en page précédente)
 Photos : Guy L'Heureux

l'art qui modèle ses activités sur les profils de riches collectionneurs et mécènes en tentant de les attirer dans les vernissages et autres événements faits sur mesure. Car en projetant l'image d'un produit de luxe destiné aux mieux nantis, le monde de l'art risque de perdre ses chances de montrer au public qu'il s'adresse à tous et qu'il doit être soutenu par la société. Il est également question de la résilience et du dynamisme d'une scène artistique forcée de mettre à profit l'ensemble de ses capacités créatives et intellectuelles pour faire face à la précarité, suggérant ainsi que cette nouvelle situation puisse devenir une opportunité de se renouveler.

Faut-il se couper la langue ?, 2013
 Discussion organisée à Skol
 Photo : Guy L'Heureux

Le désir de mettre en lumière la présence d'enjeux similaires dans le champ politique au Canada a amené l'artiste à se pencher sur les politiques culturelles canadiennes, québécoises et montréalaises, dans le cadre d'une résidence de recherche à DARE-DARE. Dans deux textes, intitulés « Art dans l'espace public : quand les politiques croisent les pratiques » (2014) et « là où nous allons tous dans la même direction » (2015), elle dénonce, afin de lancer une discussion publique sur le sujet, l'influence directe de ces politiques sur la production artistique contemporaine. D'une pratique de l'art *dans* l'espace public, qui caractérise ses premiers projets, à l'exercice de l'art *comme* espace public, Edith Brunette revendique le travail et les lieux de l'art comme espaces de réflexion collective et d'exercice d'une pensée critique. Les situations qu'elle met en place incitent à interroger nos manières d'être ensemble, à prendre position quant aux conditions dans lesquelles l'art s'exerce aujourd'hui et à assumer une forme de responsabilité, celle de penser sa posture dans une perspective collective.

