

À propos du public incident des oeuvres d'art furtives

Mariane Bourcheix-Laporte

Espace public

Numéro 111, printemps 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66641ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourcheix-Laporte, M. (2012). À propos du public incident des oeuvres d'art furtives. *Inter*, (111), 44–46.



À PROPOS DU PUBLIC INCIDENT DES ŒUVRES D'ART FURTIVES

PAR MARIANE BOURCHEIX-LAPORTE

Les œuvres furtives se situent dans la sphère publique, mais ne sont pas présentées explicitement comme étant des œuvres. La notion recouvrant leurs spectateurs s'en trouve compliquée parce que le public n'est pas nécessairement conscient qu'il est public d'art : lui-même devient furtif. En partant de cette observation, on peut avancer que la nature ambiguë du public incident introduit un rapport de coextension entre sa position subjective et sa lecture des œuvres furtives.

L'appellation *art furtif* a émergé (et sans doute est-elle encore en train d'émerger) en réponse aux types d'art existant qui, tout en ayant en commun beaucoup des qualités et des préoccupations de l'art public, *in situ* ou relationnel, ne rentreraient pas tout à fait dans le moule créé par le discours en histoire de l'art décrivant ces types de productions artistiques. Par conséquent, le discours sur la pratique furtive peut être mis en parallèle ou comparé à celui déjà existant sur l'art présenté dans la sphère publique. L'art furtif représente donc le cadre conceptuel permettant d'imaginer les œuvres qui, même si elles sont situées dans la sphère publique et composent avec elle, ne sont ni exubérantes ni désireuses d'établir à la base un dialogue avec le lieu dans lequel elles se trouvent. Elles n'engagent pas directement leur public non plus, comme c'est

le cas pour de nombreuses pratiques en art public, *in situ* ou relationnel. Kathleen Ritter a forgé le terme *furtif* « dans l'espoir qu'il décrive mieux les façons subreptices et complexes dont l'art envahit aujourd'hui les espaces sociaux et municipaux, et qu'il résume nos conceptions d'un public idéal ou escompté »¹. Les concepts d'*intervention* et d'*infiltration*, bien que Ritter répugne à les utiliser à cause de leur connotation militaire², viennent immédiatement à l'esprit. Ces concepts désignent une tendance dans la production artistique à élargir le champ discursif disponible pour concevoir des occasions de création s'insérant entre et au travers des œuvres publiques, *in situ* et relationnelles.

En tant que tel, l'art furtif semble à la fois briser les conventions de l'art contemporain en ce qui a trait aux actions artistiques et au rapport au public, et y être inextricablement lié. Ritter fournit la description suivante de l'art furtif, utile point de départ pour la recherche présentée dans cet essai :

Il n'est pas rare que l'art furtif se déguise en imitant quelque chose d'autre ou en s'insérant doucement dans le tissu social. L'art furtif se sert du langage et des interprétations de la ville comme d'un espace sémiotique... Le furtif est risqué parce que, comme l'ironie, il y a une chance qu'on ne le remarque pas. Cependant, c'est cette possibilité de ne pas reconnaître l'art furtif qui fait de sa découverte une récompense. Cette découverte souligne qu'il est possible que des actions furtives soient performées autour de nous chaque jour³.

Je trouve cette description de l'art furtif attirante parce qu'elle identifie ses aspects fondamentaux : son attrait envers les questions de sphère et d'espace publics, et ses qualités performatives intrinsèques. De plus, on y introduit l'idée que la nature même de l'art furtif complique la notion de public. Ce dernier point mérite une attention particulière parce qu'il laisse entendre que la manière avec laquelle on lui présente une œuvre peut déterminer la nature qualita-



> Karen Elaine Spencer,
La rue des rêves, 2008.

tive même du travail artistique, exactement comme la nature d'une œuvre d'art peut réciproquement établir l'identité de son public. Bien sûr, cette corrélation est évidente dans les tentatives d'art relationnel, mais elle n'est pas apparente dans le cas des créations furtives qui, malgré le fait qu'elles soient situées dans la sphère publique, ne se présentent pas comme étant des œuvres d'art. Le rôle du spectateur dans les pratiques furtives est crucial non seulement parce que sa relation avec elles joue un rôle déterminant dans la nature des œuvres, mais aussi parce que ces dernières requièrent et engendrent un type particulier de public. On appellera ce dernier, puisque tombant sur des œuvres sans être conscient d'être lui-même public d'art, « public incident ». Par conséquent, le spectateur de l'art furtif est différent de celui des galeries traditionnelles ou de l'art public dans le sens où sa position subjective en regard des œuvres n'est pas clairement définie. La notion de public devient problématique dans les pratiques furtives, on le voit par toutes les tentatives de définition de l'identité de ce public spécifique.

J'affirme que l'identité du public incident des pratiques artistiques furtives est fondamentalement transitionnelle et que son hybridité très subjective a un effet sur l'interprétation des œuvres. Plus spécifiquement, la nature intersubjective du public incident entraîne un rapport dialogique entre son identité et sa lecture des œuvres furtives qui, je le crois, se forment simultanément l'une l'autre. Ce type spécifique de public possède une qualité d'hybridité inhérente, qu'on peut comprendre comme une conséquence de la nature totalement ambiguë de la pratique furtive. Le statut incertain de ses créations dépend de la façon dont elles sont présentées ou, plutôt, non présentées. Dans le cadre furtif, on résiste visiblement de façon volontaire aux mécanismes qui identifient clairement les œuvres en tant qu'œuvres, ce qui fait qu'on les prend facilement pour quelque chose d'autre que de l'art, qu'on les ignore ou qu'on ne les remarque pas dans le paysage visuel déjà saturé qu'elles occupent. Dans le catalogue d'exposition de l'événement *Off\site@toronto*, qui consistait en une série d'interventions urbaines, la commissaire Kym Pruesse aborde cette idée en décrivant les interventions infiltrantes : « Elles n'ont pas lieu dans un contexte de galerie, ne sont pas signées par les artistes, ne sont pas à vendre et il n'y a pas de flèche qui pointe vers elles en criant "C'est de l'art !" Cela fait partie de leur magie : elles arrivent dans nos vies en raison des circonstances, on les rencontre accidentellement, hors du cadre. Souvent, on passe juste à côté d'elles ; tantôt, elles pénètrent la surface de notre conscience, tantôt elles nous surprennent, piquent notre curiosité ou nous laissent perplexes⁴. »

L'élément surprise, l'idée que l'œuvre nous « arrive », est un aspect important qui *modèle* le public furtif. En effet, le fait que l'œuvre s'impose au passant, qui ne choisit pas d'être le spectateur de cette œuvre qui lui tombe dessus, joue un rôle ici. L'œuvre furtive s'impose sans informer le passant qu'elle est art et, par conséquent, sans l'informer qu'il est, depuis peu, public. Bien sûr, il se peut que le passant comprenne qu'il est spectateur d'une œuvre d'art et donc, par défaut, membre du public, ce qui lèverait l'ambiguïté entourant la situation, mais l'effort de compréhension est compliqué par le manque de signifiants qui identifient l'œuvre furtive en tant qu'œuvre et, ainsi, le spectateur en tant que *membre du public*.

L'identité indéfinie du public furtif se fixera à l'aide du déguisement ou de l'imprégnation de la sphère publique d'une manière volontairement subtile, qui caractérise la pratique furtive. Le processus d'infiltration en jeu ici situe avantageusement les œuvres furtives : elles font partie tout en étant distinctes de l'environnement quotidien qu'elles occupent.

L'exposé de Marie Fraser sur les interventions furtives appuie cette idée : « On ne peut pas vraiment dire de ces œuvres qu'elles s'exposent. Elles fragmentent l'espace urbain et se présentent comme un moment saisi au hasard de la ville, un moment arrêté dans le flux continu des choses. Comme quelque chose d'étranger aux habitudes⁵. » Suivant cette affirmation, on peut dire que les œuvres furtives engagent un dialogue particulier avec l'environnement public par l'imprégnation de son quotidien. Son prosaïsme est réévalué par des actions qui font allusion à ce prosaïsme, justement, mais qui en sont éloignées par leur essence. Par ce jeu de mimétisme, le furtif apparaît tour à tour flou ou clair dans l'objectif, oscillant ainsi entre le statut d'œuvre d'art reconnue et d'élément du paysage urbain de tous les jours. Patrice Loubier abonde en ce sens quand il affirme : « Parce qu'elle mime ou adopte comme support quelque élément de l'environnement urbain, et qu'elle se donne à voir sans intitulé ni enseigne, l'œuvre pourra ne pas apparaître comme art, jouant de sa nature ambiguë pour inciter le spectateur au jeu de l'observation attentive et lui ménager le frisson de surprise de son surgissement inopiné⁶. » C'est sans doute par ce dispositif que l'art furtif trouve sa (micro)pertinence politique, en provoquant une rencontre inattendue avec un spectateur. En tant que tel, il a le potentiel de générer des changements dans la structure moléculaire sociale de l'espace public infiltré, précisément parce qu'il semble ne pas y appartenir. Il s'ensuit que la dissimulation ou le processus d'infiltration donne lieu à l'identité incidente du public furtif et par conséquent à la nature ambiguë de son identité en tant que public d'art. Ce qui est intéressant ici est l'idée que la réaction du spectateur face à cette rencontre accidentelle va influencer sa compréhension (ou sa non-compréhension) du travail : il va peut-être lui attribuer le statut d'œuvre, mais peut-être pas ; il va peut-être s'identifier lui-même comme public, mais rien n'est moins sûr. Dans ce cas, la compréhension de l'œuvre furtive par le public incident est inextricablement liée au fait qu'il ne se soit pas identifié comme public parce qu'il n'a pas identifié l'œuvre furtive comme œuvre.

Dans la même veine, on peut en conclure que la signification d'une œuvre furtive dépend de la très fluctuante notion de public et de l'énigme inhérente qu'elle implique : si le public visé par ce type de travail est incapable de se reconnaître en tant que tel, alors peut-être que l'œuvre ne sera jamais connue en tant qu'œuvre par son public cible. Patrice Loubier formule cette idée de la façon suivante : « La dimension opérante de ces œuvres repose d'abord sur ce qu'on pourrait énoncer comme un paradoxe... Concrétisant l'oxymore de l'exposition secrète, elles instaurent une situation de communication dont le sens échappe à celui-là même qui en est pourtant le destinataire privilégié⁷. »

Voici bien le paradoxe : l'œuvre furtive, si elle veut bien le rester, requiert de son public qu'il soit incident. Toutefois, même si l'œuvre désigne le public incident comme étant un *public*, ce dernier doit ignorer qu'il est désigné comme tel pour que, justement, il demeure *incident*. On pourrait dire que le fait que le public incident ne soit pas conscient d'être un public donne une certaine signification aux œuvres furtives parce que beaucoup de ces productions accordent de la valeur au « lâcher-prise » de l'artiste. La façon dont l'artiste furtif abandonne son travail dans le monde appelle l'abandon simultané d'une lecture « juste » du travail. Catapultée dans le monde sans étiquette, l'œuvre d'art entraîne une réception imprévisible des spectateurs surpris.

La particularité de cette conjoncture est due à l'impossibilité de connaître avec précision l'identité du public furtif étant

donné le manque d'identification qui caractérise la pratique furtive. Ainsi, on peut affirmer que l'identité du public furtif est justement indéterminée, qu'elle n'est pas clairement identifiée : elle recouvre l'ensemble des identités définies et des positions disponibles adoptées lors de la lecture de l'œuvre ou se situe dans l'espace interstitiel entre ces identités définies. Plus spécifiquement, on peut dire de l'identité du public furtif, influencée par et influençant la lecture de l'œuvre, qu'elle est au stade de la transition entre les trois positions subjectives suivantes : le passant, le spectateur et le producteur de sens. L'interaction entre ces positions peut servir d'outil pour concevoir la qualité interstitielle du mouvement d'aller-retour opérant entre l'identité du public et sa lecture des œuvres.

En conclusion, il est de plus en plus évident que, parce que l'identité du public furtif est si inextricablement liée à son interprétation des œuvres, sa lecture de l'œuvre en vient à jouer un rôle vital dans la constitution de l'ambiguïté de son identité. À l'opposé, on peut affirmer que la nature ambiguë de l'identité du public furtif rend sa lecture de l'œuvre interstitielle ou complète, entre autres par l'observation passive



> Karen Elaine Spencer, *Dream Listener*, 2007.

de l'œuvre et la création active de son statut furtif. Par conséquent, les particularités inhérentes aux œuvres furtives ont pour résultat la nature ambiguë de l'identité de leur public, que l'on peut décrire comme étant un hybride du passant et du spectateur. Cette nature composite influence la lecture des œuvres. Pour cette raison, on peut affirmer que la manière dont le public furtif interprète une œuvre furtive a un effet sur son identité, vu que sa compréhension de l'œuvre (soit en tant qu'œuvre, soit en tant qu'élément qui détonne dans la sphère publique) détermine comment il conçoit sa position par rapport à l'œuvre. ◀

Traduit de l'anglais par Véronique Garneau-Allard.

Photos : courtoisie de l'artiste.

NOTES

- 1 Kathleen Ritter, « How to Recognize a Furtive Practice : A User's Guide », in Sylvette Babin (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel/Places and Non-Places of Contemporary Art*, Esse, 2005, p. 190.
- 2 Cf. *ibid.*
- 3 *Ibid.*
- 4 Kym Pruesse (dir.), « Thoughts on Intervention », *Accidental Audience : Urban Interventions by Artists*, OffSite Collective, 1999, p. 9.
- 5 Marie Fraser, « Sur l'expérience de la ville », in Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perrault (dir.), *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*, Optica centre d'art contemporain, 1997, p. 19.
- 6 Patrice Loubier, « Avoir lieu, disparaître sur quelques passages entre art et réalité », in Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances*, Centre des arts actuels Skol, 2001, p. 21.
- 7 *Id.*, « Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles », *Parachute*, n° 101, 2001, p. 3.

MARIANE BOURCHEIX-LAPORTE est une artiste interdisciplinaire et commissaire indépendante vivant présentement à Vancouver où elle complète une maîtrise en arts visuels à l'Université Simon-Fraser. Dans sa pratique artistique et son commissariat, elle s'intéresse aux engagements alternatifs avec l'espace et aux espaces alternatifs pour l'art. Elle est cofondatrice du collectif de commissariat et d'édition Palindromes [mariane.bl@gmail.com]

