

## Travailler le réel Quelques énoncés généraux sur art et contexte

Patrice Loubier

Numéro 93, printemps 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45764ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Loubier, P. (2006). Travailler le réel : quelques énoncés généraux sur art et contexte. *Inter*, (93), 32–33.

# Travailler le réel

## Quelques énoncés généraux sur art et contexte

PATRICE LOUBIER

Réfléchir à nouveau aux rapports entre art et contexte, en 2005, ce serait d'abord constater qu'une certaine ferveur a toujours cours dans la création – en arts visuels, mais aussi en théâtre ou en danse'. Au plus simple, et au fondement même de nombre de démarches actuelles, quel que soit leur forme ou leur discours, il y a la volonté de l'artiste contemporain de « travailler le réel » en pénétrant ou en faisant jouer *in vivo* quelque contexte – milieu urbain, environnement social, structures économiques ou politiques, relations interpersonnelles.

J'irais jusqu'à dire que cette aspiration de l'art à « avoir lieu » constitue – avec le libre-échange disciplinaire qui l'accompagne en corollaire – un fait marquant de notre actualité. Ce réel peut évidemment prendre des formes multiples, mais il devrait être défini comme un champ et un accent, c'est-à-dire comme ce « hors l'art » auquel puise l'artiste, qu'il mime, interpelle, transforme ou détourne, et comme ce caractère effectif de situation à vivre que bien des œuvres revêtent dès lors. La notion de réel, ici, n'a nullement la stabilité d'une essence, mais ne se définit (et n'a de pertinence opératoire) que par son opposition aux sèmes de représentation ou de fiction.

Mais cet énoncé – que l'art, aujourd'hui, vise entre autres choses à travailler le réel – appelle cependant d'immédiates nuances. Ce réel-là, d'abord, n'est plus visé en tant que totalité d'un système idéologique ou politique dont l'artiste se donnerait pour mission d'ébranler les fondements. L'artiste travaille un réel toujours-déjà proche, plus ou moins à portée de main, à une échelle micropolitique, comme l'a qualifiée Paul Ardenne. Son intervention est distincte du projet de transformation du monde inhérent aux avant-gardes historiques ou de l'idéal d'activisme, d'engagement civique et de pédagogie sociale qu'on trouvera dans le champ du *community art* anglo-saxon ; elle s'apparenterait davantage à un bricolage modeste, mêlant le plaisir de faire à une certaine délinquance. L'intervention n'exclut certes pas une dimension critique ni une position éthique, mais elle ne se conçoit pas d'emblée ou prioritairement comme militante ; bien plutôt, elle se manifeste comme « vigilance en retrait » ; autant dire que l'art affirme ici sa souveraineté, irréductible à quelque cause sociale ou politique que ce soit, dans le temps même où il l'engage aussi comme exercice dissident de réflexion sur et dans le monde.

Une autre façon d'aborder le phénomène, ensuite, serait de poser que l'artiste aujourd'hui joue du réel pour créer des images critiques. Ce verbe – jouer – n'est pas gratuit : il veut montrer que l'artiste aujourd'hui exploite le réel comme un matériau, comme un ensemble de structures ou de situations dont il joue et avec lesquelles il improvise. Jouer, cela implique à la fois de passer à l'action, d'agir concrètement, mais aussi de se récréer, de se tenir à quelque distance (ainsi Roger Caillois définit-il le jeu comme une « occupation séparée, soigneusement isolée du reste de l'existence, et accomplie en général dans des limites précises de temps et de lieu »<sup>2</sup>, comme l'échiquier, la scène ou le ring) ; ainsi l'artiste « interventionniste » aujourd'hui n'est pas – ou pas seulement – l'artiste militant ou engagé de naguère. Par l'attitude ludique et désenchantée, lucide et gratuite à la fois, généreuse et anomique qui semble la caractériser, ce type de pratique assume le pessimisme de la chute des utopies et de la fuite en avant totalitaire du capital et du spectacle. L'art d'intervention, à cet égard, entend à la fois jouer de la situation présente tout en contestant la donne. Il liera dans un équilibre subtil une adhésion relative au réel tel qu'il le trouve (il part de ce qui existe, de ce qui est) et l'exercice d'une dissidence critique. (Pareil esprit explique peut-être les affinités structurelles que tant de projets d'art, aujourd'hui, présentent avec la *practical joke* et, plus généralement, l'humour).

L'artiste contemporain en ce sens-là travaillerait le réel un peu à la manière d'un matériau ou d'un médium, en ouvrant pour ainsi dire l'espace de l'atelier au tout du monde, ce qui implique au fond la même activité de recherche et d'expérimentation que pouvait susciter le travail de l'huile ou du dessin ; retourné comme un gant, l'atelier a lieu dans la rue, dans la vie et dans la ville, fréquenté et pratiqué par

240 Ontario reserve residents headed for Ottawa, search on for more shelter. Les réserves ont droit à une nouvelle qualité inférieure  
Info: Chris Lloyd -chrislloyd9827@yahoo.ca - Mon, Oct 31, 2005 at 12:55 AM  
To: paul.martin-spm@pm.gc.ca  
Cc: chris.lloyd -dearpm@gmail.com  
Reply | Reply to all | Forward | Print | Trash this message | Show original

Dear Paul,

I am writing to ask for your leadership and support in a request that federal funding for the not-for-profit arts sector, through the Canada Council for the Arts, be increased by \$5 per Canadian, effectively doubling the current annual contribution.

Canada's not-for-profit arts organizations and artists are the backbone of the cultural sector in Canada. In 2002, GDP from culture activities amounted to more than \$38 billion. This sector is bigger than the agriculture, forestry, mining and oil and gas sectors combined.

However, Canada's contribution to the arts lags far behind most of its European counterparts both in terms of per capita spending and spending as a percentage of GDP. For example, Arts Council of England (ACE) receives \$24.36 per capita, the Scottish Arts Council is at \$22.27 and The Arts Council of Ireland obtains \$17.81 per capita. An increase of \$5 would bring Canada to \$10 per capita and would go a long way towards rebuilding Canada's cultural sector.

Since 1988, Canada Council has seen a 50% increase in the number of applications from arts organizations and a 30% increase from individual artists. Each year thousands of eligible artists and arts organizations are turned down for support, resulting in an enormous loss of creative potential for Canada. I believe it is critical that public funding keep pace with both the growth in the number of artists in Canada and their drive for excellence.

Canada's quality of life depends on strong, vibrant and sustainable cities and communities. Arts and cultural activities are important components of creating shared citizenship and building strong communities that can embrace the richness of our cultural diversity.

As Member of Parliament, I hope that you will agree with the merits of increased federal funding for the not-for-profit arts sector, through the Canada Council for the Arts.

Sincerely,

Chris Lloyd



Chris Lloyd, *Dear PM, 2001 à aujourd'hui*, lors de la *Manif d'art 3*, Photo © Ivan Binet.





Door Stop

By artist Guy de Widdowson, one could imagine there are  
 other ways to do this. One always has the possibility of  
 being a bit more subtle, or of being a bit more direct, or  
 of being a bit more...  
 One always has the possibility of being a bit more...  
 One always has the possibility of being a bit more...  
 One always has the possibility of being a bit more...

Colleen Brown, *Forty Lucky Moments*. Photo > Guy L'Heureux.

l'artiste à l'échelle de situations concrètes et d'interstices modestes : coins de rue, livres ou produits de consommation, rencontres privées, soupers, supermarchés, téléphones publics, sites Internet, etc.

Au plus simple, l'art ainsi pratiqué aurait le caractère d'une « action sur », d'un geste s'autorisant à faire irruption, à interférer un tant soit peu sur un quelconque état de choses. Fixer à la dérobée, sur des voitures de luxe qui passent dans la rue et à l'intention de leurs conducteurs, un céderom montrant des séquences vidéo d'itinérants qui applaudissent en regardant la caméra (Christian Barré, *Réfléchir par hasard sur un espace public agile*, 2001) ; lors d'une session du Haut-Commissariat aux droits de l'homme à Genève, usurper le droit de parole d'un délégué national (en l'occurrence, celui de l'Indonésie) dont le fauteuil est inoccupé lors d'un vote, et se prononcer en faveur des minorités ethniques (Gianni Motti, *Haut-commissariat aux droits de l'homme*, 1997) ; prendre à son propre jeu le principe de rentabilité du marketing en se prévalant des garanties de remboursement de nombreux produits (Matthieu Laurette, *Mangeons remboursés*) ; toucher subrepticement à mille personnes pendant un mois lors de ses trajets journaliers dans l'espoir d'accroître le coefficient de bonheur de la ville (Diane Borsato, *Touching 1000 People*, 2000) ; mettre en circulation une estampille altérant les billets de banque (Matthieu Beauséjour, *Survival/Virus de survie*, 1991-1998) ; séjourner dans des stationnements de grandes surfaces en y stationnant une camionnette banalisée aménagée pour la flânerie (Jean-François Prost, *Inflexions des usages dans la ville générique*, 2002) ; pourvoir obligamment de pièces de monnaie les fentes de téléphones publics de Vancouver et de Montréal à l'intention d'éventuels itinérants et pauvres (Colleen Brown, *Forty Lucky Moments*, 2002) : ce ne sont là que quelques exemples puisés dans l'actualité des dernières années.

Comme le montrent ces projets, il s'agit de s'immiscer concrètement dans les rouages des systèmes d'échanges, des réseaux médiatiques ou de l'espace public, mais de manière le plus souvent ponctuelle, furtive et incidente (« moléculaire », dirait Guattari). Pareille

perpétration vise moins, de façon univoque, à dénoncer ou à renverser qu'à créer du jeu et de l'espace, à exploiter les mailles du filet, à en révéler les failles, à entrouvrir des interstices au sein de la vie sociale. La métaphore du grain de sable est ici pertinente, à condition de la filer pour y voir aussi une étincelle de conscience ironique surprenant le mécanisme bien huilé, le prenant à rêver, l'interloquant, le réfléchissant comme en lui-même.

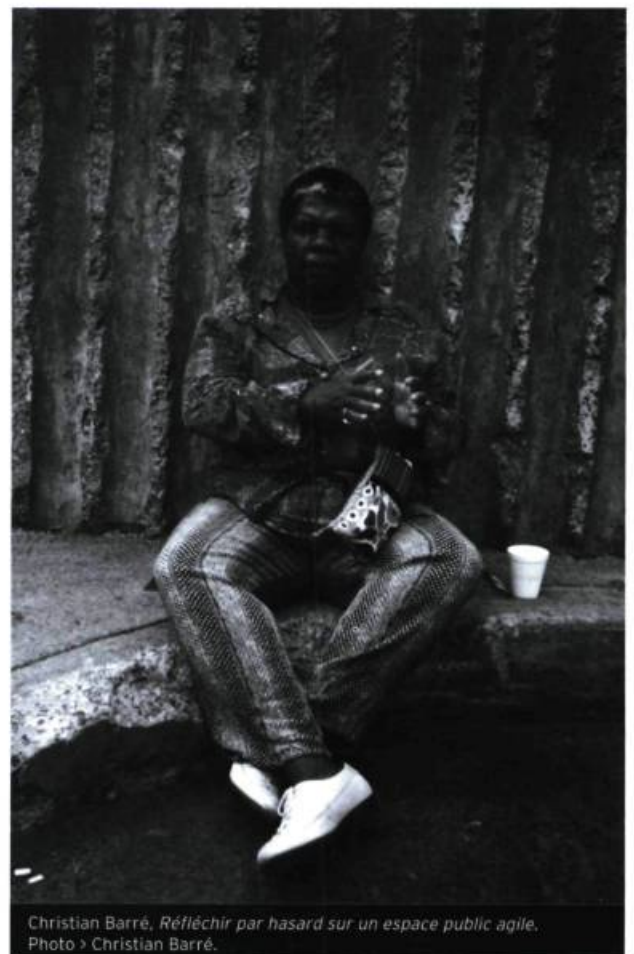
Sous ce rapport, il faut envisager l'œuvre d'art comme un dispositif apte à provoquer quelque turbulence au sein d'une circonstance donnée – et c'est la forme de cette perturbation imprimée au réel que nous apprécions, l'onde qu'elle propage au sein du monde environnant, jusque dans le récit et la rumeur qui la prolongent et lui donnent voix.

Un exemple : depuis 2001, le Néo-Écossais Chris Lloyd écrit chaque jour au premier ministre canadien (ce fut d'abord Jean Chrétien, puis Paul Martin et maintenant Stephen Harper) : lettres banales, mais qui se démarquent par leur ton personnel, qui lui racontent son quotidien, ses désirs et ses déceptions, ses doutes, ses aspirations d'artiste autant que ses tribulations professionnelles ou sentimentales, comme si Lloyd faisait du premier ministre le confident involontaire de son journal interposé. Tout autant que le texte de ces missives, c'est l'effectivité de leur envoi – envoi quotidiennement réitéré – qui donne toute son acuité à une telle initiative<sup>3</sup>. (Pour risquer une métaphore, nous nous attardons moins à la forme des cailloux lancés par l'artiste qu'au lancement-lancer lui-même, et à l'ondulation concentrique présumée que nous l'imaginons provoquer à la surface des choses, ou plutôt dans les arcanes administratifs du bureau du premier ministre). En d'autres termes – et nonobstant l'humour et la candeur astucieuse qui imprègnent ces lettres –, le fait de l'énonciation, par l'excentricité du geste et le singulier raccourci social qu'elles se trouvent à créer entre chef d'État et citoyen *lambda*, importe au moins autant, ici, que le contenu des énoncés.

On le constate, en tant que protocole effectivement testé ou règle du jeu mise à l'épreuve, l'œuvre appelle une activation concrète excédant la seule symbolisation ou représentation ;

jeu avec, à l'endroit ou à l'encontre du monde tel qu'on le trouve, elle recoupe bien sûr l'idée d'une création de situation. L'art ne cesse pas pour autant d'être à propos de quelque chose – il continue d'être un signe qui permet de penser le réel –, mais il s'agit dès lors aussi pour lui de faire à, d'intervenir sur, de s'immiscer dans, d'interférer à l'endroit de.

Il en résulte, finalement, que l'œuvre créée est à la fois événement et représentation : elle est un espace-temps, une situation ou une structure simultanément transformée et travaillée en forme d'image ou d'exemplum pour quelque public à venir, c'est-à-dire tout à la fois effectivement vécue et produite en tant qu'image pour l'auditoire corollaire à la médiation que le geste appelle par ailleurs. C'est par cette médiation – trace médiatique, relais écrit ou oral – que le geste fait image et peut commencer de faire signe en tant qu'œuvre. De là le clivage de la réception selon lequel s'établit le plus souvent la diffusion de ce type de pratique, partagée entre un public non averti auquel se destine le « phénomène » de l'intervention (l'action réalisée par l'artiste dans un environnement donné) et un auditoire informé à l'endroit duquel ce phénomène est précisément intitulé et médiatisé comme œuvre – ailleurs ou dans l'après-coup. ■



Christian Barré, *Réfléchir par hasard sur un espace public agile*. Photo > Christian Barré.

NOTES >1 Ce « à nouveau » fait entre autres choses écho au texte que je signais dans l'ouvrage collectif *Les Commensaux*, et dont je tente de prolonger ici la réflexion (voir Patrice Loubier, Anne-Marie Ninacs, *Les Commensaux*, Montréal, SKOL, 2001). >2 Roger Cailliois, *Les jeux et les hommes*, coll. Folio essais, Paris, Gallimard, 1996, p. 37. >3 Ces lettres sont généralement disponibles pour lecture lors des expositions où Lloyd présente ce projet, de même que dans son blogue [www.dearpm.blogspot.com/].