1191255
A

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CAMÉRAROMAN :
TACTIQUES DE RÉAPPROPRIATION DES IMAGES, TEXTES ET LIEUX DE LA COMMUNICATION DE MASSE PAR UNE INTERVENTION EXTRAMUSÉALE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

EDITH BRUNETTE

AVRIL 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, David Tomas, pour qui la réponse la plus simple est rarement la meilleure. Je remercie aussi tous ceux et celles qui ont participé à mes performances sans être jamais payé autrement qu'en alcool, en particulier Marianne Pon-Layus et Kim Lagaude qui n'ont jamais été avares de leur temps. Merci également aux responsables de l'accès à l'information qui ont accédé à mes demandes. Merci, enfin, à toute personne que j'oublierais par inadvertance, parce qu'il est 4 heures du matin la veille de la remise de mon mémoire et que je ne suis plus toute là...

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES iv

RÉSUMÉ v

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I
PROCÉDÉS CRITIQUES EN ARTS : DÉFAMILIARISATION,
DISTANCIATION ET ANTI-SPECTACULARITÉ 8

1.1 Chklovski et la défamiliarisation 9

1.2 La distanciation brechtienne 10

1.3 Debord, les situationnistes et l'anti-spectaculaire 13

1.4 La dissonance comme mode de re-sensibilisation 20

CHAPITRE II
PROCEDES CRITIQUES EN ARTS : COLLAGE, MONTAGE
ET DECONTEXTUALISATION 21

2.1 Appropriation des matériaux du quotidien : techniques de collage 21

2.2 Montage non linéaire : Eisenstein et Vertov 24

2.3 Godard : « À bas le spectacle, vive le rapport politique » 31

2.4 Décontextualisation : déplacement vers des espaces non dédiés à l'art 36

2.5 Les avant-gardes russes : investir les objets du quotidien 38

2.6 Kaprow et Fluxus : intégrer l'art et la vie 42

2.7 Contraction de l'espace physique et mise à distance intellectuelle 45

CHAPITRE III
AMBIGUÏTÉ, INTENTION ET EFFICACITÉ : RENÉGOCIER LE POLITIQUE
DANS L'ART FACE AUX TABOUS DE LA POSTMODERNITÉ 48

3.1 Limites et ouvertures de l'art conceptuel 49

3.2 Adrian Piper : l'ambiguïté comme catalyseur 51

3.3 Hans Haacke : La charge frontale 54

3.4 Rosler et Burgin : deux approches critiques des discours médiatiques 58

3.5 La question de l'efficacité : entre limpidité et repli 65

3.6 Kruger et Holzer : spectacularisation et séduction 69
3.7 Quelques pratiques actuelles : Norma, Declercq, Żmijewski et les Yes Men 78
3.8 Pour un art asocial 89

CHAPITRE IV
CAMÉRAROMAN 95

4.1 L'espace public 96
4.2 La documentation 102
4.3 Caméraroman Phase I – Interventions 104
4.4 Confusion réalité/représentation 106
4.5 De l'action furtive au flash mob 107
4.6 Caméraroman Phase II – renverser la parole sans réponse 115
4.7 Documentation : règlementation de la vidéosurveillance 118
4.8 La fragmentation et le vide comme témoins d'un délitement social 121

CONCLUSION 129

APPENDICE A
Caméraroman – Carte des interventions 134

APPENDICE B
Caméraroman – Scénarios des performances 136

APPENDICE C
Extraits des lois et règlementations concernant la vidéosurveillance 151

APPENDICE D
Lettre de demande d'accès aux enregistrements vidéo 158

APPENDICE E
Lettres de réponse des organismes 161

NOTES ET RÉFÉRENCES 182

BIBLIOGRAPHIE 216

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Asger Jorn, *Le canard inquiétant*, 1959, de la série des « modifications » ...	16
1.2	Séquence de plans extraits du film de Guy Debord *La société du spectacle*, 1973. Les sous-titres correspondent à la narration en traduction anglaise	18
2.1	Quelques exemples d'artistes ayant employé des techniques de collage : Guy Debord et Asger Jorn (1 : page du livre *Mémoires*, 1959), John Stezaker (2 : *The Voyeur*, 1979), Pablo Picasso (3 : *Guitare, partition et verre*, 1912), Mimo Rotella (4 : *Marilyn*, 1962), Richard Rauschenberg (5 : *Collection*, 1954) et la dadaïste Hannah Höch (6 : *Sans titre,* 1921)	23
2.2	Sergueï Eisenstein, *Le cuirassé Potemkine* (1925). Exemple de montage amplifiant la charge émotive par la multiplication de plans	27
2.3	Jean-Luc Godard, *Week end* (1967, image 1), *Les carabiniers* (1963, image 2), *Le gai savoir* (1968, image 3), *Masculin féminin : 15 faits précis* (1966, images 4 et 5), *La Chinoise* (1967, images 6-7-8)	34
2.4	Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing ?*, 1956	37
2.5	Exemples d'efforts des constructivistes russes pour intégrer l'art au quotidien à travers la confection d'objets utilitaires : emballage pour des caramels de l'industrie nationale (Rodtchanko et Maïakovski, 1923, image 1), design d'un manteau, d'un four et d'un ensemble pour homme (Tatline, 1925, image 2), vêtement de sport (Stepanova, image 3), design pour un vêtement de travail (Popova, image 4), affiche pour les vitrines Rosta (Maïakovski et Rodtchenko, image 5)publicité de tétine (Maïakovski, image 6)	40
2.6	La propagande culturelle dans les premières années du régime bolchévique en Russie : un train d'agitation diffusant la culture dans les campagnes	41
2.7	Croquis du Ciné-train de Alexandre Medvedkine, à la fois studio de production et unité de diffusion mobile. Image extraite du film *Le tombeau d'Alexandre* de Chris Marker (1993)	41

2.8 Les happenings d'Allen Kaprow, au début des années 1960, sont des événements soigneusement planifiés, dans lesquels le spectateur est intégré physiquement. À gauche, *Sweeping* (Woodstock, New York, 1962) ; à droite, *A Service for the Dead* (Maidman Playhouse, New York, 1962) 45

3.1 Adrian Piper, *Cathalysis IV* (à gauche) et *III* (à droite) (1970). Ces deux images semblent constituer l'essentiel de la documentation visuelle publiée des *Cathalysis* 52

3.2 Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings* (1971), vue de l'installation à la Biennale de Venise (1978) 56

3.3 Martha Rosler, *Cleaning the drapes*, de la série *House Beautiful* (1967-72) 60

3.4 Victor Burgin, *Sensation*, 1975 64

3.5 Victor Burgin, *UK76*, 1976 65

3.6 Barbara Kruger, deux exemples de dissémination de son travail. À gauche : *We get exploded because they've got money and God in their pockets*, 1989 (panneau d'affichage). À droite : *We don't need another hero*, 1986 (reproduit sur un t-shirt) 71

3.7 Barbara Kruger, publicité et sacs pour le magasin Selfridges, 2006 73

3.8 Le travail de Jenny Holzer est marqué par une dérive vers des projets de plus en plus spectaculaires. Ici, deux projets dans l'espace public : *Truisms* (à gauche), affichage sauvage de feuilles polycopiées (1977-79), et *War* (2004), projection aux xénon 75

3.9 Norma, *Dog Day Afternoon*, intervention dans un parc de Vancouver, 2003 79

3.10 The Yes Men, *Vivoleum*, 2007. À gauche, Andy Bichlbaub présentant le projet ; à droite, un participant allumant une bougie « Reggie » 82

3.11 The Yes Men, entrevue accordée à la BBC par Andy Bichlbaum en tant que représentant de Dow Chemical pour le projet *Dow does the right thing* (2004) 85

3.12 Deux des photographies réalisées dans le cadre du projet d'intervention *Welcome home boss* d'Alain Declercq (Montréal, 2001) : ces photographies ont par la suite été reproduites et placardées clandestinement dans la ville 87

3.13 Artur Żmijewski, *Them*, 2007. Images des bandes vidéos documentant le projet. 89

4.1 Edith Brunette, *Prescriptions pour un bon ordre social – Évadez-vous vers*, 2010. Montage photographique documentant l'intervention, dans ce cas-ci un écriteau posé à l'entrée des Habitations Jeanne-Mance 99

4.2 Allan Kaprow, *Sweet Wall* (Berlin, 1970) 109

4.3 Deux exemples de flash mobs spectaculaires : *Beat it* (2009), sur l'esplanade de la Place des Arts de Montréal, et *Do Re Mi* (Antwerp, 2009), organisé par une chaine de télévision à des fins promotionnelles 113

4.4 *Caméraroman*, images de la scène 10 extraites de la bande vidéo remise par le Cégep du Vieux Montréal, où avait lieu la performance. Cette dernière scène constitue la plus « spectaculaire » des interventions de la série 114

4.5 *Caméraroman*, scène 8, performance aux Habitations Jeanne-Mance. Images extraites de la bande vidéo de la caméra de surveillance 122

A.1 Carte des interventions de Caméraroman, Centre-Ville de Montréal 135

RÉSUMÉ

Ce texte accompagne le projet *Caméraroman*, présenté à la Galerie de l'UQAM en septembre 2011. Il en expose le cadre théorique, les références historiques et philosophiques, mais également ma conception du rôle de l'art dans la société. Regard et discours privilégiés sur le monde, l'art comporte à mes yeux une dimension politique par définition, que celle-ci soit ou non assumée par l'artiste. Néanmoins, discréditée par les échecs relatifs de nombreux mouvements d'avant-gardes – instrumentalisés par les pouvoirs étatiques ou simplement récupérés par les institutions artistiques –, la relation entre l'art et le politique semble aujourd'hui être l'objet d'un tabou.

Contre ce refus répandu des artistes actuels de revendiquer un rôle social, ce mémoire cherchera à tracer un historique partiel des artistes qui, depuis les avant-gardes historiques et jusqu'à nos jours, ont voulu intensifier le dialogue entre l'art et la société. Plus spécifiquement, je m'intéresserai à la manière dont cette volonté politique s'est manifestée dans un travail de réappropriation des matériaux (textes, images) et espaces de la communication de masse, et aux tactiques de mise à distance employées comme catalyseurs d'une pensée critique chez le spectateur. J'y aborderai ainsi les idées de théoriciens ayant placé la mise à distance au centre de stratégies artistiques destinées à renouveler notre regard sur le monde, à travers les concepts de défamiliarisation et de distanciation développés respectivement par Victor Chklovski et Bertolt Brecht. Il s'agira surtout d'observer comment cette idée de la mise à distance critique fonde la base du travail d'artistes qui, depuis Dada jusqu'aux Yes Men, ont voulu modifier la relation entre l'art et le public et, à travers elle, la relation entre l'individu et la société.

De telles tactiques, qui passent, d'une part, par la création d'écarts entre les différentes composantes d'une œuvres (les textes, les images qu'on y retrouve) et, d'autre part, par la distance entre l'œuvre et le contexte dans lequel elle s'insère, sont centrales dans ma propre démarche. J'en analyserai l'importance dans *Caméraroman*, un projet en deux phases qui joue à la fois sur l'appropriation de dialogues du cinéma hollywoodien et sur leur transposition dans des cadres quotidiens. Une série de performances discrètes réalisées dans les espaces publics sert alors de base à un travail de documentation s'appuyant sur la possibilité de récupérer ou non les enregistrements des caméras de surveillances présentes sur les lieux – avec tous les risques d'échec que cette démarche comporte.

Mots clés : espace public, art politique, distanciation, appropriation, performance, vidéosurveillance, spectateur

INTRODUCTION

> *Tout art a une existence politique, ou, plus précisément, une expérience idéologique. Soit il remet en question, soit il approuve (tacitement, peut-être), les mythes dominants qu'une culture nomme Vérité.*
>
> – Martha Rosler

La question du rôle de l'art dans la société constitue inévitablement une question délicate et génératrice de débats houleux. Tenter d'y répondre revient à établir des limites quant aux formes et aux contenus que pourrait ou devrait revêtir l'art, et la prise de positions par les artistes n'a plus aujourd'hui la bonne presse qu'elle avait au temps des avant-gardes historiques et de leurs manifestes provocateurs. C'est néanmoins une telle tentative de réponse, partiale sans aucun doute et contestable bien sûr, qui servira de point de départ à ce mémoire. La citation de l'artiste Martha Rosler affirmant que tout art a une existence politique, que ce soit par consentement ou par contestation de l'ordre établi, définie assez bien les contours de cette position selon laquelle l'art, en tant que discours sur le monde et construit par lui, se voit par définition impliqué dans l'organisation de celui-ci.

Pour contestée qu'elle puisse l'être dans le milieu de l'art actuel, cette vision politique de l'art n'en demeure pas moins inséparable de l'histoire de l'art en général ; le théoricien de l'art Paul Ardenne a bien démontré, dans *L'art dans son moment politique* (Paul Ardenne, Collection Essais, La lettre volée, Bruxelles, 1999, 417 p.), comment l'artiste s'était de tout temps retrouvé associé au pouvoir et à l'ordre social, dont il assurait le maintien symbolique. Les prétentions de certains à vouloir préserver l'art du politique – considéré comme une ingérence indue, une tache sur le drap blanc dont se drape un art se voulant « pur » et « vierge » – apparaissent sous ce jour comme bien chimériques. Au-delà de relations contraintes entre l'artiste et le pouvoir (étatique, monétaire, religieux ou plus diffus) – ne serait-ce que pour son financement –, le XXe siècle fut cependant l'hôte de mouvements visant à politiser *consciemment* et *volontairement* l'art, dont la Révolution d'octobre 1917 en Russie marqua le coup d'envoi. Parmi ceux-ci, certains inscrivirent leurs ambitions dans des

manifestes limpides et cinglant ; ce fut le cas des avant-gardes russes ou des Situationnistes, par exemple. À partir des années 1970 et de l'entrée dans l'ère postmoderne – marquée par une désillusion face aux grands projets révolutionnaires de la Modernité –, le ton tend à s'adoucir, mais, à travers des structures plus fractionnées, souples et humbles, des objectifs similaires persistent. Si l'on observe l'ensemble des mouvements artistiques qui se sont succédés depuis le tournant du siècle dernier, on retrouve de fortes tendances politiques même chez les artistes se revendiquant comme apolitiques – Dada, une certaine frange de Fluxus, Allen Kaprow, et jusqu'aux Expressionnistes abstraits dont on s'aperçoit qu'ils furent d'abord très impliqués politiquement avant de se retrancher derrière une discours d'autonomie absolue de l'art.

La mise à distance comme mode d'activation critique

Si tous ne revendiquent pas une implication politique directe et consciente, la plupart des artistes ayant marqué l'histoire de l'art depuis les réalistes partagent un projet commun de lier l'art et la vie, qui implique de remettre en question le concept de l'art en tant que représentation séparée du monde, et donc celui de l'artiste en tant qu'observateur neutre et passif de la société. Ce projet s'est accompagné d'une vaste entreprise de redéfinition du rapport entre émetteur, objet et récepteur (l'œuvre, l'artiste, le public), dans lequel le spectateur se voyait attribué un rôle à part entière. D'un artiste à l'autre, ce rôle fut pensé de manières fort différente, dans lesquelles on pourrait néanmoins identifier deux grands axes : le premier exigeant une implication physique du spectateur dans l'œuvre – par immersion comme dans le happening, par la manipulation qui lui est demandée pour compléter l'œuvre ou par sa participation en tant que matériau de l'œuvre –, le second misant sur son investissement intellectuelle et sur sa capacité à réfléchir et à intervenir, à son tour, dans le monde.

Dans cette recherche séculaire d'une fusion entre l'art et la vie et d'une rencontre entre l'artiste ou l'œuvre et le public, certaines tactiques se sont imposées de par leur récurrence et leur impact sur la redéfinition des limites de l'art, dont deux nous intéresse tout particulièrement du point de vue de l'implication politique de l'art : un premier groupe

réunissant tout ce qui concerne l'appropriation de matériaux issus de la culture populaire et des médias de masse ; un second touchant à l'appropriation des espaces communicationnels, tant physique (espaces publics) que médiatiques, dans un mouvement visant à sortir des espaces réservés de diffusion – et, éventuellement, d'intervention – de l'art. Ce double assaut mené à la fois contre les matériaux et les espaces de la communication de masse s'accompagne de nouvelles formes. D'une part, une esthétique du fragment, issue des nouvelles techniques de collage et de montage, dans lesquelles sont assemblées des éléments provenant de sources diverses afin de faire émerger une construction toute autre. D'autre part, des formes créées par des déplacements inattendus, autant dans les pratiques du collage et du montage que dans le choix d'intervenir dans d'autres espaces que ceux habituellement dévolus à l'art. Dans les deux cas, fragmentation et déplacement, ces formes provoquent un effet potentiellement critique de mise à distance du sujet. C'est sous cet angle de la mise à distance critique que nous allons observer différentes tactiques et pratiques qui, à travers le XXe siècle et jusqu'à aujourd'hui, ont tenté de redéfinir les rapports entre l'art et le monde, et ont contribué à enrichir la manière dont peut être pensé un art cherchant à jouer un rôle actif dans la construction et la compréhension de la société.

Concepts et pratiques de mise à distance critique

Bien qu'elle fut reprise et développée par un grand nombre de plasticiens, la mise à distance fut d'abord conceptualisée par deux figures importantes de l'histoire des théories de l'art, Viktor Chklovski et Bertolt Brecht. Le premier dans le champ littéraire, à travers la notion de *défamiliarisation*, le second dans le domaine du théâtre, à travers celle, plus connue mais empruntant à la première, de *distanciation*. Dans les deux cas, la mise à distance intervient à deux conditions : une première de reconnaissance d'éléments familiers, et une seconde d'introduction de formes dissonantes ou surprenante qui viennent en modifier la compréhension en prolongeant ou en interrompant le regard. Si Chklovski, figure de proue du Futurisme littéraire russe, conçoit d'abord la défamiliarisation comme un effet formel et poétique, Brecht à l'opposé développe l'idée de distanciation dans une perspective ouvertement politique, et l'influence de ses théories sera revendiquée par de nombreux artistes, tant dans le champ des arts visuels ou du cinéma que du théâtre. Pour l'un comme

pour l'autre cependant, l'art a d'abord pour fonction de renouveler le regard fatigué que nous posons sur le monde au quotidien, et c'est d'abord à cette fin que les tactiques de mise à distance interviennent. Nous verrons, dans le premier chapitre, comment l'un et l'autre définissent ces tactiques et les effets qu'ils en espèrent. Nous aborderons également le travail du théoricien Guy Ernest Debord, dont la critique de la société contemporaine s'appuie sur un constat similaire d'apathie, qui fit de la fluidité du spectacle la principale cible de son œuvre de cinéaste et de ses écrits, et qui tenta avec les situationnistes de porter un art de l'interruption sur la scène du quotidien, dans la rue, dans les cafés, etc.

Dans le second chapitre, nous nous déplacerons vers l'analyse des pratiques de collage, de montage et de décontextualisation comme procédés de mise à distance, en étudiant le travail de cinéastes et de plasticiens aux visées souvent explicitement politiques, au cours d'une période riche d'espoirs et de déceptions allant de la Première Guerre mondiale au désenchantement ayant suivi les révoltes de la fin des années 1960. Ainsi, l'invention du collage par les cubiste et son développement fulgurant entre les mains des dadaïstes et des constructivistes – dans un engouement qui, aujourd'hui encore, ne se dément pas – permirent de transposer dans les arts graphiques et visuels l'équilibre recherché par Chklovski et Brecht entre effet de reconnaissance (obtenu par l'intégration d'éléments visuels et textuels du quotidien) et sentiment d'étrangeté. Nous nous pencherons également sur les œuvres spécifiques de trois cinéastes, Sergueï Eisenstein, Dziga Vertov et Jean-Luc Godard – plus précisément sur sa période maoïste et son travail au sein du Groupe Dziga Vertov –, les premiers dans le contexte euphorique de la révolution bolchévique, le dernier dans celui, plus sombre, des années ayant suivit Mai 68, le retour sur les bancs d'école et à l'usine. Adoptant chacun des tactiques de montage particulières, tous trois partagèrent une vision du cinéma en tant qu'outil de connaissance sur le monde et arme politique, réfléchissant dans la pratique et dans leurs écrits à la manière dont celui-ci pouvait contrôler le regard du spectateur, pour le meilleur et pour le pire. Chacun de leur côté, ils tenteront de discipliner ce regard en faisant appel aux émotions (Eisenstein, qui certainement favorise plus une sorte de transe que de mise à distance) ou, au contraire, de le perturber pour éveiller le sens critique du spectateur (Vertov et Godard).

Nous aborderons enfin un troisième et dernier type de pratiques apparu au début du XXe siècle et répondant toujours à ce même désir de lier l'art et la vie, moins en intégrant des éléments de celle-ci dans celle-là qu'en tentant de porter l'art dans des espaces de la vie quotidienne. Ce travail de décontextualisation, que l'on retrouve tant chez les avant-gardes russes désirant mettre à profit leurs talents dans la mise en pratique et la diffusion des idées révolutionnaires, que chez des artistes et mouvements moins ouvertement politiques comme Dada, Fluxus, et Allan Kaprow.

Le passage aux années soixante-dix marque un pas décisif dans les luttes sociales en Occident, qui se manifeste également dans le champ des arts visuels. Les ambitions révolutionnaires présentes chez les avant-gardes russes ou les Situationnistes, et qui inspirent encore un certain nombre d'artistes même après la fin des mouvements de luttes dont 1968 constitue l'apogée, tendent cependant à s'effriter avec l'entrée dans la postmodernité. L'échec des grandes idéologies (communisme et socialisme en particulier) à changer le monde et leurs dérives parfois tragiques jettent une ombre sur les mouvements artistiques qui s'y sont associés, une ombre qui semble s'être étendue à toute idée d'art politique, souvent compris aujourd'hui comme une inclinaison vers la propagande. Ce tabou du vocable d'art politique n'est pas le seul dont notre époque ait hérité ; s'y ajoutent ceux de l'intentionnalité et de l'efficacité, tous deux associées à une idéalisation de la perte de contrôle (celle de la production et celle de la réception) et perçus comme nécessaires à l'autonomie de l'art ; s'y ajoute également le culte de l'ambiguïté, où l'équivocité devient la garante du statut particulier de l'art face aux autres types de discours. Le chapitre III examinera comment, dans le contexte d'une renégociation du politique dans l'art, des années soixante-dix à aujourd'hui, certains artistes ont transgressé ces tabous en continuant de s'approprier matériaux et espaces communicationnels. Nous y verrons comment des artistes comme Adrian Piper, Martha Rosler, Victor Burgin et Hans Haacke ont, dans la décennie soixante-dix, et influencés par l'art conceptuel et les théories poststructuralistes, opté pour des formes plus minimales et exigeantes, alors que Jenny Holzer et Barbara Kruger dans les années quatre-vingts glisseraient vers des œuvres beaucoup plus spectaculaires, jouant sur le terrain même de la publicité avec ses affichages géants et ses panneaux lumineux. Dans l'opposition entre les deux attitudes apparaît l'exigence d'un positionnement, pour tout artiste prétendant à une

participation sociale, entre des œuvres mobilisant, par divers procédés de mise à distance, les capacités de réflexion du public et d'autres qui misent davantage sur la séduction ou l'impact émotif. Nous aborderons enfin le travail d'artistes qui, dans les années deux mille, opposent à une vision communiante de l'art participatif, invitant à la rencontre et au partage, son pendant asocial. Prenant à rebours les idéaux démocratiques d'échange, d'harmonie sociale et de consensus, des artistes comme le collectif Norma, Alain Declercq, Arthur Żmijewski et les Yes Men en dénoncent l'aspect fictif et ce qu'ils recouvrent de tensions sociales et de répartition arbitraire des pouvoirs, dans des œuvres où l'écart entre conventions et transgressions permet justement de maintenir ouverte une zone de réflexion plutôt que de contemplation.

Ces prises de position pour un art engagé socialement, imposant le dialogue avec les discours dominants à travers une appropriation des matériaux et espaces communicationnels, et avide de catalyser une réflexion critique chez le spectateur en adoptant des formes favorisant la mise à distance et l'analyse, se rencontrent dans mon projet final de recherche. Ce projet, intitulé Caméraroman, fera l'objet du dernier chapitre de cet essai. Il s'agit d'une œuvre en deux phases : une première d'interventions dans des espaces publics et une seconde de travail sur la documentation de ces interventions. Des performances hors des institutions artistiques et de leurs ramifications, qui tenteront de jouer sur l'ambiguïté de leur statut entre représentation et réalité. Ce désir de préserver l'ambiguïté m'amènera à privilégier une documentation discrète, non invasive, pour laquelle je me tournerai vers l'enregistrement sonore à l'aide de micros-cravates et vers les captations de caméras de surveillance. À partir de ce travail, différentes problématiques sociales seront soulevées : celle de la disparition des espaces publics tels que les concevait Jürgen Habermas, c'est-à-dire en tant que lieu d'échange des informations indispensable à l'exercice de la démocratie ; celle de la confusion grandissante entre fiction et réalité, menant vers cette condition d'hyperréalité annoncée par Jean Baudrillard ; celle de l'absence de réversibilité de la parole dans les médias et dans les structures de notre système démocratique en général ; et celle, enfin, du vide juridique concernant la vidéosurveillance. Les démarches exécutées en vue de récupérer les bandes des caméras de surveillances témoins des performances et la présentation, en galerie, des résultats – positifs et négatifs – de mes demandes d'accès donneront forme à une installation

vidéo dont les images dépendront entièrement de la bonne volonté des institutions. Les vides des écrans noirs (ceux dont les bandes vidéos m'auront été refusées) viendront témoigner de cette rétention arbitraire, participant à la construction d'une esthétique de l'exclusion, du fragment et de l'incohérence, à l'opposé de la fluidité et de l'emphase psychologique et émotive du cinéma hollywoodien. Bref, une esthétique qui met à distance... Bonne lecture!

CHAPITRE I

PROCEDES CRITIQUES EN ARTS : DEFAMILIARISATION, DISTANCIATION ET ANTI-SPECTACULARITE

> *Ici, c'est une vie comme sur la plume, une vie qui vous prend et vous happe [...]. Des crêpes succulentes, de savoureux pâtés de poisson, le samovar du soir, de tendres soupirs, de tièdes robes de chambre et des bassinoires bien chaudes. C'est comme si tu étais mort, quoi, et en même temps vivant ; double avantage.*
>
> – Fiodor Dostoïevski, *Crime et châtiment*

> *Plusieurs personnes nous ont demandé : le travailleur va-t-il vous comprendre? Renoncera-t-il à son opium coutumier, la participation en esprit à la révolte d'autrui, à leur ascension ; à toute cette illusion qui l'excite pendant deux heures pour le laisser ensuite plus épuisé qu'avant, rempli d'un vague souvenir et d'un espoir plus vague encore?*
>
> – Brecht

La vie sur le mode automatique, une perception émoussée par la répétition, par le spectaculaire, par tout ce qui hypnotise : la télévision, l'écran géant, les panneaux publicitaires qui défilent, les routes toutes semblables s'étirant à l'infini, la voix incessante de la radio au supermarché, les gestes quotidiens mille fois ressassés, les mots que l'on répète sans plus y réfléchir et qui se vident peu à peu de leur sens. Une passivité, une mollesse à laquelle ont réfléchi d'innombrables artistes, philosophes, sociologues[1]. Parmi eux, certains ont voulu trouver dans l'art une réponse à notre manière de recevoir les discours plutôt que de les analyser, et de se mouler dans l'existence plutôt que de vivre, les menant à adopter ou prôner diverses tactiques visant à ranimer le spectateur, le passant, le citoyen.

Plusieurs de ces tactiques peuvent être réunies autour de l'idée centrale de mise à distance critique, dont les bases théoriques ont été jetées par le critique littéraire russe Viktor Chklovski (1893-1984) dans son concept de *défamiliarisation*, ramenée dans l'univers du théâtre par le dramaturge allemand Bertolt Brecht (1898-1956) à travers celui de *distanciation*, et qui se retrouve encore au cœur des stratégies de détournement de Guy-Ernest Debord (1931-1994) et des Situationnistes. Trois théoriciens et artistes qui, ayant réfléchi au rôle de l'art en tant que catalyseur d'une réflexion critique sur le monde, ont exploité la mise à distance comme procédé essentiel de cette réflexion. Dans ce chapitre, nous tenterons donc de définir le concept de mise à distance à travers les visions divergentes mais complémentaires de ces trois auteurs, afin de poser les bases d'un procédé dont on retrouve la présence dans un grand nombre de pratiques artistiques tout au long du XX^{e} siècle et encore aujourd'hui. L'importance de la mise à distance en tant que procédé critique dans les techniques de collage, de montage et de décontextualisation formera ainsi le sujet du deuxième chapitre de ce texte, tandis que le chapitre III s'intéressera à ses échos dans l'art politique des années 1970 à aujourd'hui, notamment dans l'art postconceptuel, le courant appropriationniste et l'art contextuel.

1.1 Chklovski et la défamiliarisation

Le concept de défamiliarisation (*ostranénié* en russe, diversement traduit par *étrangisation*, *singularisation* ou *représentation insolite*) introduit par le théoricien de la littérature Viktor Chklovski (1893-1984) peut servir de base à la compréhension de l'idée de mise à distance critique. En 1917, dans un court texte intitulé *L'art comme procédé*, Chklovski développe ce concept basé sur la distinction entre langage prosaïque – celui du quotidien – et poétique – que l'auteur étend à l'art en général. Le langage en prose, dont le but premier est une efficacité et une transparence maximales, fonctionne sur le mode de l'automatisme, emmenant son lot de « phrases inachevées et [de] mots articulés à demi[2] ». Seule la poésie, par son caractère alambiqué, entraîne la défamiliarisation : « Ainsi, nous en arrivons à définir la poésie comme un discours encombré d'obstacles, un discours oblique. Le discours poétique est un discours-construction. La prose, elle est un discours habituel : économique, facile, correct[3] ».

Plutôt que de fluidifier la perception, la poésie cherche au contraire à la prolonger par des procédés qui complexifient la lecture. Contre la vie qui s'écoule, contre « l'automatisation [qui] dévore les objets, les habits, les meubles, votre épouse et la peur de la guerre », l'art intervient « pour rendre la sensation de la vie, pour ressentir les objets, pour faire de la pierre une pierre » :

> Le but de l'art est de délivrer une sensation de l'objet, comme vision et non pas comme identification de quelque chose de déjà connu ; le procédé de l'art est le procédé « d'étrangisation » des objets, un procédé qui consiste à compliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception, car en art, le processus perceptif est une fin en soi et doit être prolongé[4].

Pour Chklovski, l'art est ainsi un moyen de renouveler notre regard sur le monde, dans un contexte où la répétition des objets, des événements et des mots viennent émousser notre perception de celui-ci. Le concept de défamiliarisation implique donc une dimension critique face à l'apathie du regard empressé et incapable d'analyse que nous posons au quotidien sur notre environnement et notre mode de vie, rendant difficile ou impossible toute remise en question de ceux-ci. En définissant l'art comme l'outil par excellence d'une telle remise en question, Chklovski, sans s'aventurer sur le terrain politique, lui attribue néanmoins une puissante fonction critique. Car, bien que le concept chklovskien de défamiliarisation ait des implications critiques et sociales, sa formulation s'ancrait dans une théorie formaliste avant tout concernée par l'étude des formes. À l'opposé, le concept de distanciation formulé par le dramaturge allemand Bertolt Brecht quelque trente ans plus tard prend directement racine dans une réflexion sur le rôle politique de l'art[5]. La distanciation, concept clef du théâtre épique, est la réponse de Brecht afin de permettre à l'art de remplir cette fonction.

1.2 La distanciation brechtienne

Brecht élabore sa théorie du théâtre épique en opposition à celle du théâtre dit *dramatique*, héritée d'Aristote. Pour ce dernier, le théâtre remplit une fonction sociale de purification des passions des individus, purification qui s'opère par le phénomène de la catharsis et qui est tributaire d'une identification du spectateur aux héros du récit. À l'inverse, le théâtre épique cherche à contrer cet effet d'identification passionnelle afin de préserver une distance entre l'œuvre et le public. Ainsi peut cesser le processus habituel selon lequel le spectateur

« [participe] en esprit à l'indignation d'autrui, à l'ascension des autres[6] », et s'amorcer une réelle démarche de réflexion devant déboucher sur des actions concrètes.

> Pénétrons dans une de ces salles et observons l'effet qu'il [le théâtre dramatique] exerce sur les spectateurs. Regardant autour de soi, on aperçoit des silhouettes plutôt inertes, dans un état étrange [...]. Elles ne communiquent guère entre elles, on dirait une assemblée de dormeurs [...]. Certes, ils ont les yeux ouverts, mais ils ne regardent pas : ils fixent, de même qu'ils n'écoutent pas, mais épient. [...] L'état d'absence dans lequel ils paraissent livrés à des sensations confuses mais intense est d'autant plus profond que les comédiens travaillent mieux, de sorte que, comme cet état ne nous plaît pas, nous souhaiterions que ceux-ci fussent aussi mauvais que possible[7].

Contre cet effet d'hypnose, Brecht propose toute une série de procédés visant à éveiller le spectateur, à le garder en état d'étonnement face aux situations qui lui sont présentées. Parmi ces procédés, le jeu distancié et analytique du comédien qui, « [n]e visant pas à mettre son public en transe, [...] ne doit pas se mettre lui-même en transe[8] ». Les autres procédés – chants, musique, chorégraphies, changements d'éclairages, ou introduction de titres – fonctionnent tous par interruption du récit, dont la fluidité ne ferait que favoriser l'état de passivité du public. Le philosophe Walter Benjamin, ami, compatriote et exégète de Brecht, parle à ce sujet d'une « 'littérarisation' du théâtre par l'emploi de formules, de panneaux et de titres [...] [qui] doit 'priver la scène de sa substance sensationnelle'[9] ».

Théâtre de l'interruption, le théâtre épique en est aussi un de la contradiction. Contre un théâtre qui tend à aplanir les différences entre les conditions sociales dans le but de renforcer l'identification, Brecht défend un théâtre traitant ouvertement des dissemblances et oppositions rencontrées dans la société, et montrant le caractère historique, arbitraire et surtout modifiable de celles-ci : « Les conditions historiques ne doivent assurément pas être conçues (ni ne seront construites) comme des puissances obscures [...], elles sont au contraire créées et maintenues par les hommes (et seront changées par eux)[10] ». Un discours qui trouve son écho dans les attaques formulées par Benjamin à l'encontre de ce qu'il nomme l'art *monumental*, ou fasciste :

> [La création monumentale] flatte d'une part l'ordre existant dans sa soumission docile aux exigences de l'économie, en le représentant sous des "traits éternels", c'est-à-dire comme une réalité immuable. [...] D'autre part, elle exerce sur les exécutants et les spectateurs une fascination sous l'effet de laquelle ils ne peuvent que s'apparaître à eux-mêmes comme monumentaux, c'est-à-dire incapables d'actes réfléchis et autonomes. [...] L'art fasciste éternise les rapports existants en frappant de paralysie les individus (exécutants ou spectateurs) qui pourraient changer ces rapports[11].

Contre les principes de fluidité du récit et de réification du monde, Brecht propose une esthétique de la rupture et de l'opposition[12] ; « sa forme essentielle est celle du choc par lequel les diverses situations bien distinctes de la pièce se heurtent l'une à l'autre[13] ». Une fragmentation qui, toujours selon Benjamin, la rapproche du principe cinématographique du montage, « à ceci près que l'interruption n'a pas ici le caractère d'un excitant, mais possède une fonction d'organisation, [...] [forçant] ainsi l'auditeur à prendre position par rapport à son rôle[14] ».

Après un début de siècle marqué par l'importance des grandes utopies sociales et leur empreinte sur les mouvements artistiques, la Seconde guerre mondiale allait cependant mettre un point d'orgue à l'enthousiasme des intellectuels et des artistes occidentaux. Les horreurs révélées du nazisme et du fascisme, mais également celles commises par les régimes socialistes sous la gouverne de Staline, conduisent à la fin des années 1940 à une reformulation des objectifs de la gauche en Europe et aux États-Unis. La peur du totalitarisme, qui imprègne fortement les écrits des penseurs allemands de l'École de Frankfurt ou d'Hannah Arendt, aboutit à une perte de confiance envers les masses comme vecteur principal du progrès social. En accord avec l'essor de la pensée existentialiste, qui place l'individu libre au cœur de toute possibilité de réflexion et d'action, ce dernier devient alors le nouvel – ou le dernier – espoir de changements sociaux. Aux États-Unis, en une période marquée au sceau du maccarthysme, ce déplacement idéologique mènera à l'avènement de l'expressionisme abstrait et à sa conception romantique de l'artiste individuel, dont le génie réside d'abord dans l'expression de sa subjectivité, et d'où la dimension sociale de l'art est globalement évacuée[15]. En Allemagne de l'Ouest, où la proximité soviétique inspire une crainte similaire d'une montée du socialisme, Brecht tombe en défaveur après son passage à Berlin Est et son approbation alléguée du régime staliniste ;

on ne recommencera à jouer ses pièces que dans les années soixante. Dans certains pays d'Europe, néanmoins, en particulier la France, l'Angleterre et l'Italie, le climat demeure plus favorable à la présence d'une gauche politique influente, permettant la poursuite d'un art davantage politisé. C'est dans ce contexte qu'émergent les idées radicales des situationnistes, et leur critique d'une société capitaliste où la production, la consommation et la communication de masse s'imposent à un rythme effarant.

1.3 Debord, les situationnistes et l'anti-spectaculaire

Autant que Brecht ou que les avant-gardes russes dont faisait partie Chklovski, la mouvance situationniste allait, dans les années 1950 et 1960, poursuivre les recherches autour de formes artistiques ouvertement politiques. Fondée en 1957 par la fusion du *Mouvement pour un Bauhaus Imaginiste* (MIBI) de l'artiste Asger Jorn (1914-1973) et de l'*Internationale lettriste* dont faisait partie le théoricien et cinéaste Guy Debord, l'Internationale situationniste représentait l'aboutissement d'une série de regroupements artistiques (Cobra, le MIBI, l'Internationale lettriste) qui, dans l'après-guerre et en pleine période de gloire du formalisme de l'expressionnisme abstrait, cherchaient à ramener l'art dans le champ de la vie plutôt que de la seule esthétique[16]. Influencés par la volonté des surréalistes de fusionner l'art et la vie, mais également par les écrits du sociologue marxiste Henri Lefebvre (*Critique de la vie quotidienne*, 1946) pour qui « la transformation de la vie quotidienne devait advenir à l'intérieur d'elle-même[17] » – et non dans la poésie comme chez les surréalistes –, les situationnistes prônent un art de la praxis plutôt que de la représentation : « un langage commun doit être retrouvé – non plus... [en] parlant à d'autres de ce qui a été vécu sans dialogue réel [...], [mais] dans la praxis, qui rassemble en elle l'activité directe et son langage[18] ».

La notion de séparation est au cœur même des théories situationnistes, et plus particulièrement de celles de Guy Debord, figure de proue du mouvement. Dans son essai *La société du spectacle*, Debord identifie le principe de séparation comme étant à la base de l'organisation capitaliste de tous les aspects de la société : division du travail selon le modèle tayloriste, division du temps entre travail et loisirs, division entre l'art et la vie. Mais au-delà

de ces divisions, héritées d'une première phase du capitalisme, Debord s'intéresse surtout à la notion de spectacle, nouvelle étape dans la systématisation de ce régime de séparation[19]. Le spectacle, c'est l'organisation de la vie dans un ensemble de représentations situées à l'extérieur de l'individu et l'amenant à vivre séparé de lui-même : « plus il [le spectateur] contemple, moins il vit. [...] L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente[20] ».

Contre cette culture axée sur la passivité du spectateur, les situationnistes préconisent un art devant modifier nos modes d'organisation sociale, à travers une réappropriation du quotidien et de ses espaces. Pour eux, l'art n'est pertinent qu'en tant qu'acteur de la révolution politique à mener, elle-même inséparable d'une révolution culturelle. Le rôle de l'art est avant tout politique : « Ce qui change notre manière de voir les rues est plus important que ce qui change notre manière de voir la peinture[21] ». Dès lors, les situationnistes tentent de révolutionner l'organisation au sein même de la production artistique. Contre le principe de conservation et le caractère immuable de l'art, ils préconisent un art de l'action et non de l'œuvre. Contre la valeur marchande spéculative de l'art, leurs projets tendent à banaliser l'acte de création et les objets qui en résultent[22]. À la division du monde de l'art entre artistes, marchands, critiques et diffuseurs, ils opposent l'artiste organisateur, participant à toutes les étapes de la production et de la diffusion. La « nouvelle culture » situationniste doit être anti-spectaculaire, participative et globale, dans une production collective et anonyme[23].

Les tactiques théorisées et mises en pratique par les situationnistes sont multiples, mais elles ont en commun de préconiser l'expérimentation et l'action libre, à l'opposé de toute dérive propagandiste telle que celles qu'avaient pu provoquer – ou subir – les avant-gardes russes sous le régime socialiste[24]. Le jeu est l'une de ces tactiques. Opposé au loisir abrutissant, autonome et organisé en produit de consommation que valorise la société capitaliste, les situationnistes préconisent une notion du jeu qui soit parfaitement intégré à la vie courante, ayant pour but de briser l'isolement de l'individu et de bousculer son confort. La dérive, promenade sans itinéraire ou but, visant à expérimenter l'espace urbain sur le mode du dépaysement, est un autre moyen de sortir celui qui s'y prête de ses automatismes perceptuels

et gestuels. L'une et l'autre de ces tactiques répondent à celle, plus globale, de « construction de situation », « moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements[25] ». À travers le jeu, la dérive et l'expérimentation en général, revient ainsi l'idée du bouleversement du quotidien, moins sous le mode du choc que du dépaysement.

Toutes ces tactiques, réunies par les situationnistes sous la notion de *détournement*, opèrent sur cette même frontière entre familiarité et mise à distance préconisée par Chklovski et Brecht. Dans le détournement, « intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu[26] », il s'agit de reprendre des éléments connus et, en les altérant, de les rendre étrangers pour mieux les comprendre. Suivant un modèle dialectique qui intègre à la fois la thèse et l'antithèse, les formes issues du détournement obéissent d'abord à un mouvement de dévalorisation de l'organisation d'origine, tout en conservant la trace de l'emprunt, afin de ramener « à la subversion les conclusions critiques passées qui ont été figées en vérités respectables[27] ». Par cette « obligation de la distance envers ce qui a été falsifié en vérité officielle[28] », le détournement cherche ainsi à faire voir ou vivre autrement un environnement et des actions familières, quotidiennes. Deux des exemples les plus intéressants d'œuvres situationnistes, en termes de détournement, peuvent être trouvés parmi les réalisations de deux de ses membres les plus éminents, Asger Jorn et Guy Debord.

Jorn est l'auteur d'une peinture de l'informe (suivant une expression de Jean Dubuffet), ramassis de couleurs bruyantes, de formes indéfinies et de contours noirs sales, dont les titres peu humanistes tels que *Imbécillité sous-développée* (1956-61) ou *Danois ivres-morts* (1960) traduisent un regard très critique de ses contemporains. En 1959, Jorn réalise la série des *Modifications* (fig. 1.1), travaillant à partir de toiles achetées dans des brocantes. Au milieu de paysages bucoliques typiques, de champs, de lacs et de montagnes, Jorn érige ses formes monstrueuses comme de grosses excroissances hurlantes et incontrôlables. Les modifications de Jorn agissent donc à la fois en désacralisant une forme de « beauté » consensuelle et plate, et en dérangeant, par des formes incongrues, l'aspect familier d'images archi-connues, dont il conteste la représentativité.

Fig.1.1 Asger Jorn, *Le canard inquiétant*, 1959, de la série des « modifications ». Source : Peter Shield, *Comparative Vandalisme*, Aldershot (Angl.), Ashgate/Borgen, 1998.

À l'exception (partielle) du premier – *Hurlements en faveur de Sade*[29], composé uniquement de plans entièrement blancs ou noirs et doublé d'une narration fragmentaire jusqu'au non-sens (nous y reviendrons) –, les six films de Guy Debord partagent une esthétique similaire, consistant essentiellement en un mélange d'images du quotidien (filmées par Debord) et d'images empruntées aux représentations culturelles dominantes (archives documentaires, publicités et cinéma de fiction), doublées d'une narration énonçant les grands principes situationnistes. Ce que Debord nomme lui-même, dans son film *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*[30], un documentaire d'une « totalité confuse ».

Cette confusion, on la retrouve d'abord dans une narration déconstruite, fragmentaire et lourde : « Tout ceci, il faut en convenir, n'est pas clair. C'est un monologue d'ivrogne, tout à

fait classique, avec ses allusions incompréhensibles et son débit fatigant. Avec ses phrases vaines, qui n'attendent pas de réponse, et ses explications sentencieuses et ses silences. [Silence][31] ». Juxtaposant des images sans liens apparents (scènes de la vie parisienne – marchés, rues, bâtiments –, jeunes beatniks – éventuellement situationnistes – discutant ou dansant dans les bistrots, extraits de publicités de bière ou de savon, arrêts sur images ou séquences de films – *Robin des bois*, *Zorro*, *La charge héroïque* –, bandes dessinées, images de guerres, politiciens et vedettes diverses), Debord leur superpose une musique d'une autre époque (baroque) et une narration dont le texte n'accompagne pas l'image, mais s'y oppose. L'esthétique de Debord est une esthétique du contrepoint, dans laquelle domine le conflit entre des images reproduisant, voire idéalisant le mode de vie dominant, et un texte qui critique ce même mode de vie : « Toute expression artistique cohérente exprime déjà la cohérence du passé, la passivité[32] ». À la fluidité et à la linéarité du récit, qui reconduisent l'illusion d'une cohérence de l'organisation sociale, les films de Debord opposent donc des formes hachurées et conflictuelles. Une distance immense est ainsi créée entre la légèreté apparente des images et les exigences du texte, qui maintient le spectateur dans un état d'inconfort permanent (voir fig. 1.2).

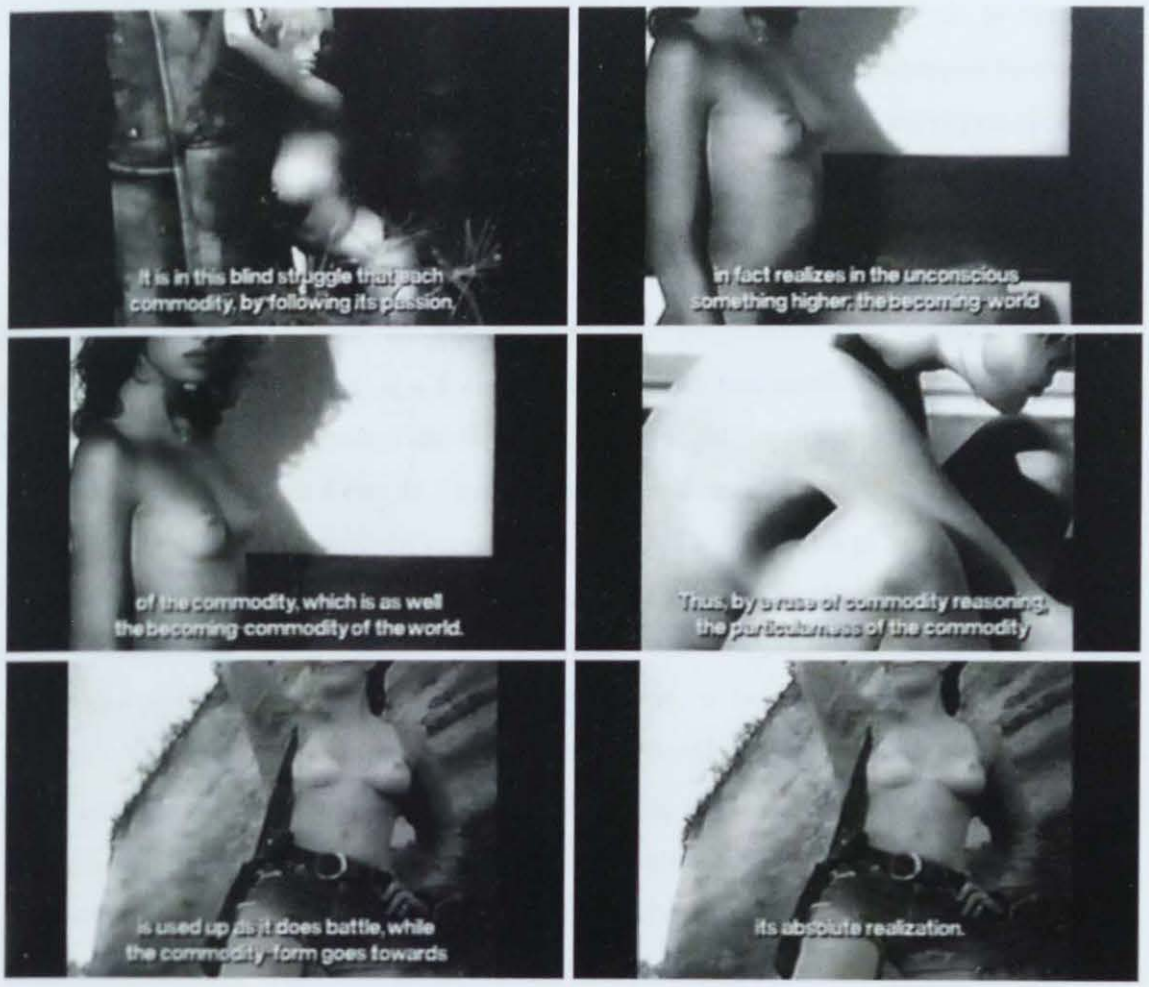


Fig 1.2 Séquence de plans extraits du film de Guy Debord *La société du spectacle*, 1973. Les sous-titres correspondent à la narration en traduction anglaise.

Dans l'esthétique et les théories situationnistes, il importe de distinguer deux aspects du concept de distance. Premièrement, la distance comme séparation, qui fut l'objet de leurs plus vives critiques : « L'organisation spectaculaire de la société de classes [...] [entraîne] l'obligation, pour tous ceux qui prétendent y trouver leur bonheur, de se tenir toujours à grande distance de ce qu'ils affectent d'aimer. Car ils n'ont jamais les moyens, intellectuels ou autres, d'en venir à une connaissance directe et approfondie, une pratique complète et un goût authentique[33] ». À cette définition de la distance, cible centrale des situationnistes, vient s'opposer une seconde version de la distance comme procédé formel. Comme chez Brecht et Chklovski, on retrouve dans l'esthétique situationniste – et a fortiori dans les films de Debord – des tactiques d'interruption dont le rôle est de briser la lecture contemplative :

décalages, écarts, ruptures doivent ainsi permettre de sortir le spectateur de la réception passive et ensommeillée du spectacle. Ce pourquoi, dans les films en question, on ne retrouve ni intrigue, ni action, mais seulement le passage du temps, d'autant plus long et pénible que la narration s'en tient inévitablement à une voix monocorde et inexpressive, où le spectateur ne peut que ressentir l'écoulement amorphe de sa propre vie[34].

De la même manière, l'étude du rôle du spectateur exige de définir celui-ci selon une perspective situationniste. Oui, il y a chez Debord un mépris explicite du spectateur, mais alors le terme de « spectateur » ne se limite pas au public d'une salle de cinéma. Le spectateur étant avant tout l'état de l'individu enfermé dans une société qui le maintient en état de contemplation, le mépris du spectateur de Debord n'est ni plus ni moins que le mépris de l'état actuel de tout homme ou femme. Mais ce mépris des masses se double néanmoins d'une confiance en l'éveil possible de l'individu – une confiance qui emmène Debord à refuser tout nivellement par le bas de ses propositions : « Je ne ferai dans ce film aucune concession au public. [...] Ce public si parfaitement privé de liberté, et qui a tout supporté, mérite moins que tout autre d'être ménagé ». Pour lui, le principal et unique mérite de son film consiste à « révéler [au spectateur] que son mal n'est pas si mystérieux qu'il le croit, et qu'il n'est peut-être même pas incurable. [...] Il n'en aura pas d'autre.[35] »

Les tactiques de détournement préconisées par les situationnistes visent ainsi d'abord à réactiver le spectateur dans son acception la plus large, c'est-à-dire l'individu séparé de sa propre existence. À travers le jeu, l'expérimentation et la mobilité, mais aussi par la confrontation entre vie représentée et expérience véritable, les œuvres situationnistes cherchent à transformer l'individu en lui redonnant les moyens de l'action : « La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs. Le rôle du 'public', sinon passif du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours, tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, des viveurs.[36] »

1.4 La dissonance comme mode de re-sensibilisation

Que ce soit dans la défamiliarisation de Chklovski, la distanciation de Brecht ou l'esthétique anti-spectaculaire des situationnistes, on retrouve donc comme point de départ le même constat d'un excès d'habitudes et de passivité des individus face à leur mode de vie et à l'organisation de la société en général. Dans ces trois esthétiques, le rôle de l'art est directement lié à un renouvellement de nos perceptions du monde ; pour Brecht et les situationnistes, ce renouvellement a un but essentiellement politique. Par des tactiques reposant, dans un premier temps, sur un processus de reconnaissance (le public reconnaît des images et des situations qui lui sont familières) et, dans un deuxième temps, sur une interruption de cette reconnaissance par des procédés de ruptures et de mises en contraste, ces esthétiques recherchent avant tout la dissonance. Il s'agit de mettre à distance des éléments connus afin d'emmener le spectateur à modifier sa vision du monde et, éventuellement, de participer activement à sa réorganisation.

Les procédés de reconnaissance et de dissonance à l'œuvre dans ces entreprises de mise à distance se retrouvent également dans différentes pratiques mises à l'honneur par les artistes au XX^{e} siècle, et encore aujourd'hui. Collage, montage, mais aussi décontextualisation participent ainsi à un vaste mouvement de réappropriation des matériaux et des espaces de représentation du monde, dans lequel intervient cette même volonté de confronter le spectateur à une autre vision de la société qu'il habite et, possiblement, de pousser celui-ci à agir. Dans le chapitre suivant, nous verrons comment cette idée de la dissonance comme moyen d'ouvrir un espace de réflexion, déjà présente dans les théories et pratiques de Chklovski, Brecht et Debord, s'est manifestée dans différentes pratiques de collage et de montage, mais aussi de décontextualisation, de cinéastes et d'artistes tels que Dziga Vertov, Jean-Luc Godard, Allan Kaprow et les membres du groupe Fluxus.

CHAPITRE II

PROCEDES CRITIQUES EN ARTS : COLLAGE, MONTAGE ET DECONTEXTUALISATION

Les répercussions des théories et des pratiques exploitant la mise à distance dans des perspectives critiques se font sentir dans l'art tout au long du XX^e^ siècle, et imprègnent encore fortement les pratiques actuelles. Deux éléments fondamentaux et interdépendants de l'art des avant-gardes vont participer à la recherche de l'équilibre entre familiarité et perturbation qui constitue l'axe central des théories de la mise à distance ; l'appropriation des matériaux et des espaces du quotidien, et la poursuite d'une fusion entre l'art et la vie. Présents dans de nombreuses tendances artistiques, ils participeront à un mouvement général de redéfinition de la relation entre l'art et le public, ouvrant des perspectives politiques parfois revendiquées et planifiées – dans le cas des Constructivistes, du groupe Dziga Vertov ou, au sein de Fluxus, de George Maciunas –, parfois implicites et anarchiques – dans le cas de Dada, d'Allen Kaprow ou d'une certaine frange du groupe Fluxus.

2.1 Appropriation des matériaux du quotidien : techniques de collage

Pratique marquante sur tous les terrains de l'art dès les années 1910, la technique du collage – de même que celle, connexe, du montage – est liée à un bouleversement dans la conception de la place de l'art dans le quotidien, mais aussi de la place du quotidien dans l'art. Le XX^e^ siècle ouvre ainsi la voie à une redéfinition de ce qui entre ou n'entre pas dans la production même de l'œuvre, quant à ses matériaux ; Duchamp fait œuvre des objets les plus banals, tandis que Picasso et Braque intègrent des coupures de journaux à leurs compositions (fig. 2.1). À partir de là, l'intégration de matériaux puisés à même le quotidien et ses représentations populaires (médias, publicités) s'étend à tous les mouvements d'avant-garde, dans toutes les disciplines, tandis que montage et collage deviennent des techniques

privilégiées de cette intégration de l'art et de la vie, souvent doublées de perspectives critiques sur la société. Par les possibilités de déconstructions/reconstructions spatiales, dans le cas du collage, et spatio-temporelles, dans celui du montage, l'une et l'autre techniques ouvrent de nouvelles perspectives de représentation du monde. Poussant plus loin les manipulations de l'espace déjà entreprises par les cubistes – qui sont d'ailleurs les premiers à l'intégrer à leur pratique –, le collage permet de décomposer l'espace physique en une multiplication de plans n'étant plus nécessairement astreint aux règles de perspectives. Dans le domaines des arts visuels, les techniques de collage touchent aussi bien les futuristes que les surréalistes, Dada autant que les constructivistes, et que, plus tard dans le siècle, les situationnistes (les livres *Fin de Copenhague* [1957] et *Mémoires* [1959] de Guy Debord et Asger Jorn), le Pop Art (Robert Rauschenberg, Richard Hamilton – voir fig. 2.4), les affichistes (Raymond Hains, Mimo Rotella), ou les artistes liés aux pratiques appropriationnistes (John Baldessari, Barbara Kruger) (voir fig. 2.1). Elles s'étendent même à d'autres champs, comme celui de la littérature, alors que John Dos Passos (1844–1917) juxtapose fiction, biographies réelles, chansons populaires et extraits d'articles de journaux (*Manhattan Transfer* [1925], *USA* [1938]), dans des romans-fresques dépeignant les failles de la société capitaliste américaine. De son côté, le montage, qui ajoute la dimension de temps à la dimension spatiale, permet non seulement de découper l'espace et la ligne narrative, mais également de diriger précisément le regard du spectateur[1], par des techniques que développeront avec intérêt le réalisateur américain D. W. Griffith, dans les années 1910, puis, dans les années 1920, les cinéastes russes comme Eisenstein, Vertov ou Koulechov[2]. Près d'un demi-siècle plus tard, les recherches sur le montage et sur la juxtaposition d'images hétéroclites reviendront en force au cinéma, sous la direction de Jean-Luc Godard, de Guy Debord ou d'Arthur Lipsett, par exemple.

Fig.2.1 Quelques exemples d'artistes ayant employé des techniques de collage : Guy Debord et Asger Jorn (1 : page du livre *Mémoires*, 1959), John Stezaker (2 : *The Voyeur*, 1979), Pablo Picasso (3 : *Guitare, partition et verre*, 1912), Mimo Rotella (4 : *Marilyn*, 1962), Richard Rauschenberg (5 : *Collection*, 1954) et la dadaïste Hannah Höch (6 : *Sans titre*, 1921). Source : Taylor, 2005.

Par des emprunts au quotidien, aux représentations populaires et médiatiques, les pratiques artistiques touchant au collage et, plus largement, à l'appropriation[3], ne visent plus seulement à représenter le monde, mais à modifier les représentations déjà existantes de celui-ci. Fonctionnant d'abord par fragmentation d'images et de textes, le collage propose une esthétique de la rupture plutôt que de la continuité. Une rupture qui, jointe au caractère familier des matériaux prélevés, provoque un effet de décalage, voire de choc, dans ce que l'écrivain Georges Bataille qualifia de « dialectique des formes » et que le philosophe Georges Didi-Huberman, à sa suite, définira comme « un contact qui déchire ou qui décompose (qui met à mal, qui met à mort) ; un travail fatal de séduction [...] ; enfin et surtout, un rapport des éléments entre eux qui exclut la synthèse, la réconciliation »[4]. Cet aspect essentiellement dialectique[5] des procédés de collages est exemplifié par la définition que les situationnistes donnent du détournement comme « intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu[6] », dans lequel la coexistence d'éléments anciens au sein d'une nouvelle organisation doit permettre un enrichissement des termes.

2.2 Montage non linéaire : Eisenstein et Vertov

Dans son principe même, le montage cinématographique relève également des techniques de collage, fonctionnant par juxtaposition d'images, lesquelles peuvent d'ailleurs s'avérer totalement hétéroclites : « ...the coffins of popular heroes are being lowered into their graves (filmed in Astrakhan in 1918), the graves are covered (Kronstadt, 1921), a gun salute (Petrograd, 1920), eternal remembrance, people doff their hats (Moscow, 1922)[7] ». Néanmoins, ce « collage » s'insère dans une structure temporelle le plus souvent linéaire, notamment dans le cinéma américain ou classique. S'opposant à ce type de montage où la fluidité et la transparence doivent servir à abolir la distance entre le spectateur et l'histoire qui lui est présentée, plusieurs cinéastes ont tenté d'imposer un montage du fragment, axé sur la rupture et la mise en évidence des procédés de construction de l'image. Ce fut notamment le cas des cinéastes d'avant-garde russes, qui, dès les débuts du régime communiste après la Révolution d'octobre 1917, furent chargés par l'État d'édifier un cinéma à visée

propagandiste, et qui employèrent les structures mises à leur disposition afin d'élaborer et de mettre en pratique des théories du montage qui firent école dans le monde entier.

Pour les cinéastes russes tels que Sergei Eisenstein (1898-1948) ou Dziga Vertov (1895-1954) – mais aussi Lev Koulechov, Vsevolod Poudovkine et Alexandre Medvedkine (parmi d'autres) –, le cinéma est d'abord un outil de connaissance. Appuyés par les bolchéviques et par Lénine qui aurait affirmé que, dans un objectif de propagande, « le cinéma est pour nous, de tous les arts, le plus important »[8], ces cinéastes tentent d'en redéfinir le rôle, l'éloignant du simple divertissement pour en exploiter le potentiel politique. En phase sur ce point avec les théories de Chklovski et de Brecht, c'est en ancrant leur art dans la réalité du monde qu'ils espèrent pouvoir en faire un agent de prise de conscience et de changement, que ce soit dans une approche documentaire (Vertov) ou dans une approche de fiction historique (Eisenstein). Dans un contexte favorisant (et exigeant) une forte politisation de l'art, où l'État conçoit l'art comme un moyen de transformer la conscience des masses illettrées, les deux cinéastes étoffent leurs théories de montage respectives de prétentions éducatives qui, chacune à leur manière, visent à modifier le rapport du spectateur à l'image. Malgré les divergences importantes dans les approches d'Eisenstein et de Vertov, on y retrouve un désir commun de penser ce rapport au spectateur en termes de contrôle, cherchant dans différentes techniques de montage sa capacité à façonner la réception du public, souvent de manière très précise. Pour Vertov, le montage rend possible un contrôle du regard par sa faculté de découper le réel en plans rapprochés, dans lesquels l'œil se retrouve captif, ce qui mènerait ainsi à la maîtrise des esprits : « ...we shall reach to the greatest experiments of direct organization of thoughts (and consequently of actions) of all mankind[9] ». Chez Eisenstein, le même contrôle serait rendu possible par le montage des attractions, lequel ne s'intéresse pas à la maîtrise de l'œil mais à celle des émotions, supposées prévisibles et sujettes à être provoquées et organisées de façon scientifique : « An attraction (in our diagnosis of theater) is any aggressive moment in theater, i.e. any element of it that subjects the audience to emotional or psychological influence, verified by experience and mathematically calculated to produce specific emotional shocks in the spectator in their proper order within the whole. These shocks provide the only opportunity of perceiving [...] the final ideological conclusion[10] ».

Que ce soit dans le but d'intensifier les émotions ressenties par le spectateur ou, au contraire, afin de clarifier son regard sur le monde qui l'entoure, les cinémas d'Eisenstein et de Vertov peuvent également être considérés comme des esthétiques du fragment, reposant sur le développement des techniques de montages. Loin du « théâtre filmé » du cinéma du début du siècle, on y retrouve une multiplication des plans frôlant parfois, chez Vertov, les limites de ce que l'œil peut enregistrer. La nature des plans assemblés, de même que la manière de les lier, témoignent cependant d'approches diamétralement opposées, au point de susciter, dans les textes de l'un et de l'autre, maintes attaques directes contre le cinéma de leur rival. Ainsi, on pourrait résumer la méthode d'Eisenstein comme un mouvement de fragmentation de la réalité afin de perturber le regard, et celle de Vertov comme un mouvement inverse visant à unifier notre vision du monde à partir de fragments mis en relations les uns avec les autres[11].

Le montage des attractions d'Eisenstein est présenté par celui-ci comme la « voie opératoire par laquelle le spectacle cinématographique peut travailler sur la conscience du spectateur[12] ». Grâce à cette technique, conçue pour s'opposer à un mode de narration préconisant l'abandon et la transe du spectateur, Eisenstein cherche à déstabiliser le spectateur afin de l'amener à réfléchir sur le monde et sur sa propre condition : « Le *kinoglaz* [ciné-œil] n'est pas seulement le symbole d'une *vision*, mais aussi d'une *contemplation*. Or, nous ne devons pas *contempler*, mais *agir. Ce n'est pas un "ciné-œil" qu'il nous faut, mais un "ciné-poing"*[13] ». Néanmoins, le montage des attractions ne consiste pas tant à joindre des images disparates, propices à créer des interruptions, que des images à l'impact visuel fort, graphiquement et psychologiquement, susceptibles de générer de vives réactions chez le spectateur. Sauf exception – la fameuse scène de l'abattage du bœuf dans *La Grève* (1925), par exemple, dans laquelle sont juxtaposées des images issues de contextes très différents –, la narration s'avère ainsi ultra cohérente, subordonnée à une structure narrative linéaire, dans laquelle la fragmentation se limite à découper en un grand nombre de plans un ensemble visuel et narratif qui aurait pu se contenter d'un seul. Le fragment a donc chez Eisenstein une fonction de perturbation essentiellement émotive, et sa mise en relation à d'autres fragments obéit à la recherche du plus grand effet possible : « Dans tout cela, l'attraction est ce moment spectaculaire produisant une émotion qui interpelle directement le spectateur, en allant presque le chercher sur son fauteuil pour le pousser à agir[14] ». Le spectateur réagit alors par

des mouvements réprimés d'imitation, répondant à l'impulsion instinctive de reproduire les actions des acteurs mais se trouvant réprimé par sa position, assise et immobile. L'esthétique d'Eisenstein s'oppose donc à la fois aux méthodes de mise à distance préconisées par Brecht – en ce qu'elle fonctionne par identification et mimesis – et à la règle de l'anti-spectaculaire formulée par les situationnistes, tout en partageant avec eux l'objectif de sortir le public de sa torpeur et de le pousser à l'action.

Fig. 2.2 Sergueï Eisenstein, *Le cuirassé Potemkine* (1925). Exemple de montage amplifiant la charge émotive par la multiplication de plans.

Chez Vertov, les positions s'inversent sur bien des plans, à commencer par le rôle des émotions. Basant son esthétique sur le modèle mécaniste des cubo-futuristes et sur une observation du monde se voulant objective, il cherche à faire voir plutôt que d'exciter le spectateur : « The film drama stimulates the nerves. The Cine-eye helps people to see[15] ». Par son rapport strictement mécanique à ce qu'il enregistre, le ciné-œil – c'est-à-dire le « regard » tel que le permet la caméra – doit rendre possible une nouvelle perception du monde, en le montrant tel qu'il est plutôt qu'à l'état de représentation. Décriant le cinéma narratif, refusant, tout comme ses contemporains constructivistes et productivistes, le vocable d'« art », Vertov s'emploie à filmer et à interpréter le quotidien du peuple soviétique : « We are directly engaged in studying the phenomena of life around us. We place the ability to show and interpret life as it is significantly above the occasionally amusing playing with dolls that people call theatre, cinema etc. [...] [The theme] 'Art and Everyday Life', is of less interest to us than, let us say, the theme, 'Everyday Life and its Organization'[16] ». Anti émotif, antinarratif et cherchant à quitter l'espace de la représentation pour celui de la « vraie vie », le cinéma de Vertov se rapproche ainsi de celui de Guy Debord, du moins en théorie. Néanmoins, on peut se demander à quel point les prétentions éducatives de Vertov – plus ou moins obligatoires dans le contexte soviétique de structures artistiques subordonnées aux intérêts révolutionnaires – passent avant des objectifs essentiellement formalistes[17]. Dans le cas de Vertov, la bonne volonté politique nous paraît ainsi rarement parvenir à étouffer l'héritage du formalisme russe et sa proximité avec le mouvement futuriste [18], ni dans ses films, ni dans ses manifestes. Ses écrits semblent ainsi souvent forcer la note aux prétentions socialistes, défendant le rôle politique du ciné-œil par deux arguments principaux (et à peine mentionnés) : sa contribution à améliorer la relation entre l'homme et la machine[19], et sa capacité à renforcer le lien entre les travailleurs à travers le pays, en les informant les uns sur les autres[20].

La même subordination du politique aux expérimentations formelles peut être constatée dans son film le plus connu, *L'homme à la caméra* (1929)[21]. Vertov y dépeint une journée dans une grande ville soviétique, suivant les activités de ses habitants et les mouvements de ses véhicules et usines à travers un enchaînement de fragments en nombre incalculable, parfois très disparates et souvent inusités. Ainsi, la séquence d'ouverture présentant la ville endormie

consiste en un enchaînement de plans sans lien narratif : banc de parc, mannequins de vitrines, affiches publicitaires, femme assoupie découpée en gros plans, caisse enregistreuse, machine à écrire, faux chien et bâtiments. À cette fragmentation du réel, rompant avec l'unité du récit classique, s'ajoute une multiplication d'images renvoyant aux mécanismes de fabrication du film. Qu'il s'agisse de scènes montrant une monteuse découpant la pellicule ou le projectionniste manipulant une bobine, de gros plans de l'iris d'une caméra ou de la présence constante du caméraman parcourant la ville, le film rappelle sans cesse au spectateur son caractère construit, traçant l'analogie entre le travail du cinéaste et celui de l'ouvrier. Chez l'un comme chez l'autre, l'emphase est mise sur la répétition des gestes, des mouvements, des gens et des objets – gestes mécanisées des travailleurs, mouvements des machines, mouvements des corps s'exerçant, véhicules filant à travers la ville, etc. –, formant un ensemble axé sur la présentation de situations plutôt que sur l'élaboration d'une intrigue. Or, si cet ensemble anticipe bel et bien certains principes brechtiens de mise à distance – procédés d'interruptions du récit, situations plutôt qu'intrigues –, les relations qui y sont tracées sont essentiellement formelles[22]. Les découpages fréquents de l'écran et les superpositions d'images font ainsi appel à des répétitions de motifs et d'objets de même nature (véhicules, ouvriers, mécanismes, etc.), mettant l'emphase sur l'unité plutôt que sur les conflits.

Bien sûr, cette priorité accordée aux relations formelles ne retire pas à certaines séquences un potentiel critique – notamment dans la scène présentant en alternance des bourgeois « passifs », occupés à se faire coiffer et manucurer, et des ouvrières qui, elles, participent activement à l'économie de leur nation. Les larges sourires de celles-ci contribuent cependant à faire de *L'homme à la caméra* une œuvre résolument optimiste, à l'opposé des vaines morts et du travail sans issue que Brecht, par exemple, choisit de mettre en scène dans une critique ouverte du capitalisme. Adhérent à l'idéal moderne du futurisme, Vertov trace au contraire le portrait d'une ville nouvelle aux rouages ultra fluides, où les problématiques sociales cèdent la place à une efficacité et à une hyper organisation constamment mises en parallèle avec les mécanismes d'une caméra elle aussi efficiente. Malgré les appels répétés de Vertov à présenter la « vraie vie » (« life caught unaware »), *L'homme à la caméra* incline plutôt vers une vision utopiste de la Russie soviétique, dans laquelle rien ne se heurterait à rien, où cette

vie se trouverait épurée de toute tension. On s'aperçoit alors que cet aspect du politique chez Vertov, loin de proposer une vision critique du monde, opte plutôt pour le mode de l'assentiment, voire de l'apologie[23]. Cette position n'est pas propre au cinéaste : elle s'inscrit au contraire dans une lignée de mouvements artistiques (surréalisme, futurisme, constructivisme...) qui, dans les années de l'entre-deux guerres, ont cru pouvoir investir l'art d'une capacité à intervenir directement dans la transformation du monde et qui, dans l'URSS naissante, ont aussi voulu croire que cette intervention pouvait se faire main dans la main avec les instances politiques. Une croyance qui allait être cruellement démentie dans les décennies à venir, en particulier par les horreurs du régime stalinien qui, non content d'imposer un contrôle total sur la création artistique (au point d'en évacuer toute forme d'expérimentation chère aux avant-gardes), en décimera également ses auteurs.

À l'opposé d'Eisenstein, dans l'œuvre duquel – comme dans celle de Bertolt Brecht – toutes les situations sont abondamment problématisées (travailleurs exploités, luttes armées, rapports de classes conflictuels), la mise à distance chez Vertov découle ainsi rarement, à notre avis, de l'interaction entre les différents éléments narratifs. Ou plutôt, elle découle de l'intrusion parmi ceux-ci d'un type particulier d'images déjà mentionnées : celles exposant les procédés de fabrication du film. La mise en évidence récurrente, dans *L'homme à la caméra*, des mécanismes à l'œuvre dans sa propre construction, rappelle constamment au spectateur qu'il est en présence d'un discours construit, redevable d'un processus de sélection et d'assemblage du réel. Le potentiel critique de ce renoncement à la transparence du médium ne put sans doute qu'être entrevu à l'époque, tant par Vertov que par ses censeurs, dans un contexte où information et manipulation ne s'opposaient pas l'un à l'autre ni ne prétendaient le faire[24]. Néanmoins, il sera très bien compris par les artistes et intellectuels de la génération suivante qui, dans un après-guerre délesté des grands idéaux du début du siècle, s'intéresseront à décoder le sous texte des discours de masse (médias et publicité, notamment), ou qui voudront rappeler la nature construite de leur propre discours. Un héritage que l'on retrouvera, quelque trente ans après *L'homme à la caméra*, dans l'œuvre d'un cinéaste incontournable de cette génération critique, Jean-Luc Godard.

2.3 Godard : « À bas le spectacle, vive le rapport politique[25] »

Le cinéma soviétique fut le cadre, en 1922, d'une expérimentation qui se conclue par ce qui fut baptisé « l'effet Koulechov ». Menées par le cinéaste et théoricien Lev Koulechov (1899-1970), celle-ci consistait en trois variations à partir d'un même plan filmé de l'acteur Ivan Mosjoukine, inexpressif : ce plan était précédé soit d'une assiette de soupe, soit d'un homme dans un cercueil, soit d'une femme allongée. Selon le montage visionné, les spectateurs interrogés percevaient sur le visage de Mosjoukine la faim, la tristesse ou le désir. Bref, l'expérience de Koulechov démontrait que le spectateur tend à lier spontanément des plans isolés pour tenter de donner un sens à l'ensemble. Poussant plus loin la théorie de Koulechov, on pourrait proposer que plus l'écart entre les plans sera grand, plus l'effort devant être fourni par le spectateur afin de faire émerger du sens de l'ensemble devra être considérable. Ne pouvant se limiter ni à une réaction émotive et spontanée, ni à la reproduction de lieux communs, le spectateur devrait alors produire un véritable travail intellectuel pour combler la distance entre les différentes images. Une stratégie dont on peut constater les effets dans le travail du cinéaste Jean-Luc Godard (1930-), qui a su la mettre à profit d'une manière originale, dans le but de remplacer les automatismes et la paresse par une réelle réflexion politique du public.

Jean-Luc Godard s'est fait connaître comme l'une des figures de proue de la Nouvelle Vague, au début des années 1960, avec des films comme *À bout de souffle* (1959), *Une femme est une femme* (1961) et *Pierrot le Fou* (1965). On retrouve déjà dans ces films certains éléments formels participant à une esthétique misant sur les ruptures narratives et les brusques changements de tons, de même que sur des pertes d'informations visuelles et sonores volontaires – chacun de ces éléments intervenant pour remettre à distance un récit se présentant toujours comme une construction. Néanmoins, ce n'est que vers la fin des années soixante que le travail de Godard se politise, alors que le cinéaste adopte un discours marxiste-léniniste et réalise les films *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), *La Chinoise* (1967), *Week-end* (1967) et *Le gai savoir* (1968)[26].

Dans ses films en général, et dans ces derniers titres en particulier, Godard multiplie les procédés de mise à distance. Ceux-ci reposent essentiellement sur une esthétique visuelle et

sonore fragmentée, juxtaposant toutes sortes d'éléments dissonants et discordants qui rendent impossible une lecture fluide du récit. Les ruptures de tons, en particulier, abondent : ici, l'employée (fictive) d'une boutique de vêtement s'adresse à la caméra et relate brièvement son emploi du temps et la couleur de ses yeux (*Deux ou trois choses...*) ; là, deux ouvriers, l'un algérien, l'autre d'Afrique noire, décrivent les situations politiques respectives de leur pays et de leur peuple (*Week-end*) ; ici, Jean-Pierre Léaud affublé d'un costume du XVIII[e] siècle déclame un texte de Saint-Just à deux bourgeois des années 1960 (*Week-end*) ; là, le même acteur, en enseignant militant, résume les positions de différents États dans la guerre au Vietnam, entrecoupé de mini scènes parodiques reconstituant la situation politique (*La Chinoise*). Les acteurs alternent ainsi entre adresses à la caméra, lectures de textes théoriques, déclamations, discours politiques ou littéraires, chansons, scénettes et interviews (voir fig. 2.3), pour revenir ensuite à un jeu plus naturel, mais toujours détaché. Les indices sur la psychologie des personnages sont remplacés par les froids constats qu'ils font de leur propre condition sociale, encore renforcés dans leur froideur par les interventions monocordes du narrateur, énonçant d'une voix blanche différentes problématiques sociales ou esthétiques. La même tentative de déstabiliser le spectateur préside au montage sonore : toujours à la limite de l'envahissement dans le cinéma de Godard – alors que les sons ambiants tendent à gêner la compréhension des dialogues –, celui-ci devient carrément agressant dans un film comme *Deux ou trois choses...*, oscillant sans cesse entre bruits et voix, sons très forts et silences, narration murmurée et vacarme de la ville. Le même phénomène d'interruption se produit, visuellement, lorsque les personnages sortent du cadre sans que la caméra ne les suive (*Le Mépris*, 1963), ou lorsqu'à une scène de fiction succède un intertitre faisant une référence politique (*Week-end* : « Le lutte des classes », « Thermidor », « Massacre de septembre ») ou littéraire (les gros plan sur des titres d'essais de la collection Idées de la NRF, dans *Deux ou trois choses...*). Dans une scène de *La Chinoise*, le personnage d'Anne Wiazemsky répond à une interview sur ses vues politiques ; son visage est remplacée périodiquement par des images de paysans chinois, de scènes de guerre en Afrique et de vedettes populaires – insertions qui reviennent dans de nombreux autres films de Godard de cette période. Dans l'ensemble, tout comme Brecht ou Vertov, Godard s'attache bien davantage à présenter un certain état de faits à travers une suite de situations qu'à développer une quelconque intrigue, ou même simplement, parfois, un récit. Ainsi, dans *La Chinoise*, *Deux ou trois choses...* et

Week-end, les gestes et événements du quotidien (travail, études, discussions, arrêt au café du coin, emplettes, fin de semaine à la campagne), parfois poussés à l'extrême – comme dans l'interminable travelling sur les embouteillages et les accidents de la route de *Week-end* –, servent de toile de fond aux questionnements des personnages, ou aux questionnements que pose sur eux le cinéaste. Mais c'est dans *Le gai savoir* que le refus de l'intrigue au profit d'une pure recherche dialectique atteint son apogée, alors que tout le film se résume à un long dialogue entre deux étudiants (interprétés par Juliet Berto et Jean-Pierre Léaud) sur l'éducation et le langage, confiné dans l'espace clos, vide de tout décor et presque parfaitement noir d'un studio de télévision, et entrecoupé d'images de Paris et de photographies de magazines. Godard entreprend ainsi de répondre à cet impératif de travail qu'il se donnera dans les années à venir : « Faire [des films politiques], c'est faire des descriptions de situations. [Tandis que faire politiquement des films], c'est faire une analyse concrète d'une situation concrète[27]. »

Fig. 2.3 Jean-Luc Godard, *Week end* (1967, image 1), *Les carabiniers* (1963, image 2), *Le gai savoir* (1968, image 3), *Masculin féminin : 15 faits précis* (1966, images 4 et 5), *La Chinoise* (1967, images 6-7-8). Source : Internet.

Cette distinction entre « faire des films politiques » et « faire politiquement des films » formera la base des recherches menées par le Groupe Dziga Vertov (1969-1972), fondé par Jean-Luc Godard et le militant Jean-Pierre Gorin à la suite des événements de Mai 68. Pour Godard, à cette époque, il ne s'agit ainsi plus de révolutionner les formes du cinéma, mais avant tout ses modes de production et de diffusion[28], dans un questionnement qui, comme dans *L'homme à la caméra*, se poursuit à l'intérieur même des films[29]. Au niveau de la diffusion, ceci se traduit par un refus de la notion d'auteur (alors que les films sont réalisés collectivement, et que Godard n'emploie plus son nom et le prestige qui lui est rattaché que

comme moyen de recueillir les fonds nécessaires à la production des films), et par le rejet des circuits habituels de distribution du cinéma[30] :

> Le cinéma doit aller partout. Ce qu'il faut c'est faire la liste des endroits où il n'est pas encore et se dire : il doit aller là. S'il n'est pas dans les usines, il doit aller dans les usines. S'il n'est pas dans les Universités, il faut l'y amener. S'il n'est pas dans les bordels, il doit aller dans les bordels. Le cinéma doit quitter les endroits où il est et aller dans ceux où il n'est pas[31].

En amont, c'est surtout au niveau de la production que le Groupe Dziga Vertov cherche à modifier la tâche du cinéaste et le rôle du cinéma. L'accent est avant tout mis sur l'observation de la société, et sur le montage comme mode d'organisation des images entre elles, seul capable de générer une réflexion sur le monde et sur les représentations de celui-ci : « La notion politique principale, c'est le montage. C'est là que le cinéma est plus directement politique et actuel que les autres arts[32] ». Il ne s'agit donc plus simplement de documenter le mouvement révolutionnaire palestinien (*Jusqu'à la victoire*, 1970), la présence et l'absence du socialisme en Tchécoslovaquie (*Pravda*, 1969), ou de recréer sous un mode parodique le Procès des huit de Chicago (*Vladimir et Rosa*, 1971) ; montrer la révolution – ce que fait Eisenstein, par exemple –, c'est encore l'œuvre d'un cinéaste « révisionniste ». Encore faut-il s'attaquer à la manière dont seront organisées les images et les sons présidant à cette représentation :

> Prenons un exemple : on montre une image d'un fedaï qui traverse la rivière ; ensuite une image de milicienne du Fath [sic] qui apprend à lire à des réfugiées dans un camp ; ensuite une image d'un 'lionceau' [jeune ou adolescent combattant] qui s'entraîne. Ces trois images. C'est quoi ? C'est un ensemble. Aucune n'a de valeur en soi. Peut-être une valeur sentimentale, émotive, ou photographique. Mais pas une valeur politique. Pour avoir une valeur politique, chacune de ces trois images doit être liée aux deux autres. (...) Faire politiquement un film, c'est établir ce genre de rapport [entre les images] politiquement, c'est-à-dire pour résoudre un problème politiquement. C'est-à-dire en termes de travail et de combat. Et justement, l'impérialisme, en cherchant à nous faire croire que les images du monde sont réelles (alors qu'elles sont imaginaires) cherche à nous empêcher de faire ce qu'il faut faire : établir des rapports réels (politiques) entre ces images ; établir un rapport réel (politique) entre une image d'Ashbal [jeunes et adolescents combattants] qui s'entraînent et une image de Fedayin qui traversent la rivière[33].

Dans une partie importante de son travail, et plus spécifiquement dans celui mené en collaboration avec Jean-Pierre Gorin (puis, avec Anne-Marie Miéville), Godard reprend donc certains aspects essentiels du cinéma de Vertov : l'observation de la vie, ainsi que l'importance du montage, à toutes les étapes de la production. Néanmoins, à l'encontre de Vertov, Godard dirige sa caméra et son micro vers des situations intrinsèquement habitées par des conflits sociaux (procès politiques, organisation militaire révolutionnaire, coup d'état russe en Tchécoslovaquie), plutôt que vers des faits et gestes quotidiens qui, pris isolément, ne soulèvent ni conflit ni questionnement. Plus significativement, surtout, c'est dans l'organisation des images entre elles que le travail de Godard diffère de celui de Vertov, en ce qu'elle se fait sur le mode de l'opposition plutôt que de la continuité. On notera ainsi l'écart entre la mise en parallèle, dans *L'homme à la caméra*, des mains rapides de commerçants et de standardistes et celles d'une monteuse coupant et collant la pellicule d'un film – dans une relation de rapprochement plutôt que de mise en contraste – et celle, dans *Vladimir et Rosa*, d'images d'un policier matraquant un jeune homme étendu au sol, le visage en sang, et d'une voix-off martelant « J'continue à être pour la non-violence »... Pour paraphraser Godard, on pourrait dire que Vertov agit un peu comme le cinéaste amateur qui filme son enfant en train de souffler ses bougies, mais pas le moment où il lui flanque une claque[34]. Cette radicalisation des images et du discours témoigne de l'écart mentionné précédemment entre la pensée utopiste des années 1920, et les réflexions déjà teintées de désenchantement des années 1970, dans un contexte historique sur lequel nous reviendront un peu plus loin.

2.4 Décontextualisation : déplacement vers des espaces non dédiés à l'art

L'esthétique de la rupture, poussée à l'extrême dans le principe de la fête d'anniversaire et de la gifle énoncé par Godard, provient en partie, bien sûr, de la rencontre d'images disparates ou incomplètes, mais aussi d'un travail inévitable de décontextualisation, que l'on retrouve autant dans le collage que dans le montage cinématographique. Ainsi, les plans de l'abattoir dans *La Grève* d'Eisenstein ne sont pas à leur place dans une scène montrant une révolte d'ouvriers ; Godard et Gorin ne sont pas à leur place au beau milieu du court de tennis où deux couples en jupettes et shorts blancs s'échangent des balles par-dessus leurs épaules (*Vladimir et Rosa*) ; le Tootsie Pop géant n'est pas à sa place entre les mains du culturiste

dans *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing ?* (fig. 2.4), de Richard Hamilton (1956) ; tout comme les formes étranges d'Asger Jorn ne sont pas à leur place sur les huiles de troisième ordre, récupérées dans des brocantes pour y peindre ses *Modifications* (1959, fig. 1.1).

Fig. 2.4 Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing ?*, 1956. Source : Taylor, 2005.

Or, le principe de décontextualisation déborde l'appropriation des matériaux du quotidien – reconfigurés dans de nouveaux agencements prenant la forme de collages et de montages –, pour s'étendre à un mouvement d'appropriation de ses espaces. La conquête par les artistes de nouveaux espaces d'intervention et de diffusion échappant à ceux, circonscrits et confortables, des musées et des galeries, devient ainsi un second moteur d'intégration de l'art et de la vie, dans un contexte où la multiplication des « white cubes » a permis au milieu institutionnel d'intégrer même les formes d'art les plus radicales. En investissant les espaces publics et privés que sont la rue ou les dépotoirs, les cafés ou les appartements, il ne s'agit alors plus seulement d'incorporer des éléments banals dans des constructions appartenant au domaine de l'art, mais, inversement, d'intégrer l'art au contexte du quotidien. Ce désir des artistes de lier l'art et la vie a trouvé des échos récurrents parmi les groupes qui, à travers le XX^{e} siècle et encore aujourd'hui, ont tenté d'extraire l'art à ses enclos et à ses tendances autoréférentielles, dans le prolongement de positions plus ou moins ouvertement politiques. Ainsi, Dada, Allan Kaprow et les artistes de Fluxus mèneront cette recherche dans un esprit qui, loin d'être totalement apolitique, refusera le plus souvent toute affiliation à une ligne de parti ou même simplement à un projet social, prônant une critique négative et le rejet des conventions à travers une liberté maximale[35] ; pour les constructivistes et les situationnistes, par contre, la recherche esthétique sera liée à des objectifs politiques précis, visant une transformation radicale des modes de vies et des formes d'organisation sociale. Dans tous les cas, l'idée d'intégrer l'art au quotidien emmènera les artistes à reconsidérer les contextes de sa diffusion et de sa production, mais également une modification de sa relation avec le public.

2.5 Les avant-gardes russes : investir les objets du quotidien

Pour les avant-gardes russes d'après la Révolution de 1917, l'art doit quitter le terrain de la représentation pour s'intéresser à la construction du quotidien et, plus important, de la société nouvelle, à travers la production d'objets usuels destinés à servir la collectivité ou à agrémenter le quotidien du prolétariat : « l'artiste cesse d'être imitateur pour devenir constructeur du nouveau monde des objets[36] ». Les artistes délaissent la peinture de chevalet pour des domaines touchant directement à la vie collective et à celle des ouvriers – design,

architecture, typographie, etc. – au point d'honnir le terme même d'art : « À bas l'art, vive la technique ![37] » Cet investissement dans l'organisation du quotidien emmène les artistes à s'impliquer, d'une part, dans la réalisation d'emballages ou de matériel promotionnel pour des produits d'entreprises nationales (Vladimir Maïakovski, Alexander Rodtchenko), mais également dans la conception d'objets de consommation courante tels que fours, lits et vaisselle (Vladimir Tatline), ou encore tissus et des robes (Lyubov Popova), des vêtements de travail (Tatline, Rodtchenko) et de sports (Varvara Stepanova) (fig. 2.5). La « reconstruction du mode de vie » devient ainsi le leitmotiv de toute la gauche artistique, regroupée autour du LEF (front gauche de l'art) de Maïakovski. Au-delà de cette porosité entre art, politique et industrie – qui on le sait s'achèvera par la subordination totale de l'art aux besoins de l'État –, les modes de diffusion de l'art sont également modifiés, adoptant la forme de théâtre de rue ou de lectures de poésie dans les usines, ou prenant pour véhicules les fameux trains et bateaux musées destinés à propager la culture à travers la campagne russe (fig. 2.6). Bref, l'art n'est plus diffusé dans les temples muséaux, mais propagé à même la rue, allant vers le peuple lorsque le peuple ne peut venir à lui. Les liens entre l'art et le peuple sont redéfinis jusque dans les modes de production, par exemple dans les tentatives de certains cinéastes de collectiviser la production de films[38].

Fig.2.5 Exemples d'efforts des constructivistes russes pour intégrer l'art au quotidien à travers la confection d'objets utilitaires : emballage pour des caramels de l'industrie nationale (Rodtchanko et Maïakovski, 1923, image 1), design d'un manteau, d'un four et d'un ensemble pour homme (Tatline, 1925, image 2), vêtement de sport (Stepanova, image 3), design pour un vêtement de travail (Popova, image 4), affiche pour les vitrines Rosta (Maïakovski et Rodtchenko, image 5)publicité de tétine (Maïakovski, image 6). Sources : Kiaer, 1998 ; Internet.

Fig.2.6 La propagande culturelle dans les premières années du régime bolchévique en Russie : un train d'agitation diffusant la culture dans les campagnes. Source : Internet.

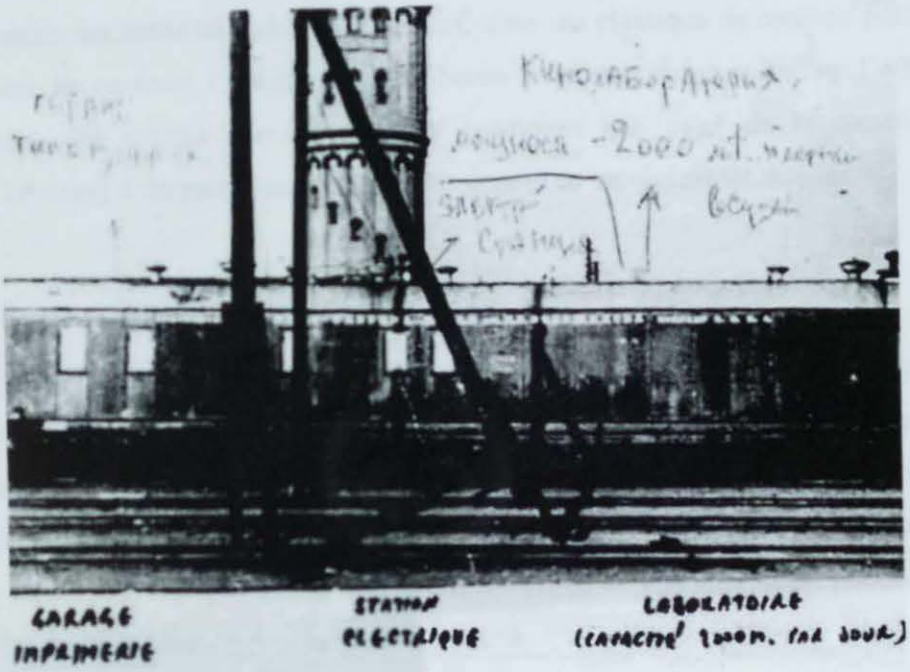


Fig.2.7 Croquis du Ciné-train d'Alexandre Medvedkine, qui servait à la fois de studio de production et d'unité de diffusion mobile. Image extraite du film *Le tombeau d'Alexandre* de Chris Marker (1993).

La brève histoire des mouvements constructivistes et productivistes offre peut-être le meilleur (contre-)exemple d'une proximité effective entre l'art et le politique, dans un contexte qui ne consistait pas seulement – dans un premier temps, du moins – à affermir symboliquement l'autorité du pouvoir en place (ce qu'avait fait l'art depuis des millénaires en se mettant au service des monarques et des pouvoirs religieux) par un travail de représentation, mais à participer directement à l'édification d'une société nouvelle. Après une période fructueuse où l'État, tout en attendant des artistes qu'ils jouent un rôle dans la révolution idéologique, continuait de leur laisser une grande latitude dans leurs recherches, la relation entre les autorités bolchéviques et les groupes d'artistes aboutit à de nombreux dérapages, à commencer par les exécutions sommaires et l'établissement d'un art officiel et unique, le réalisme socialiste. Il importe cependant de rappeler que les artistes les plus influents de cette période – les Maïakovski, Tatline, Rodchenko et autres Stepanova –, tout en revendiquant une implication politique complète, n'ont jamais cessé de réclamer la pleine autonomie de l'artiste, ni de mettre l'emphase sur l'expérimentation plutôt que sur l'utilitarisme. Les freins mis à la liberté des artistes furent ainsi plutôt le résultat de l'incompréhension et de l'intransigeance des autorités bolchéviques, bref, d'un cas classique de censure politique, ni plus ni moins. En sommes, l'effritement des libertés artistiques aurait été moins l'effet d'une contamination des artistes par leurs efforts politiques que celui de la transformation (classique lui aussi) d'un gouvernement révolutionnaire en un régime totalitaire.

2.6 Kaprow et Fluxus : intégrer l'art et la vie

L'appropriation d'espaces non réservés à l'art est également au cœur des recherches d'Allan Kaprow (1927-2006), généralement considéré comme le père du happening, et des artistes du mouvement Fluxus, parmi lesquels George Maciunas (1931-1978), George Brecht, Nam June Paik et Alison Knowles, pour n'en nommer que quelques-uns. Dans leur cas, cependant, ces nouveaux espaces ne sont pas tant employés dans l'esprit de visibilité quasi publicitaire des avant-gardes russes – pour rapprocher l'art du peuple – que dans un effort de symbiose entre l'art et la vie. Il s'agit moins alors de représenter que d'agir directement dans un environnement quotidien et désacralisé. Froid, figé, artificiellement déconnecté de tout élément rappelant la vie quotidienne, le cube blanc devient ainsi le socle dont il faut

descendre : « There seems no end to the white walls, the tasteful aluminum frames, the lovely lightning, fawn gray rugs, cocktails, polite conversation. The attitude [...] is not bad. It is unaware.[39] » Pour Kaprow comme pour Fluxus, musées et galeries sont remplacés par « les vieux lofts » – qui eurent tôt fait de devenir les nouveaux temples de la culture artistique underground –, « les sous-sols, les boutiques vacantes, les environnements naturels et la rue[40] ». Il ne s'agit pas seulement de s'inspirer du quotidien, mais d'intégrer ses formes et ses espaces, dans le prolongement de cet énoncé de Tristan Tzara, pour qui « l'art n'est pas la manifestation la plus précieuse de la vie. L'art n'a pas la valeur céleste et universelle que les gens aiment à lui attribuer. La vie est beaucoup plus intéressante.[41] »

Organicité, fluidité, impermanence et jeu deviennent les mots d'ordre d'un art se voulant avant toute chose ouvert (dans sa structure) et poreux (dans ses références). Comme règle n° 2 du happening, Kaprow édicte que les « thèmes, matériaux, actions et associations qu'ils évoquent doivent provenir de n'importe où sauf des arts, de leur dérivatifs et de leur milieu[42] ». N'obéissant à aucune destinée particulière, au contraire des avant-gardes russes pour qui l'art était lié à certains objectifs politiques, les happenings « paraissent n'aller nulle part... leur forme est sans limite de temps et fluide ; rien d'évident n'est recherché et donc, rien n'est gagné.[43] » Et si le happening, en s'attachant à la création d'environnements multi sensoriels, comporte un aspect maximaliste, le concept d'*event* inventé par George Brecht (1926-2008) en 1959 épure la forme jusqu'à la simple possibilité, l'évocation d'une action banale ou d'une situation quotidienne. Ceci est particulièrement vrai dans le cas des *event-scores* (« partitions d'événements »), concept crée par Brecht et repris par de nombreux artistes de Fluxus, consistant à énoncer textuellement des instructions sommaires pour la réalisation (ou l'intellection) d'une performance. Il peut s'agir alors de propositions telles que celles-ci : « Restez au coin [de la rue] et attendez que le prochain accident arrive » (Wolf Vostell, *Cityrama*) ou, plus abstraitement encore, « At least one egg » (George Brecht, « Egg », dans la série *Water Yam*, 1959-1966).

Incidemment, à travers cet investissement des gestes et des espaces du quotidien, le happening, l'*event* et autres productions des artistes de Fluxus (les boîtes tactiles de Ay-O, par exemple), c'est aussi la relation entre l'œuvre et le spectateur qui se trouve modifiée – pas

toujours de la même manière. Si Kaprow annonce vouloir renverser la position contemplative du spectateur, ce renversement s'opère dans le happening par un rapport d'immersion (voir fig. 2.8) ; le public est intégré à l'œuvre en tant qu'environnement, dont il devient un élément contingent, imprévisible et catalyseur, tout comme la température ou la direction d'une balle qui rebondit contre un mur. La passivité du spectateur contre laquelle s'érige Kaprow est sa passivité *physique* :

> « The fine arts traditionally demand for their appreciation physically passive observers, working with their minds to get at what their senses register. But the Happenings are an active art, requiring that creation and realization, artwork and appreciator, artwork and life be inseparable.[44] »

L'implication du spectateur se fait ainsi essentiellement en tant que matériau – animé, soit, mais intégré à l'œuvre au même titre que des bandes de papiers ou le bruit d'un ventilateur. John Cage, l'un des maîtres à penser des membres de Fluxus, fustigeait d'ailleurs l'intentionnalité du happening tel que proposé par Kaprow : « Je n'aime pas qu'on me dise dans *Eighteen Happenings in Six parts* [de Kaprow] d'aller d'une pièce dans une autre. Encore que je ne fasse pas de politique, je suis en tant qu'artiste conscient du contenu politique de l'art et il n'y a pas de place pour les gendarmes ». Au contraire, Cage prend partie pour les happenings dans lesquels « on souhaite que ce qui arrive soit une chose à laquelle on n'avait pas pensé, ce qui accroît la conscience et aiguillonne la curiosité[45] ». Une ouverture que l'on retrouve bien davantage dans les œuvres de Fluxus, qui tendent à passer par une implication par le jeu et l'interprétation, souvent sur un mode plus intellectuel que physique[46]. Ceci est particulièrement vrai dans le cas des partitions d'événements, pour la réalisation desquelles celui qui interprète les instructions (de manière concrète pour le performeur, abstraite pour le simple lecteur) doit fournir un effort de reconstitution devant lui permettre de s'approprier l'œuvre. Ainsi, pour George Maciunas, l'instigateur du mouvement Fluxus en tant que groupe organisé, « la fonction première de la partition Fluxus était de composer des relations entre sujets[47] ».

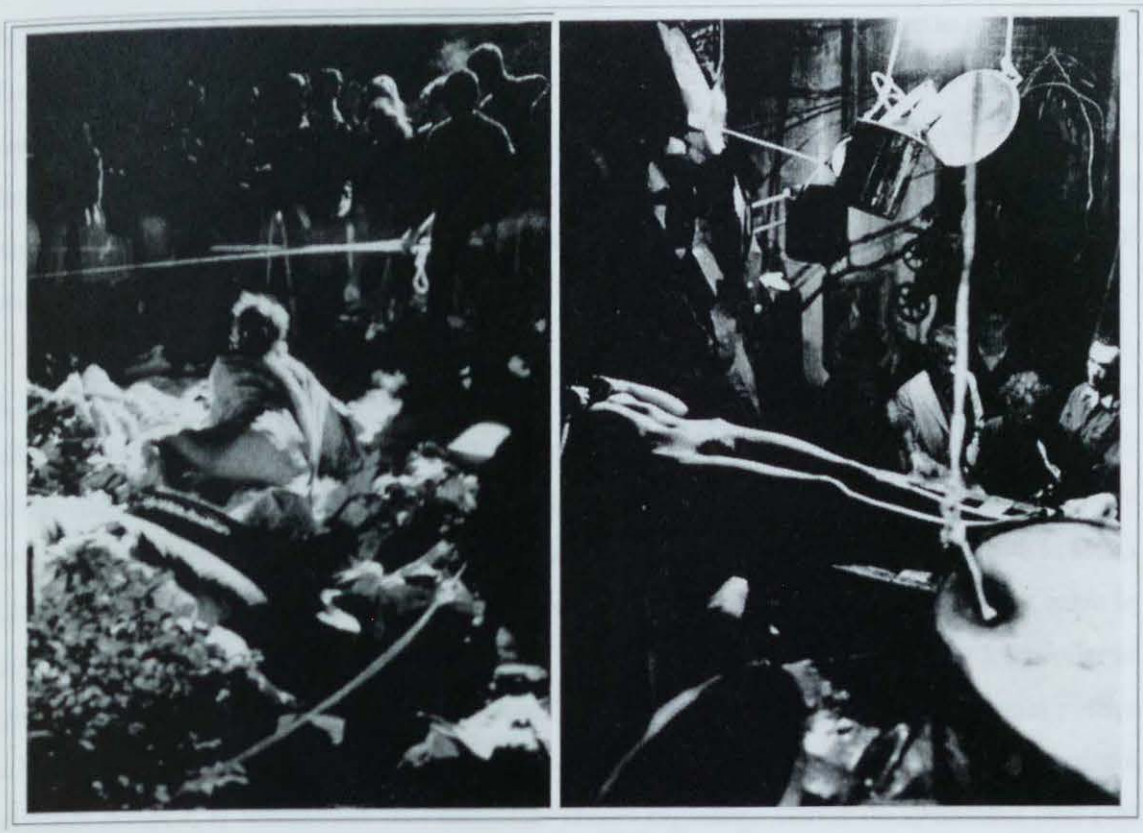


Fig.2.8 Les happenings d'Allen Kaprow, au début des années 1960, sont des événements soigneusement planifiés, dans lesquels le spectateur est intégré physiquement. À gauche, *Sweeping* (Woodstock, New York, 1962) ; à droite, *A Service for the Dead* (Maidman Playhouse, New York, 1962). Source : Kelley et Antin, 2004.

2.7 Contraction de l'espace physique et mise à distance intellectuelle

Là où les constructivistes et les productivistes, Godard et les situationnistes recherchent une réduction de la distance entre l'œuvre et le spectateur par une implication directe dans l'organisation de la vie sociale, Kaprow propose donc de le faire à travers l'immersion physique du spectateur dans l'œuvre, et Fluxus par des œuvres minimales exigeant une appropriation par le jeu ou par l'interprétation. Cependant, le fait de réduire la distance entre l'œuvre et le spectateur (sur le plan spatial, social ou physique) ne s'oppose pas au principe d'une mise à distance critique (entre l'œuvre et son interprétation). Il y aurait ainsi deux types de relations à examiner. Le premier concerne la relation entre l'œuvre et le spectateur d'un point de vue disons *physique* ou *géographique* – espaces de diffusion, modalités d'interactions physiques entre l'œuvre et le participant. Celle-ci touche à l'aspect purement

logistique de la communication, en augmentant les espaces de contacts entre le public et l'art. Le second type est celui de la relation entre l'œuvre et le spectateur d'un point de vue *interprétatif* – modalités d'interactions *intellectuelles* entre l'œuvre et le participant, interactions qui se verront stimulées par l'introduction d'une distance entre un élément et un autre (dans le collage et le montage), ou d'un décalage entre un élément et l'environnement dans lequel il se trouve.

C'est ainsi que l'apparente contradiction entre l'idée de mise à distance et celle d'un déplacement de l'art vers le réel – qui ressemblerait plutôt à une compression qu'à une distanciation – doit être considérée comme le résultat de deux mouvements distincts, mais non opposés. Tout au long du XX[e] siècle, on assiste donc, dans le domaine de l'art, à la fois à un mouvement de mise à distance *critique* – lequel modifie la relation *interprétative* entre le spectateur et l'œuvre –, et à un mouvement de rapprochement du « réel », visant à se coller le plus près possible de la réalité quotidienne, sociale et, par extension, politique – lequel touche à la relation *physique* ou *géographique* entre le spectateur et l'œuvre. Tout comme la mise à distance *critique*, la contraction de l'espace *physique* séparant l'œuvre du spectateur doit être reliée à une intention (ou à une incidence) critique de l'art.

Ainsi, bien que l'on tende souvent à mettre l'emphase sur la nature ludique et l'effort de communion présents dans l'art de Fluxus, Maciunas concevait ce mouvement avant tout dans sa dimension politique[48]. Reprenant des éléments de la pensée constructiviste et productiviste – dont il se réclame d'ailleurs ouvertement –, Maciunas construit le mouvement Fluxus à partir d'une conception volontairement anticapitaliste de l'art. Outre les efforts de collectivisation des artistes (notamment, et de manière très concrète, par l'organisation de coopératives), Maciunas tente à travers le Fluxshop et les objets qui y sont mis en vente de reproduire et de contredire tout à la fois les modalités de production et de commercialisation des objets de consommation courante. Visant des méthodes de production sérielles[49] et refusant la plus-value monétaire normalement conférée à l'œuvre par la renommée de son auteur, il vise au contraire à offrir ses « œuvres » au prix le plus bas, « by making it unlimited, mass-produced, obtainable by all and eventually produced by all[50] ». « This is accomplished by confusing the codes of art and the commodity, [by proposing] ideas, games,

events, or actions[51] ». Encore une fois, l'effet politique d'une telle entreprise repose sur une double position de proximité et de décalage par rapport à l'objet de la critique – l'art en tant qu'objet de consommation sacralisé –, reproduisant l'équation de la défamiliarisation de Chklovski. À partir de cet exemple – mais nous verrons comment celui-ci se répète dans nombre de productions artistiques de la période postmoderne –, nous pouvons observer la manière dont le mouvement de rapprochement entre l'art et la vie – ou, plus spécifique, entre l'art et l'espace social –, peut devenir un procédé qui, tout comme la mise à distance *critique*, obtient son effet politique par la création de micro-écarts. Il ne s'agit plus cependant de décalages entre des éléments visuels, sonores et textuels, mais de décalages entre l'œuvre même et son contexte d'énonciation.

Les cas de Kaprow et de Fluxus, de même que l'image essentiellement ludique qu'on leur attribue aujourd'hui, emmènent cependant à poser certaines questions, voire à revenir sur la possible opposition entre mise à distance critique et intégration de l'art au quotidien. Ainsi, serait-il possible que l'effort de fusion entre l'art et la vie ne fasse obstacle à une mise à distance favorisant la réflexion critique chez le spectateur ? Est-ce que, à travers certaines formes d'art participatif telles que le happening, l'*event* et, aujourd'hui, l'art relationnel, on ne finirait pas par réduire l'implication du spectateur à un principe de communion, dans lequel les tensions sociales, plutôt que d'être mises en évidences, seraient gommées sous un couvert d'harmonie provisoire ? Il faudrait alors envisager qu'il existât une juste dose d'intégration de l'art et de la vie. Il ne s'agirait plus, dans ce cas, de chercher à les fusionner, pas plus que de puiser des éléments de la vie pour les commenter dans le contexte artistique (ce que fait le « Art art » que dénonce Kaprow, c'est-à-dire un art axé sur la représentation, ou le cinéma politique de représentation critiqué par Godard), mais de se coller suffisamment au cadre de la réalité quotidienne pour préserver l'impact concret de l'intervention, tout en gardant une distance critique qui passât par le dérangement, la rupture, le choc. Une position atteinte, à notre avis, par certaines propositions d'artistes tels qu'Adrian Piper, Alain Declercqu, ou les Yes Men.

CHAPITRE III

AMBIGUÏTE, INTENTION ET EFFICACITE : RENEGOCIER LE POLITIQUE DANS L'ART FACE AUX TABOUS DE LA POSTMODERNITE.

Si notre travail ne peut pas être considéré comme critique, comme opposition et résistance, comme question gênante et comme provocation du pouvoir, nous écrivons inutilement, nous sommes positifs et nous décorons l'abattoir avec des géraniums.

– Günter Eich, poète

Le manifestant de son côté comprend que l'État lui est apparu, comme à Bernadette la Sainte-Vierge. C'est aussi pour lui une révélation ; dans certains cas extrêmes, il y a quelqu'un qui a le droit de décider pour lui sur quel trottoir il doit marcher et qui, s'il choisit le mauvais, a le droit de l'en empêcher à coups de latte. Donc, cette chose qui m'empêche de traverser la rue, c'est l'État. Mais alors, si je la traverse, si je fais reculer la chose, c'est l'État qui recule.

– Chris Marker, Le fond de l'air est rouge

L'entrée dans les années soixante-dix est marquée par un contexte général de radicalisation des contestations sociales. Le mouvement contre la guerre du Vietnam, qui n'aboutira au retrait des troupes américaines qu'en 1973, est relayé par les actions de groupes divers revendiquant les droits des femmes, des Noirs, et des gais et lesbiennes. Dans ce contexte, plusieurs artistes de la nouvelle génération, formés à l'école du minimalisme et de l'art conceptuel, ressentent une certaine insatisfaction vis-à-vis d'un art perçu comme coupé du monde et de ses problèmes. Le radicalisme de l'art conceptuel se voit par ailleurs remis en question par son intégration effective aux milieux institutionnel et marchand, tandis que l'euphorie générale des événements de 1968 retombe. Dans ce contexte, un nombre important d'artistes se tourne vers un art plus ouvertement politique, qui se rapproche des mouvements

de contestation, de leurs modes et de leurs espaces de communications, tout en gardant de l'art conceptuel l'intention de faire passer l'idée avant la forme. Ils en retiennent également un intérêt pour les questions théoriques, dont les sujets de prédilection se modifient néanmoins ; aux abondantes références sémiologiques de l'art des années soixante s'ajoutent de nombreux emprunts aux sciences sociales (sociologie, économie, histoire, anthropologie, etc.). Dans un paysage intellectuel dominé par les théories marxistes, la conception du rôle de l'artiste tend à se rapprocher du modèle des avant-gardes russes, dans lequel l'artiste a un rôle direct à jouer dans la révolution, aux côtés du prolétaire.

3.1 Limites et ouvertures de l'art conceptuel

Dans sa forme originelle, « pure » des années 1960, l'art conceptuel oscille entre un effort de résistance à la récupération marchande de l'art – auquel il oppose des œuvres matériellement pauvres, souvent réduites à une simple proposition écrite –, et une dépendance directe envers les espaces dédiés à l'art en tant que cadre nécessaire de validation d'œuvres qui, justement, échappent dans leurs formes aux définitions classiques de l'art[1]. Dans plusieurs cas, les artistes vont jusqu'à proposer des œuvres conçues spécialement pour un lieu d'exposition et inséparables de ce lieu – un autre moyen de court-circuiter un système basé sur des œuvres-objets mobiles et consommables[2]. L'art qui prédomine à la fin des années soixante s'est donc détaché de l'œuvre comme objet matériel, mais est devenu du même coup plus dépendant que jamais des espaces institutionnels comme lieux de diffusion[3]. À la fin des années soixante, le monde de l'art contemporain se retrouve ainsi sous l'emprise d'une double impulsion : la volonté de lier l'art à la vie quotidienne, héritée de Kaprow, de Fluxus et du climat général d'effervescence politique, et la revendication d'une autonomie totale des formes et des références, dont l'institution devient paradoxalement garante. Cette dualité, déjà présente chez les dadaïstes ou les avant-gardes russes, se répercute directement dans les œuvres de nombreux artistes de l'époque, qui oscillent entre les deux pôles. C'est le cas de Daniel Buren qui, après un premier *Affichage sauvage* réalisé en 1968 dans les rues de Paris[4], poursuivra sa carrière en alternant les installations dans et hors des musées. Un autre exemple de compromis est celui de l'œuvre *Homes for America* (1966), de l'artiste conceptuel Dan

Graham, conçue pour être publiée dans un magazine grand public mais qui aboutira finalement dans le *Arts Magazine*.

Ces dernières œuvres ne représentent que quelques exemples des efforts menés par les artistes héritiers de l'art conceptuel pour fuir l'hermétisme qui le caractérise, à la fois sur le plan des références internes des œuvres et sur celui des modalités de leur diffusion. Ainsi, le désir ressenti par de nombreux artistes de redonner à l'art un certain impact social les amènera à redéfinir leurs stratégies, tant visuelles que communicationnelles. Inspirés par les modes d'intervention de l'activisme politique, les artistes multiplient les emprunts aux médias de masses. Sur le plan esthétique, cela se traduit chez certains par un travail d'appropriation d'images médiatiques – appropriation essentiellement formelle chez les artistes du Pop art, mais qui devient ouvertement politique chez une artiste comme Martha Rosler et, plus tard, chez les appropriationnistes Jenny Holzer ou Barbara Kruger –, ou, plus communément, en adoptant la forme du montage texte-image. La juxtaposition de l'image et du texte dans les œuvres de nombreux artistes (Martha Rosler, Victor Burgin, Barbara Kruger, Les Levine, etc.), témoigne à la fois d'un emprunt aux stratégies des médias – affiches publicitaires, magazines, etc. – et d'un héritage de l'art conceptuel des années soixante, dans lequel la photographie et le texte en général, mais aussi la forme spécifique du montage texte-image occupent une place prépondérante[5]. Cependant, alors que pour les artistes conceptuels « purs » cette forme fait d'abord référence au système de désignation arbitraire et consensuel de dénomination des objets du monde, les artistes postconceptuels s'intéressent davantage à la manière dont certains organes de pouvoir (les médias en particulier) manipulent ces formes pour façonner les représentations dominantes du monde. C'est en partie cet intérêt pour l'impact idéologique des médias et de la publicité, doublé d'une intensification de la critique des institutions artistiques, qui en emmènera plusieurs à vouloir s'approprier non seulement les formes de leurs discours, mais également leurs espaces de diffusion. Des œuvres empruntent alors de nouveaux formats tels que l'affiche et le *flyer*, de même que des supports comme les magazines ou la télévision (communautaire, notamment, encore vue à l'époque comme un réel espace alternatif de communication[6]). Parallèlement, d'autres artistes poursuivent les interventions dans l'espace public déjà entreprises par Fluxus, mais sur des modes qui, influencés par le minimalisme de l'art

conceptuel mais aussi par l'activisme politique, s'éloignent de la dimension ludique et festive du happening pour adopter un ton à la fois plus discret et plus perturbant. Parmi ceux-ci, Adrian Piper.

3.2 Adrian Piper : l'ambiguïté comme catalyseur

Le parcours de l'artiste newyorkaise Adrian Piper (1948-) est exemplaire de ce passage de l'art conceptuel à une démarche plus politique, à travers une appropriation des espaces communicationnels non dédiés à l'art. Formée à l'école de l'art conceptuel première mouture, ayant même participé à certaines des manifestations les plus marquantes du mouvement (*Conceptual Art and Conceptual Aspects*, New York Cultural Center, 1970 ; *Information*, New York Museum of Modern Art, 1970), elle emprunte à partir de 1970 une tangente radicalement différente :

> In the spring of 1970 a number of events occurred that changed everything for me : 1) the invasion of Cambodia ; 2) The Women's Movement ; 3) Kent State and Jackson State ; 4) the closing of CCNY, where I was in my first term as a philosophy major, during the student rebellion.[7]

À partir de ce moment et jusqu'en 1976, Piper adopte la performance comme principal médium et les espaces publics (ou accessibles au public) comme terrain d'intervention, dans un travail qu'amorce la série des *Catalysis*. Le terme « catalyse » renvoie à une « modification (surtout accélération) d'une réaction chimique sous l'effet d'une substance qui ne subit pas de modification elle-même »[8]. Ici, l'artiste agit comme déclencheur de réactions par sa seule présence, au cours de performances exécutées dans un détachement quasi complet des institutions artistiques. Ces performances, en effet, n'ont fait l'objet d'aucune publicité ni d'aucune présentation permettant de les identifier en tant qu'œuvre d'art, ni pour le grand public, ni pour la communauté artistique. À l'époque de leur réalisation, elles n'ont été que très peu documentées – on n'en retrouve toujours que les mêmes deux photographies (fig.3.1) –, si ce n'est sous la forme de descriptions verbales. Le récit écrit des *Catalysis* ne sera publié que des années plus tard. L'artiste relate ainsi certaines de ces interventions :

Catalysis I : « I saturated a set of clothing in a mixture of vinegar, eggs, milk and cod liver oil for a week, then wore it on the D train during evening rush hour, and while browsing in the Malboro bookstore on Saturday night.[9] »

Catalysis III : « I painted a set of clothing with sticky white paint with a sign attached saying "WET PAINT", then went shopping at Macy's for some gloves and sunglasses.[10] »

Catalysis IV : « in which I dressed very conservatively but stuffed a large white towel into the sides of my mouth (...), letting the rest of it hang down my front and riding the bus, subway and Empire State Building elevator.[11] »

Catalysis VI : « in which I attached helium-filled Mickey Mouse balloons from each of my ears, under my nose, to my two front teeth, and from thin strands of my hair, then walked through Central Park and the lobby of the Plaza Hotel, and rode the subway during morning rush hour.[12] »

Catalysis VII : « I went to the "Before Cortes" show [at the Metropolitan Museum of Art] while chewing large wads of bubble gum, blowing large bubbles, and allowing the gum to adhere to my face.[13] »

Fig.3.1 Adrian Piper, *Cathalysis IV* (à gauche) et *III* (à droite) (1970). Ces deux images semblent constituer l'essentiel de la documentation visuelle publiée des *Cathalysis*. Source : Piper, 1996.

Dans toutes ces actions, le fonctionnement est le même ; l'artiste introduit dans l'espace public normalisé un ou des éléments incongrus, allant à l'encontre de ce qu'on attend d'un comportement normal. La dissonance opère dans la confrontation entre, d'une part, des objets inattendus (vêtements, accessoires), déplacés (serviette ou botte de persil dans la bouche, peinture fraîche et écriteau dans un Macy's) ou incommodants (vêtements malodorants, corps encombré de ballons), et, d'autre part, une manière d'agir conventionnelle (attitude « normale », vêtements « conservateurs » et activités banales). En recourant à des comportements ordinaires, Piper tente de minimiser tout effet théâtral qui pourrait définir sa présence en tant qu'œuvre d'art. Ce faisant, elle s'expose directement aux regards et aux critiques des passants, à être perçue dans sa personne (et non dans son travail) comme inadéquate (ou carrément folle), jugements dont elle aurait été préservée dans le cadre d'une galerie ou d'un événement artistique publicisé.

Avec ce travail, comme avec d'autres qui lui ont succédé, Piper instaure un nouveau type de rapports entre l'art et le spectateur. La séparation entre l'œuvre et l'artiste est abolie, et ce dernier ne bénéficie plus d'une position privilégiée, protégée du spectateur ou supérieure à lui. Le public est libre d'interpréter ce qu'il voit comme il le veut, comme de l'art ou non. L'artiste privilégie l'établissement d'un dialogue[14] avec le public de la rue plutôt qu'avec le milieu de l'art, lequel ne reçoit l'œuvre que sous une forme seconde, c'est-à-dire dans sa documentation[15]. Au-delà de l'abolition de la séparation entre l'œuvre et l'artiste, et de la relation hiérarchique entre l'artiste et le spectateur, les performances de Piper minent surtout la stricte séparation entre le contexte de l'art et le contexte de l'espace social. Ce qui marque dans ces interventions, c'est d'abord le renoncement au cadre de réception que représente l'institution artistique, mais aussi ses ramifications plus implicites. Par « ramifications », nous cherchons à étendre la notion d'institution artistique à toutes les manifestations se déroulant hors des murs du musée ou des galeries, mais dont la lecture reste codifiée par différents indices qui les ramènent dans le champ artistique : publicités et annonces préalables, public dédié assistant à l'événement, de même que toutes les formes invasives de documentation – comme la présence d'un caméraman ou d'un photographe, par exemple. Chez Piper, ce choix est avant tout motivé par la question de l'impact sur le public, avec

lequel elle cherche à provoquer une « confrontation directe et immédiate », hors de tout cadre artistique :

> « The strongest, most complex, and most aesthetically interesting catalysis is the one that occurs in uncategorized, undefined, nonpragmatic human confrontation. The immediacy of the artist's presence as artwork/catalysis confronts the viewer with a broader, more powerful, and more ambiguous situation than discrete forms or objects.[16] »

Par son choix de recourir à des actions s'inscrivant à la limite de comportements sociaux habituels (magasinage, visites de musées, déplacements en transports en communs, etc.) et de leur refuser tout ancrage a priori dans un contexte artistique, Piper fait de l'ambiguïté le principe de base de son travail de performance. Elle développe le mouvement d'insertion de l'art dans le quotidien, mais sur un mode qui n'est ni une provocation franche à la Dada, ni une exploration fascinée des petits gestes à la Fluxus[17]. En maintenant l'œuvre dans une position limite, en lui refusant un statut défini aux yeux du spectateur – qui, ici, n'est ni complice, ni cible d'attaques – Piper oblige celui-ci à chercher le sens de ce à quoi il assiste ailleurs que dans cet énoncé passe-partout : ce n'est que de l'art. Inscrite directement dans l'espace de vie de spectateurs involontaires, bousculés dans leur quotidien, l'intervention devient un fait social, un symptôme à relier au monde, et non à l'excentricité bien connue des artistes.

3.3 Hans Haacke : la charge frontale

> *Artists, as much as galleries, museums and journalists (not excluding art historians), hesitate to discuss the industrial aspect of their activities. An unequivocal acknowledgment might endanger the cherished romantic ideas with which most art world participants enter the field, and which still sustain them emotionally today. Supplanting the traditional bohemian image of the art world with that of a business operation could also negatively affect the marketability of its products and interfere with fundraising efforts.*
>
> – *Hans Haacke*

À l'opposé de la stratégie d'ambigüité adoptée par Adrian Piper, redevable d'un abandon du cadre institutionnel, d'autres artistes, à la même époque, choisissent de faire de l'institution muséale la cible de leurs attaques, parfois dans une approche peu équivoque. De ceux-ci – parmi lesquels on retrouve Daniel Buren et Michael Asher –, l'artiste Hans Haacke (1936-) est peut-être l'auteur des critiques les plus explicites. Dans le débat du choix à faire entre une lutte à l'intérieur ou à l'extérieur d'un système visé, Haacke adopte clairement la première option, et il le fait avec un minimum de compromis.

Tout comme Piper, Haacke remet en question le mythe de l'art comme système autonome, séparé des autres domaines sociaux que sont la politique et l'économie. Cependant, contrairement à la première, sa réponse à cette question consiste non pas à mener l'art dans l'espace social, mais à ramener l'espace social dans celui de l'art – le musée –, en exposant les liens existants entre les institutions artistiques et les pouvoirs économiques et politiques. Ses œuvres s'en prennent ainsi régulièrement aux activités des membres des conseils d'administration des institutions muséales ou des multinationales finançant leurs expositions[18]. Reprenant une expression de l'écrivain allemand Hans Magnus Enzensberger, Haacke affirme : « The art world as a whole, and museums in particular, belong to what has aptly been called the 'consciousness industry'[19] ». L'art, dont la production et, de manière plus évidente encore, la diffusion dépendent directement d'intérêts financiers publics ou privés, participe ainsi à un ensemble d'activités symboliques et ludiques qui, sous l'appellation de culture, « camoufle les conséquences sociales et politiques résultant de la distribution industrielle de la conscience[20] ».

Reprenant le principe de l'art conceptuel voulant que la forme suive la fonction – fonction qui, dans le cas de Haacke, en est d'abord une de critique sociale[21] –, ses œuvres réunissent plans, documents photographiques et une abondance de textes dactylographiés, dans des installations austères invitant peu au délassement, encore moins à la contemplation (fig.3.2). Les plus denses peuvent prendre la forme de dizaines de panneaux reproduisant les discours de chefs d'entreprises, de collectionneurs ou de directeurs de musées, ou exposant des faits sur certaines activités peu louables des corporations auxquelles ils sont associés (activités antisyndicales, participation au régime d'apartheid, répression armée, laisser-aller quant à la

sécurité des employés ou des populations locales, etc.). C'est le cas du projet *Der Pralinenmeisteir* (1981), dans lequel Haacke s'en prend à l'homme d'affaire et collectionneur d'art allemand Peter Ludwig, aux ramifications du Groupe Monheim dont il est le président (et qui chapeaute entre autres les chocolateries Lindt, Regent et Trumpf), et aux multiples contributions et ingérences de Ludwig dans le milieu muséal. Disséminés à travers les données biographiques, les chiffres d'affaires, les déclarations de revenus, les récits de négociations entre Ludwig, les musées et les institutions gouvernementales, le lecteur patient pourra découvrir les fins rouages permettant à l'homme d'affaire de mettre à profit son intérêt pour l'art moderne pour en retirer diverses déductions de taxes ou droits de regard sur les expositions et l'administration d'importantes institutions artistiques. D'autres œuvres, au contraire, empruntent des formes beaucoup plus laconiques, voire lapidaires. *On Social Grease* (1975) consiste ainsi en une série de six plaques de magnésium gravé, montées sur aluminium, reproduisant des citations d'individus détenant un pouvoir considérable sur les institutions artistiques les plus prestigieuses des États-Unis[22]. Chacune de ces citations expose une vision de l'art en tant qu'outil de relations publiques pour les entreprises, ou font la promotion d'un art apolitique ou politiquement lénifiant. Ainsi, Richard M. Nixon y affirme que « les arts ont la rare capacité d'aider à apaiser les divisions au sein de notre nation », tandis que Robert Kingsley les décrit comme un « lubrifiant social » essentiel à un exercice fluide des affaires[23].

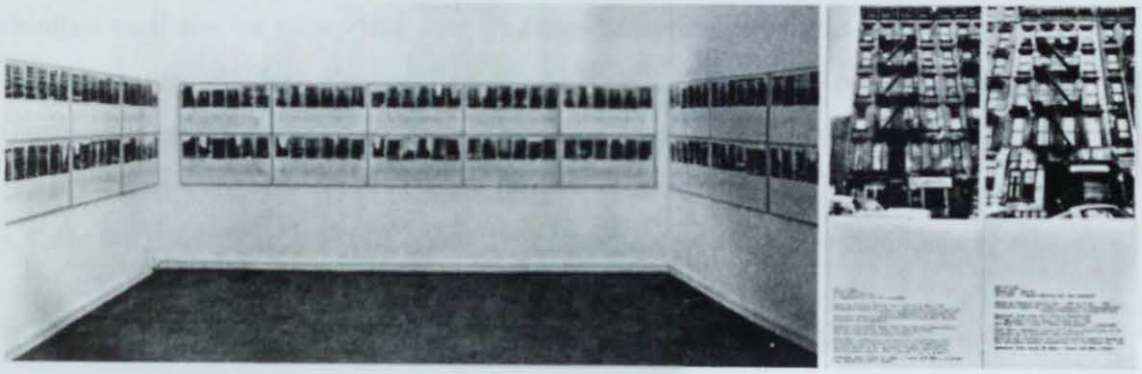


Fig.3.2 Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings* (1971), vue de l'installation à la Biennale de Venise (1978). Source : Internet.

La portée politique du travail de Haacke, on le voit, relève essentiellement de procédés d'appropriation et de décontextualisation, consistant à prélever et à diffuser des données et des discours s'adressant à un public précis, voire confidentiel (actionnaires, administrateurs, politiciens), pour les transposer dans un contexte qui leur est supposé étranger (celui de l'art), ainsi qu'à recouper des informations habituellement compartimentées. Un déplacement crucial que note avec justesse Leo Steinberg : « Like a good realist, [Haacke] was putting factuality first, [...] making form follow function [...]. What caused the alarm was the function itself: the delivery, to the wrong address, as it were, of information...[24] » Les mêmes informations, prises isolément ou transmises à un conseil d'administration ou une assemblée d'actionnaires, seraient évidemment reçues dans l'indifférence ou avec assentiment. Ce qui leur confère soudain un certain pouvoir de perturbation, c'est le fait de se retrouver dans un contexte (celui des institutions artistiques) où leur totale absence doit normalement permettre de préserver l'illusion de la culture en tant que jouet inoffensif et dépourvu de tout agenda politique. Bref, un contexte qui entretient l'idée de l'apolitisme de l'art, tout en étant lui-même largement manipulé à des fins politiques. L'efficacité d'un tel déplacement fut d'ailleurs attestée par le refus de l'œuvre *Manet-PROJEKT'74* par le Wallraf-Richartz-Museum de Cologne en 1974, et par l'annulation de l'exposition solo de Haacke au Guggenheim Museum en 1971, motivée principalement par l'installation intitulée *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*. Dans ce projet, Haacke reliait directement l'homme d'affaire Harry Shapolsky et sa famille – ainsi que les entreprises dont ils étaient propriétaires – à un cartel immobilier aux agissements moralement douteux ou frauduleux[25]. Thomas Messer, le directeur du Guggenheim, tenta de justifier l'annulation de l'exposition en invoquant la politique du musée contre « l'engagement actif à des fins sociales ou politiques », estimant que le musée n'était « pas le lieu approprié où exposer les propriétaires de taudis [« slumlords »] »[26].

Or, dans le cas précis du projet Shapolsky – et au contraire de nombre d'interventions de Haacke –, aucun lien n'avait été fait entre l'homme d'affaire et l'institution muséale. Ce qui avait amené Messer à refuser d'exposer l'œuvre ne semble pas avoir été le résultat d'un conflit d'intérêt, mais la transgression par Haacke des frontières entre art et activisme politique, par laquelle l'artiste touchait à un tabou plus important encore que celui de la

séparation entre art et activités économiques : celui de l'intentionnalité[27]. Ainsi, dans un milieu où l'art même tend à être défini comme un univers désintéressé et strictement symbolique, et où le concept d'œuvre ouverte avancé par Umberto Eco a été érigé en mot d'ordre, les œuvres largement textuelles et factuelles de Haacke dérangent. Régulièrement évoqués comme preuves de la validité et de la qualité d'une œuvre, les principes d'universalité de l'art – qui doit l'amener à préférer les questions abstraites aux problèmes particuliers – et de son caractère désintéressé – qui ne peut, donc, énoncer la moindre visée – sont brandis au visage de ceux qui refusent la séparation entre l'art et le reste de la société, sans cesse menacés d'excommunication. Haacke s'en est pris à ce double principe en préférant les faits solides et clairs au flou artistique. D'autres, comme Martha Rosler, Victor Burgin ou, sur leurs traces, Barbara Kruger et Jenny Holzer, l'ont fait en adoptant des modes de diffusions et des thèmes directement liés à l'activisme politique.

3.4 Rosler et Burgin : deux approches critiques des discours médiatiques

Pour l'artiste Martha Rosler (1943-), tout art est politique, que ce soit par consentement silencieux ou par dénonciation : « All art [...] has a political existence, or, more accurately, an ideological experience. It either challenges or supports (tacitly perhaps) the dominant myths a culture calls Truth.[28] » Par des œuvres aux propos souvent très explicites, féroces dans leur dénonciation et choquantes dans leur langage, Rosler cible des politiques ou des enjeux sociaux précis, comme la guerre au Vietnam ou la place des femmes dans la société, par lesquelles elle chevauche elle aussi la délicate frontière entre art et activisme.

Comme Piper, Rosler constate tôt les limites de l'art conceptuel. Reconnaissant l'intérêt des efforts menés pour ébranler le système marchand de l'art, Rosler juge toutefois que la notion d'auteur unique et un certain élitisme du milieu artistique continuent de limiter la portée politique de l'art :

> « The rejection [in the mid 60's] was of art's commodity status and its consequent vulnerability to market domination far more than of the ideology of art as a specialized entity within culture. [...] There was little overt politicization of the idea of art or much attention to the role of art within class society. And except for a sector of the organized feminists, few artists really went after audiences with less art education. Finally, the fact that the formation of true work collectives was hardly ever seriously considered reveals much about the retention of auteurship.29 »

Pour Rosler, la distinction entre culture populaire et « grand art » (« high art ») entretient l'exclusion de la majorité comme public potentiel des œuvres artistiques, pour lesquelles l'audience demeure le milieu de la bourgeoisie éduquée[30]. Elle critique la passivité de la plupart des artistes envers un public perçu comme une masse indistincte, un simple concept. Pour elle, le public représente au contraire une entité mouvante, dont la nature fluctue en fonction de la forme et du contenu d'une œuvre particulière. L'artiste qui prétend prendre en compte le public doit donc adapter son œuvre en fonction de ceux et celles à qui il s'adresse, mais également ses modes de production et de diffusion :

> « We must inventively expand our control over production and showing, and must simultaneously widen our opportunities to work with and for people outside the audiences of high art, [...] to rupture the false boundaries between ways of thinking about art and ways of actively changing the world.[31] »

Cette volonté d'abolir les limites entre art et activisme trouve pleinement son sens dans une première œuvre intitulée *Bringing the war home : House beautiful* (fig.3.3), réalisée par Rosler entre 1967 et 1972. Partie intégrante d'une série intitulée *Bringing the war home*, « House beautiful » consiste en une série de quinze photomontages réalisés à partir de photographies de la guerre du Vietnam, tirées du *Life Magazine*, et d'intérieurs de maison, issues du périodique *House Beautiful*. Dans ces collages, des images de guerre prennent la place de miroirs, de fenêtres ou de tableaux dans les décors autrement sans faille d'appartements du dernier chic. Ceci, au moment même où la guerre du Vietnam devenait le premier conflit armé à être diffusé dans l'espace privé, via le petit écran. À l'origine, ces photomontages ont été diffusés exclusivement en-dehors des circuits établis de l'art. Visant une efficacité politique plus qu'une conformité aux critères de qualité artistique, ils furent distribués sous forme d'affiches et de *flyers* dans des manifestations pacifistes, ou reproduits

dans des publications féministes ou underground. Ils ne furent présentés en galerie que bien plus tard, dans les années quatre-vingt-dix.

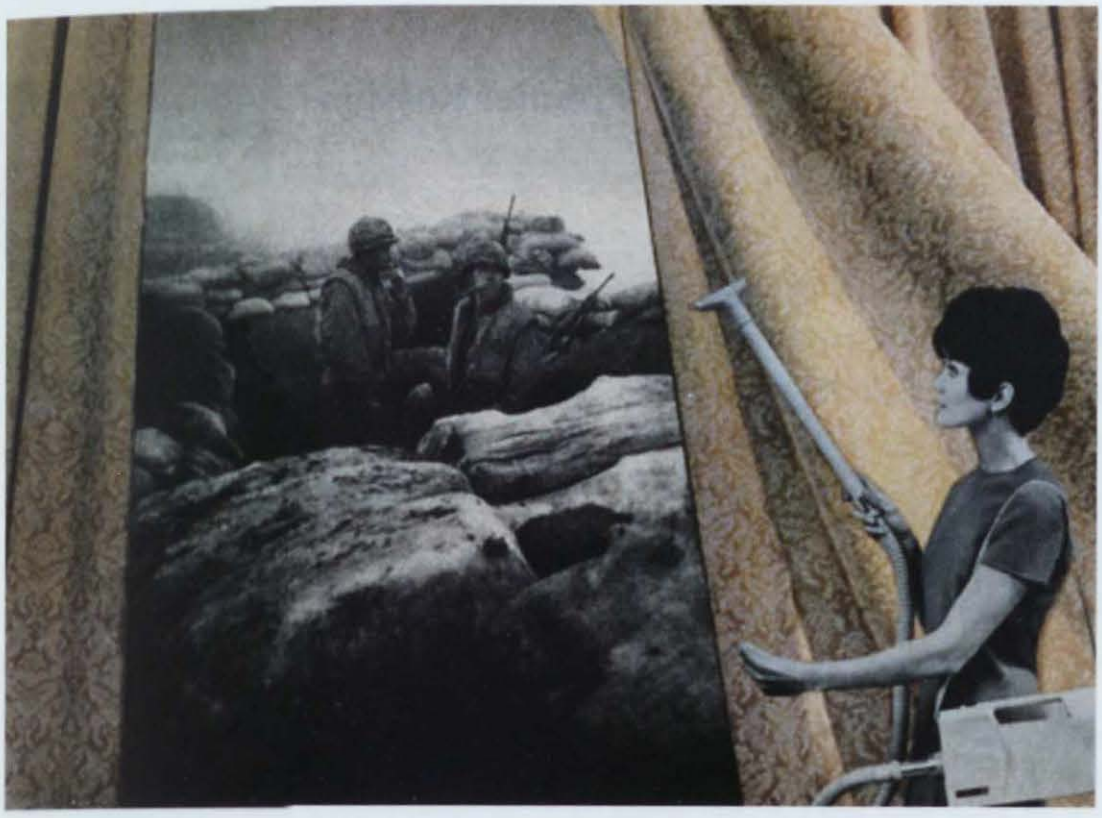


Fig.3.3 Martha Rosler, *Cleaning the drapes*, de la série *House Beautiful* (1967-72). Source : Internet.

Le recours aux images et représentations issues des médias et de la culture populaire est récurrent dans le travail de Rosler. Il s'agit d'un moyen à la fois de s'approprier un langage familier d'un public non-initié à celui, plus hermétique, des arts visuels, et de critiquer le discours des médias de masse. Dans le cas de *House beautiful*, Rosler s'attaque directement à la séparation opérée par les médias entre les événements politiques et la vie quotidienne des individus, qui tend à renforcer l'impression que le citoyen n'a pas d'incidence sur la politique de son pays. En cela, Rosler adhère au principe – très populaire chez les féministes dans les années soixante-dix – que la politique est dans tous les aspects de la vie, des conflits internationaux jusque dans les maisons : « I am from that generation of feminists who said that everything is political, and that there are macropolitics and micropolitics.[32] » *House Beautiful* s'en prend également aux représentations de l'« univers féminin » : tourné vers l'intérieur, la domesticité et la tranquillité. Ainsi, la technique du collage lui sert non seulement à pointer vers la guerre elle-même, mais également – voire avant tout – vers le biais idéologique avec lequel elle nous est présentée. Au-delà des moyens de diffusion, c'est l'espace même du collage qui, d'après Rosler, doit permettre de modifier le type d'interaction entre l'œuvre et le spectateur :

> « What interested me about those practices [of collage as seen in Max Ernst's work, as well as in the serie House Beautiful], as opposed to the Dada photomontage [...], was the rational space they weren't flying off at all angles [sic] ». I was very taken by the idea of giving a viewer a place to stand, and therefore the photographic became the obvious choice because photography tends to suggest the possibility of a real space, if you don't just cut it up and ignore the idea of perspectival relationships.[33] »

Pour Rosler, c'est donc en reproduisant le monde réel ou ses représentations populaires que le collage trouve sa pleine capacité d'impact social. Ce rapprochement entre l'œuvre et un univers référentiel proche du quotidien est à la base de toute sa démarche, où des éléments de la vie ordinaire infiltrent un cadre général plus ambigu. Ainsi en est-il de l'œuvre vidéo *Semiotics of the kitchen* (1975), dans laquelle Rosler apparaît en ménagère agressive, présentant un après l'autre des instruments de cuisine qui, entre ses mains, prennent des allures d'armes potentielles. Dans d'autres œuvres encore, Rosler organise une vente de garage bien réelle dans une galerie (*Garage Sales*, 1973 et 1977), ou envoie à des connaissances et à des inconnus des séries de cartes postales narrant le quotidien d'une

femme de chambre (*Tijuana Maid*, 1975). Encore une fois, il s'agit d'un travail de décontextualisation, destiné à faire émerger les implications politiques sous-jacentes à différents codes de représentations et d'actions là où on ne les perçoit plus. Et où les perçoit-on moins que dans les médias et la publicité, qui, par intérêts économiques, préfèrent adopter des modes de communications aussi fluides – c'est-à-dire non dérangeants – que possible ? À la manière de Debord ou de Godard dans leurs films – mais on pourrait encore évoquer Chklovski et la fonction qu'il attribue à l'art de renouveler notre regard sur le quotidien –, Rosler met en relation différents types de discours, superposant l'horreur au banal, le politique au quotidien, l'analyse au divertissement, faisant appel au choc des images pour susciter une réflexion[34]. Ici encore, l'effet critique est proportionnel à la distance qui sépare les images mises en relation.

L'artiste d'origine britannique Victor Burgin (1941-), issu de la même génération que Rosler, amorce dans les années 1970 une démarche similaire d'appropriation et de décontextualisation des discours médiatiques et publicitaires, délaissant une pratique d'abord associée à l'art conceptuel. Fortement influencé par les écrits de Roland Barthes[35], Burgin affirme que l'art doit se référer au monde extérieur. L'art n'est pas un objet en soi, mais un discours : il partage ses codes de langage avec d'autres sphères d'activités, notamment la publicité. Pour cette raison, la théorie de l'art doit dialoguer avec les autres sphères théoriques :

> « I used to feel that the final test of my work was whether it provided solutions to problems which were given in art... I'm now less concerned with the myth of art-historical evolutionary development and more concerned with looking into art's instrumentality in the wider social context, or, if you prefer, in the context of other myths.[36] »

Tout comme Rosler, Burgin se tourne pour cette raison vers le photomontage, qui constituera la base de son travail tout au long des années soixante-dix. Il travaille à la fois à partir de ses propres photographies, de banques d'images commerciales, de textes théoriques, médiatiques et publicitaires. Dans des montages formellement très simples, alliant en général une image, une légende et un texte plus dense, Burgin fait surgir un ensemble de connexions complexes et ambiguës, touchant à différentes thématiques liées à la sémiologie et aux sciences sociales : disparités économiques, rapports de classes, représentations médiatiques et

populaires des groupes sociaux, ethniques et sexuels (hommes, femmes, immigrants, travailleurs), etc. *Hussonet* (1974) se compose ainsi de sept sections, chacune reproduisant la même image (publicitaire, sans doute) d'un lavabo rempli d'eau où flotte le reflet d'une jeune femme souriante. Les textes, qui changent d'une section à l'autre, traitent à la fois de l'importance d'éliminer les traces de savon au rinçage, de guerre et de révolution. Le même procédé de déclinaison se retrouve dans *Sensation* (1975), où trois images en noir et blanc (la taille d'une femme nue se caressant la hanche, des lèvres de femme reflétées dans un miroir tenu par une main de femme, le visage d'un homme tenant son index devant sa bouche) sont associées à trois textes qui, au début, semblent sortir d'une publicité, mais qui, progressivement, glissent vers une sorte de critique socio-économique ambiguë (fig.3.4). À travers ces associations incongrues du vocabulaire racoleur et simpliste de la publicité à celui, aride et analytique, des sciences sociales et économiques, Burgin s'intéresse en particulier aux rapports entre connotation et dénotation dans la photographie et la publicité, dont il cherche à déconstruire les mythes. Dans l'univers publicitaire, ceux-ci reposent sur une limitation de la réalité à travers le filtre de représentations simplifiées, et sur une adéquation entre le sens donné à l'image et le sens donné au texte, qui construisent ensemble un même système, une même idée – ou une même idéologie, aurait dit Barthes. Tout comme l'art peut demeurer refermé sur son propre monde de références, la publicité tend à ne référer qu'à son propre univers, celui de la consommation, qui seul la justifie et la rend opérationnelle, oblitérant toute référence au macro-économique, au social ou à l'éthique.

Fig.3.4 Victor Burgin, *Sensation*, 1975. Source : Wollen, Pacteau et Norman, 2001.

Face à ce phénomène, le procédé employé par Burgin est similaire à celui employé par Rosler et, dans une certaine mesure, par Piper : il consiste simplement à détruire le lien de conformité entre deux éléments – dans le cas de Burgin, le lien entre l'image et le texte. Dans la pièce *Lei-Feng* (1974), par exemple, on aperçoit une photographie (probablement tirée d'une publicité d'alcool) d'une famille caucasienne, qui semble célébrer la réussite de leur fille, dont le portait est reproduit sur la couverture de magazines *Vogue* traînant un peu partout. Au bas de l'image, cette légende : « The young soldier Lei-Feng asks his instructor if he may be assigned to a combat mission. When refused he cannot hide his impatience ». À droite de l'image, un texte théorique sur les propriétés respectives des langages textuel et iconographique. Le même procédé de dissonance est employé dans *UK76* (1976) où, dans chacun des onze photomontages composant la série, la photographie et le texte qui lui est superposé renvoient à des sous textes différents, allant de la séduction et du slogan publicitaire à l'analyse marxiste et au portrait sociologique (fig.3.5).

Fig.3.5 Victor Burgin, *UK76*, 1976. Source : Wollen, Pacteau et Norman, 2001.

L'usage de montages texte-image contradictoires permet de pointer l'espace entre la dénotation et la connotation, entre ce qui est montré et ce qui est suggéré. En détruisant la collusion entre images et textes, Burgin ouvre un éventail d'interprétations et de liens, et mène à la fois les mondes de l'art *et* de la publicité vers le macro-économique, le social et l'éthique. Cet espace ouvert vers d'autres univers référentiels permet et peut-être oblige le spectateur à porter un regard critique, à la fois sur la nature de l'image et du texte et les usages qui en sont faits, et sur diverses réalités socio-économiques occultées par certains des plus importants systèmes de représentation du monde.

3.5 La question de l'efficacité : entre limpidité et repli

Si Burgin emploie, comme Rosler, des tactiques d'appropriation et de décontextualisation de discours médiatiques, son travail va par contre rarement[37] dans le sens d'une efficacité communicationnelle. Au contraire. Il s'agit pour lui de re-complexifier la lecture des modèles de représentations sociales là où les médias tentent de la simplifier au maximum, et ses choix

d'images et, surtout, de textes – généralement denses et difficiles d'accès, faisant souvent appel à des théories économiques pointues –, exigent au contraire un haut niveau d'attention, d'efforts et même de connaissances de la part du spectateur. Sa relation au public s'avère ainsi fort différente de celle de Rosler ; s'appropriant les images et textes de la communication de masse mais pas ses espaces, auxquels il préfère les lieux d'exposition traditionnels, Burgin continue de s'adresser au public très spécialisé des galeries. À ce sujet, on peut se demander s'il n'y a pas contradiction entre la volonté affichée de Burgin de lier l'art et les autres sphères de la société, et l'opacité de ses œuvres.

La différence entre des œuvres comme *UK76* et *Lei-Feng* d'une part, et *Possession* et *Bringing the war home* d'autre part, nous amène à aborder la question de l'efficacité, elle aussi objet d'un fort tabou dans le milieu de l'art, aujourd'hui encore[38]. Dans *Bringing the war home*, par exemple, Rosler choisit de calquer les méthodes de raccourcis employées abondamment pas les médias et la publicité – dans lesquels une image, ou une image et un texte, doivent suffire à présenter une idée simple. Le choc des images, pour y être accrocheur et troublant, n'en reste pas moins redevable d'une opposition binaire, reposant sur une réaction épidermique du regardeur. La vaste majorité des œuvres de Burgin, à l'opposé, rejettent cette binarité, multipliant les couches de discours, exigeant du spectateur une implication intellectuelle beaucoup plus intense. La même différence se fait également sentir dans les choix de lieux et de supports d'intervention adoptés respectivement par Burgin et Rosler : galeries pour l'un, espaces publics pour l'autre[39].

On constate une semblable position de repli chez Adrian Piper, elle aussi peu encline à s'adapter à l'indifférence ou à l'ignorance relative de certains types de publics. L'ambiguïté assumée de son travail de performance, déjà bien présente dans les *Catalysis* de 1970-71, s'accentue encore dans ses performances ultérieures, notamment dans la *Aretha Franklin Piece* (1972), paradoxalement plus directement politique que les précédentes :

> « I listened to Aretha's version of "Respect" until I had it completely memorized and could hear the entire song in my mind at will. [...] The piece consisted of my listening to the song in my mind and simultaneously dancing to it. I did a mixture of the Bugaloo, the Jerk, the Lindy, the Charleston, and the Twist, with a high degree of improvisation. I performed the piece while waiting on line at the bank, at a bus stop and in the Public Library.[40] »

Comme pour les Catalysis, *Aretha Franklin piece* constitue une prise de visibilité dans un espace où tout le monde se doit d'être congru et anonyme, où se faire remarquer est souvent une preuve de marginalité. Dans ce cas-ci, les raisons de cette marginalité sont directement identifiées aux questions raciale et sexuelle, par le recours à une chanson emblématique de la lutte des femmes et des Noirs. Néanmoins, on remarque dans cette performance un repli volontaire, qui fait d'une démarche politique un art plus introspectif que socialement engagé, malgré le caractère public des espaces dans lesquels prennent place les performances. La portée réelle du travail se trouve limitée du fait que toute une partie des codes nécessaires à la pleine compréhension de l'œuvre n'est pas accessible au public de la performance, qui n'entend pas la chanson à laquelle Piper se réfère pour danser. À la limite, peut-être pourra-t-il identifier des mouvements de danse typiquement afro-américains. Cette tendance au repli dans le travail de Piper se vérifie d'ailleurs dans son choix subséquent d'exécuter certaines de ses performances chez elle et pour elle seule, sans public aucun[41].

Piper agit donc suivant ses propres impératifs d'artiste, renonçant en grande partie à exercer un contrôle sur la réception de l'œuvre, tant par le public direct de ses performances que par celui du milieu de l'art. Si l'aspect hermétique des références de l'art conceptuel des Sol Le Witt, Walter de Maria, Joseph Kossuth et consorts a provoqué les rebuffades des artistes qui leur ont immédiatement succédé, le respect d'un certain code de l'ambiguïté observable – et souvent, religieusement observé – dans le milieu de l'art, que l'on pourrait rapprocher du tabou de l'intentionnalité énoncé plus haut[42], en a amené plusieurs à reproduire cet hermétisme, non pas dans les sujets auxquels faisaient référence leur pratique, mais dans leurs codes formels[43].

L'exigence d'ambiguïté revient avec force dans les années 1970, notamment avec l'essai d'Umberto Eco *L'œuvre ouverte* (1962), qui définit la qualité d'une œuvre en proportion des

multiples interprétations auxquelles elle peut donner lieu. Eco et ceux que les Américains ont regroupés sous le terme de poststructuralisme ou de *French theories* – Jacques Derrida, Michel Foucault et Gilles Deleuze en particulier, mais aussi Jean Baudrillard, Félix Guattari, Michel de Certeau ou Jean-François Lyotard –, remettent alors en question le principe d'un sujet unifié, s'en prenant à l'idée de « vérité » et aux absolus de la métaphysique (Derrida), ainsi qu'à une conception centralisée du pouvoir (Foucault). De cette compréhension du sujet comme entité instable et perméable découle celle d'une figure de l'auteur elle aussi modelée par son milieu, produit d'un métissage d'influence plutôt que parangon d'originalité et d'authenticité (Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, 1968 ; Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, 1969). Parallèlement, puisque le pouvoir est diffus (Foucault) et que micropolitique et macropolitique sont interdépendantes et non en opposition (Deleuze et Guattari), le mode de luttes prévalant chez les modernistes (rejet catégorique du système) se voit remplacé par la promotion de tactiques d'infiltration (modifier le système de l'intérieur, en employant ses propres stratégies). Dans les milieux activistes, ces idées coïncident avec un éclatement des structures de luttes politiques à la faveur de groupuscules définis par affinités de genre ou d'ethnie, et encourage le développement des *cultural studies* (études féministes, *queer*, afro-américaines, etc.) dans les années 1980[44].

Dans ce contexte où le sujet est perçu de plus en plus comme un produit social, où la culture populaire devient l'objet de toutes les attentions et où l'action politique n'est plus considérée comme incompatible avec les structures les plus visibles du pouvoir, certains artistes vont développer un art plus près de la culture de masse, visuellement attrayant et largement distribué, y compris par les institutions muséales. S'éloignant de l'esthétique minimaliste et du goût pour les questions théoriques complexes des postconceptualistes, les artistes de la génération suivante – celle qui prit son essor dans les années quatre-vingt – chercheraient ailleurs, dans des formes beaucoup plus spectaculaires, la voie de leur impact critique.

3.6 Kruger et Holzer : spectacularisation et séduction

> *Le langage est une législation, la langue en est le code. [...] Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir.*
>
> *– Roland Barthes*

Dans le milieu de l'art newyorkais, l'année 1977 fut marquée (du moins, rétrospectivement) par une exposition présentée au Artists' Space, intitulée *Pictures*. Organisée par le critique d'art Douglas Crimp et réunissant les artistes Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Troy Brauntuch et Philip Smith, elle est considérée comme l'événement fondateur de ce que l'on nomme aujourd'hui la *Pictures Generation*. Regroupant des artistes influencés à la fois par l'art conceptuel, les *cultural studies* et le Pop art, et dont les plus emblématiques ne faisaient pas nécessairement partie de l'exposition initiale – c'est le cas notamment de Richard Prince, Cindy Sherman ou Dara Birnbaum –, la *Pictures Generation* poursuivait le travail d'appropriation et de déconstruction des systèmes de représentation en tant qu'instruments de pouvoir entrepris par Rosler ou Burgin[45]. Cependant, leurs œuvres se distinguent par un goût assumé de la séduction, dans une esthétique où l'appropriation d'éléments de la culture populaire emprunte des formes racoleuses et clinquantes, que ce soit dans le but de parodier ou de critiquer les modes de fonctionnement des médias de masses (Sherman, Birnbaum, Prince) et de la culture (Levine), ou par volonté de s'en approprier l'efficacité. C'est dans cette dernière catégorie que nous paraissent s'insérer les démarches de Barbara Kruger et de Jenny Holzer.

Repérées et, certainement, récupérées par les milieux institutionnels, les excursions amorcées par divers artistes, depuis le début des années soixante-dix, vers les plateformes des médias de masses (télévision, journaux, affichage publique) sont reprises au court des années quatre-vingt avec une vigueur renouvelée et des moyens dont les limites semblent exploser. Alors que les premières tentatives d'appropriation des espaces communicationnels se firent d'abord en continuant d'adopter une esthétique minimaliste héritée de l'art conceptuel[46], le travail de Kruger et de Holzer s'attache davantage à mimer les modes de représentations des médias de masses tout en y insérant une certaine discordance – une approche que l'on retrouvait déjà

dans les œuvres *Bringing the war home* de Rosler et *Possession* de Burgin. La force de l'impact devient ainsi, pour Barbara Kruger (1945-), l'objectif premier de ses créations :

> « I think the main motor in my work, since the beginning, has been direct address. [...] Direct address is everywhere, people are used to using it, and being spoken to in that way. You can work with it in any form. And it has something to do with the forming of identities and stereotypes, which interests me.[47] »

Critiquant dans son travail les médias et les représentations populaires comme sites du pouvoir, Kruger s'en approprie ainsi tout naturellement les espaces. Livres, affiches – placardées dans la ville ou distribués au public de la Documenta VII de Kassel (*Your moments of joy have the precision of military strategy*, 1982) –, affichage lumineux (*Untitled : I am not trying to sell you anything*, 1983, Times Square, New York), t-shirt et boîtes d'allumettes contribuent à essaimer les images en rouge, noir et blanc de Kruger (fig.3.6). Reconnaissables entre tous, ses photomontages reprennent la forme « texte court/image percutante » dominant l'industrie publicitaire, friande de sa capacité à manier le raccourci idéologique. Gardant de cette esthétique marchande son esprit accrocheur, privilégiant des images séduisantes, très contrastées, et des textes saisissants en gros caractères, Kruger rejette cependant le principe de congruence entre le texte et l'image qui régit de manière presque absolue tout l'univers publicitaire. Souvent violente en elle-même – dans ses formes (hauts contrastes, éclairages dramatiques) et dans son contenu (miroir éclaté, bombe atomique, lames, etc.) –, l'image le devient plus encore dans sa mise en relation avec des textes qui en accusent le caractère obscène, manipulateur ou complaisant. Plus précisément, on pourrait affirmer que ses œuvres reposent sur une fausse harmonie, que l'on retrouve à la fois dans ses phrases – simples comme des maximes, fermées, en apparence autonomes –, dans le caractère fortement statique de ses compositions – simplifiées elles aussi –, ainsi que dans l'effet de nostalgie inspiré par ses emprunts ou références à l'iconographie publicitaire des années 1950 et 1960. C'est du contraste entre l'apparente harmonie de l'ensemble et la violence des détails que naît le mouvement, le choc qui pourra déranger le spectateur, comme un piège se refermant sur sa victime.

Fig.3.6 Barbara Kruger, deux exemples de dissémination de son travail. À gauche : *We get exploded because they've got money and God in their pockets*, 1989 (reproduit sur un t-shirt). À droite : *We don't need another hero*, 1986 (panneau d'affichage). Source : Linker, 1990.

Dans son recours à de telles formes lapidaires, Kruger se fait non seulement l'enfant terrible de l'industrie publicitaire, mais également l'héritière légitime d'un artiste qui, quelque soixante ans auparavant, avait fait du photomontage son arme contre le régime nazi : John Heartfield (1891-1968). Tous deux partagent ainsi non seulement des débuts dans le milieu de l'édition et du design graphique, mais également un travail de photomontage dans lequel les éléments visuels et textuels entrent en conflits les uns avec les autres dans un esprit ouvertement critique. Même à l'intérieur de la branche berlinoise de dada, pourtant réputée beaucoup plus agressive que celle de Zurich[48], Heartfield se démarque comme l'un des membres les plus ouvertement politique. Loin du chaos typique des collages de Raoul Hausmann ou de Hannah Hoch, par exemple, Heartfield privilégie la clarté du message dans une esthétique associant simplicité des formes et violence des images. Benjamin Buchloh oppose ainsi les photomontages de Heartfield à ceux de Schwitters, les plaçant chacun à une extrémité du spectre des possibilités offertes par le montage, lesquelles allaient, selon lui, de la « contemplation méditative de la réification à un puissant outil de propagande pour l'agitation des masses »[49]. Pour George Grosz et Hearfield, le photomontage est avant tout une technique leur permettant « de dire en images ce qui aurait été banni par les censeurs si cela avait été dit avec des mots »[50].

Cependant, alors que Heartfield – comme nombre d'artistes des avant-gardes – faisait s'entremêler art et communisme, Kruger, en enfant typique d'une Amérique désormais reaganienne, transformée par l'essor économique de l'Après-guerre et l'explosion consumériste, témoigne d'un rapprochement entre art et marchandise. Abondamment exploité par le Pop art, le constat de cette accointance vient alimenter l'esthétique populaire et accrocheuse des artistes de la *Pictures Generation*. Chez Kruger, il s'agit non seulement d'un legs de Warhol et consorts, mais d'un apprentissage venu d'une première carrière de designer graphique :

> « I learned to deal with an economy of image and text which beckoned and fixed the spectator. I learned to think about a kind of quickened effectivity, an accelerated seeing and reading which reaches a near apotheosis in television.[51] »

Néanmoins, le passage de Kruger du milieu publicitaire au milieu artistique, et l'effort critique qui l'accompagnent, sera suivi quelque trente ans plus tard d'un discutable retour au bercail, à l'occasion d'une campagne publicitaire pour le magasin londonien à grande surface Selfridges (2006). Dans ce que l'artiste pourrait revendiquer comme l'invasion volontaire et percutante de l'un des temples de la consommation de masse, mais qui, en réalité, constitue un coup publicitaire éclatant pour la compagnie hôte, les slogans anti consommations de Kruger furent transformées en bannières et affiches publicitaires disséminées dans le magasin et les stations de métro de Londres (fig.3.7). Auparavant critiques lapidaires de la société de consommation, *I shop therefore I am*, *Buy me, I'll change your life* ou *We are slaves of the objects around us*, furent ainsi ramenées – avec l'assentiment de l'artiste – au rang de simples constatations spirituelles autour d'un phénomène jugé incontrôlable, voire bénin. Il n'y a plus qu'à l'accepter, avec un sourire en coin et un haussement d'épaule. Qu'elle le veuille ou non, dans ce contexte, les attaques de Kruger deviennent capitulation, éclatante en grosses lettres noires sur le fond rouge (!) des affiches et des sacs d'emplettes.

Fig.3.7 Barbara Kruger, campagne publicitaire pour le magasin Selfridges, 2006. Source : Internet.

Le même *flirt* risqué entre collaboration et contestation anime le travail de Jenny Holzer (1950-), une autre artiste associée à la *Pictures Generation* et dont l'œuvre, bien qu'influencée par l'art conceptuel, s'en éloigne néanmoins de par son intérêt marqué pour des formes à la fois lisibles et attrayantes, où la séduction occupe une place assumée.

> « JH- [...] Even with the street posters [...] I wanted the type face to be italic and bold and just so, and to have bright colors and to be pure squares so that people would want to come up to them. It's just taking care.
> DW- And seduction.
> JH- And seduction. [52] »

Les affiches de rue mentionnées par Holzer constituent la première d'une série d'œuvres presque exclusivement textuelles par lesquelles elle s'est fait connaître, et qui l'ont emmenée à explorer, comme Kruger, toute une gamme d'espaces intra et extra muséaux. À l'opposé de Kruger, cependant, dont l'esthétique fut toujours plus ou moins également pensée en terme de séduction, on constate chez Holzer une certaine dérive (ou progression, selon le point de vue) allant d'interventions minimales et discrètes vers d'autres beaucoup plus spectaculaires. Après un premier projet textuel prenant la forme d'une liste d'énoncés dactylographiés, polycopiée et affichée dans les rues de New York (*Truisms*, 1977-79), ses interventions suivantes dans les espaces publics adoptent des supports de plus en plus coûteux et une

esthétique de plus en plus élaborée : t-shirts (*Truisms*, 1980-82), plaques d'aluminium ou de bronze (*The Living Series*, 1980-82 ; *Survival,* 1983-85), panneaux lumineux (*Truisms*, Times Square, 1982, à l'invitation du Public Art Fund ; *Protect me from what I want,* Las Vegas, 1986), diffusion à la télévision (*Survival,* télévision d'Albuquerque, 1983 ; fragments de *Truisms, Living* et *Survival,* MTV, 1988 ; *Mother and Child*, spots télévisés pendant la Biennale de Venise, 1990), et projections au xénon sur divers espaces et bâtiments (*Arno*, projection sur la rivière Arno, 1996 – et plusieurs autres par la suite) (voir fig.3.8). À l'exception des premiers *Truisms* – qui, dès l'année suivant leur création, furent par ailleurs présentés en galerie (Franklin Furnace, 1978) –, les interventions de Holzer dans les espaces publics ne s'écartent par ailleurs jamais des institutions artistiques, qui leur apportent publicité, accès aux espaces et financement. La légèreté et la spontanéité des premiers *Truisms* se voient donc rapidement remplacées par des manifestations publiques abondamment soutenues par les institutions muséales, qui elles-mêmes ne tardent pas à devenir un espace privilégié de diffusion pour Holzer. Là aussi, le papier est remplacé par des matériaux de plus en plus coûteux, massifs et prestigieux – blocs ou dalles de granit gravé, sarcophages, panneaux LED (light-emitting diode) synchronisés et défilants, etc. –, formant des ensembles souvent extrêmement complexes et monumentaux, surtout depuis la fin des années 1980[53].

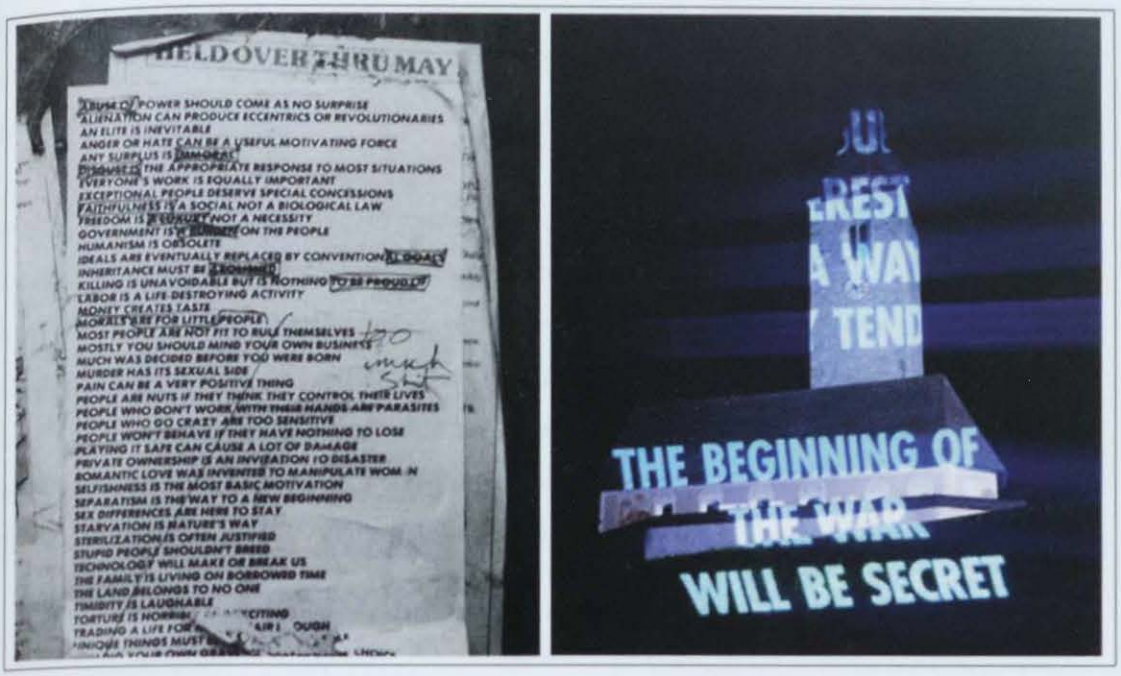


Fig.3.8 Le travail de Jenny Holzer est marqué par une dérive vers des projets de plus en plus spectaculaires. Ici, deux projets dans l'espace public : *Truisms* (à gauche), affichage sauvage de feuilles polycopiées (1977-79), et *War* (2004), projection aux xénon. Source : Internet.

Cette dérive spectaculaire n'est évidemment en rien propre à Holzer, qui ne fait qu'illustrer l'un des symptômes d'un système où la notoriété de l'artiste et le support institutionnel vont main dans la main et toujours croissants, accompagnés d'attentes grandissantes de la part de ces mêmes institutions en termes de visibilité. Et c'est sans compter sur les pulsions inflationnistes provenant des artistes eux-mêmes, de leur vanité autant que des débordements de leur imagination. Le mouvement semble cependant avoir atteint des proportions hallucinantes au cours des trente dernières années, dans un contexte qu'analysait déjà en 1998 la sociologue Natalie Heinich[54]. Dans *Le triple jeu de l'art contemporain*, Heinich trace le constat d'un art enfermé dans une logique transgressive, mais dont le seul arbitre demeure l'institution, à laquelle tout art doit éventuellement être intégré s'il veut être reconnu comme tel – une capacité de récupération développée tant par les institutions muséales (avec l'avènement de musées d'art contemporain habilités à diffuser toutes formes de pratiques transgressives, incluant l'art conceptuel, les interventions hors murs et les pratiques éphémères) que par le marché de l'art (qui s'accompagne d'une explosion de l'art comme valeur spéculative). Cet échec flagrant de l'art à échapper aux institutions muséales et

marchandes aurait alors eu pour conséquence – toujours selon Heinich – de favoriser la montée d'un certain cynisme, à la faveur duquel les artistes ont fini par prendre le contre-pied des prétentions anti muséales et anti commerciales des générations précédentes.

Loin de la réflexion autonomiste menée par Jean-Luc Godard, George Maciunas ou les situationnistes, par exemple, ou encore par Walter Benjamin dans *L'Auteur comme producteur*, Holzer ne cherche pas à remettre en question sa position de dépendance par rapport à des structures de production et de diffusions extérieures, liées à des intérêts privés. L'augmentation des moyens de production et la multiplication des sites d'intervention représentent d'abord pour Holzer des moyens d'augmenter l'impact de son travail en visant différents types de publics et différentes qualités de lectures :

> « [...] you might have an incrementally better chance of altering something in the world with the public stuff because you reach more people, and because the content of the writing is taken at face value, it is not dismissed as art. However, what you gain indoor is the chance to develop a complex presentation of a lot of ideas. The installation that you set up can be more complex, [...] you can have more layers. The "art" might be better. I'm not even sure I mean that, often I think a stripped-down public thing is just as fine.[55] »

Alors que Godard, Maciunas, Debord et Benjamin cherchent encore à ébranler les fondements mêmes de l'organisation capitaliste de la société, dans laquelle les représentations du monde ne font que perpétuer la position de domination de ceux qui les contrôlent, Holzer et Kruger ne s'en prennent plus à l'ensemble du système, mais à certains de ses symptômes les plus évidents. Bref, la croyance en la révolution a cédé le pas à un vague espoir de réforme, et au refus des structures existantes dans le but d'en édifier de nouvelles succède l'acceptation d'un système dont il s'agit désormais de reprendre les armes pour les retourner contre lui. À art récupéré, artiste récupérateur...

Certainement, cette déviation empruntée par Kruger et Holzer – et déjà présente, nous l'avons vu, dans les œuvres *Possession* de Victor Burgin et *Bringing the war home* de Martha Rosler – nous place devant le choix que doit faire tout artiste qui se pose la question de l'impact social de l'art : un choix entre visibilité et complexité, entre un impact quantitatif (combien de gens seront suffisamment exposés à l'œuvre pour en faire une lecture, même

sommaire) et impact qualitatif (jusqu'où ira la réflexion induite par l'œuvre). Celui-ci s'opèrera dès l'or dans la détermination des espaces d'intervention et dans leur attachement ou non à des structures de communications (artistiques ou médiatiques) qui en orienteront la lecture, mais aussi dans la sélection des formes : entre raccourcis accrocheurs et compositions plus complexes, plus riches de sens mais aussi plus difficiles d'approche, au risque de se couper d'une grande partie du public. Au-delà de cette question de l'équilibre entre qualité et quantité, il faut encore se demander si une lecture « fine » aura réellement plus d'impact qu'une lecture « binaire », ou si le choc n'est pas un meilleur catalyseur de changements que l'analyse[56]. Notons que le milieu artistique, par sa préférence accordée à l'équivocité comme l'un des premiers critères permettant de définir ce qu'est l'art, tend à prendre nettement parti pour la seconde option, évinçant d'avance tout ce qui pourrait être suspecté de frayer avec l'activisme politique.

Cette suspicion facilement observable dans le milieu artistique face à tout ce qui pourrait se rapprocher d'une intention – dont on retrouve les traces dans les notions de « contrôle », d'« efficacité », de « limpidité » et d'« art politique » –, n'a pas empêché les artistes mentionnés dans ce chapitre d'en ressentir la nécessité, ni d'en contourner, de différentes manières, l'interdiction. Cependant, pour un tabou transgressé, un autre doit être respecté, seul moyen d'ancrer, au final, l'intervention ou l'objet dans le cercle privilégié de l'art : si Piper renonce au cadre de réception défini des institutions artistiques, elle entérine cependant les règles de l'ambiguïté et du refus du contrôle de la réception de l'œuvre ; si Haacke s'en prend au tabou de l'intentionnalité, il ne peut le faire que dans le contexte d'espaces de diffusion établis de l'art, etc. Dans le cas de Kruger et de Holzer, leur travail s'en prend bel et bien au code interdisant toute visée d'efficacité, en plaçant l'impact sur le spectateur au cœur de leur réflexion, mais il ne le fait qu'en adoptant des formes et des contextes d'énonciation qui respectent tous les codes de l'art et se distinguent de celles de l'activisme : formes lapidaires mais ambiguës, espaces communicationnels de masse mais néanmoins encadrés par un appui des institutions artistiques. Kruger et Holzer témoignent ainsi d'un changement de paradigme entre une génération qui, malgré son intransigeance, finit par être récupérée par les institutions, et une autre qui, d'emblée, tend à accepter et même à rechercher les compromis. Et bien que cet esprit de conciliation visa d'abord à l'atteinte d'une efficacité

maximale – et peut-être précisément à cause de cette visée –, il serait pertinent de se demander si cette culture du compromis n'induirait pas un certain amollissement de l'impact. C'est d'ailleurs précisément l'idée que défend le critique d'art Paul Ardenne, qui constate, dans le contexte actuel d'une excessive collaboration entre artistes et institutions, une « prolifération de l'art d'intervention programmé » et de politiques de commande « tirant vers l'animation culturelle ». Dans ce contexte, où « l'art d'intervention tend à se faire décoratif », Ardenne dénonce ainsi une « banalisation de la pratique 'interventionniste' qui affaiblira rapidement la portée réelle de l'art d'impact », en prenant justement Kruger et Holzer comme exemple d'artistes victimes de cet affaiblissement[57].

Ce constat, maints artistes semblent l'avoir fait également, qui se détournent aujourd'hui des pratiques spectaculaires et consensuelles de la *Pictures Generation* au profit d'interventions plus ambiguës dans leurs formes et dans leur statut. Un art asocial, privilégiant un impact local fort à une visibilité diluée, une certaine « désesthétisation » des interventions – caractérisées par des formes brutes, minimales, voire banales –, et dont les frontières avec l'activisme apparaissent parfois très poreuses. Quatre exemples, dans l'art actuel, nous semblent emblématiques de ce type de pratiques : le collectif Norma, l'artiste français Alain Declercq, le duo des Yes Men et l'artiste polonais Artur Żmijewski.

3.7 Quelques pratiques actuelles : Norma, Declercq, Żmijewski et les Yes Men

Un jour de mai 2003, dans un parc de la ville de Vancouver, une dizaine de personnes s'affèrent à diverses activités récréatives : jouer au frisbee, promener une poussette, discuter tranquillement avec des collègues en veston cravate sur des marches de pierre, parler au téléphone cellulaire, etc. Rien d'anormal, et pourtant... Le passant pressé sera surpris par cette accumulation soudaine d'individus dans un parc où, en général, les gens ne font que passer rapidement. Le passant plus attentif apercevra peut-être la pancarte qui, à l'entrée du parc, représente, comme sur ces affiches ventant les futurs développements urbains ou immobiliers, uns scène idéalisée où l'on retrouve des gens jouant au frisbee, une femme promenant une poussette, des collègues en veston cravate assis sur des marches et une jeune fille parlant au téléphone cellulaire. Le passant qui s'attarderait, enfin, pour saisir quelques

bribes des conversations animant tous ces personnages, réaliserait qu'ils énoncent toujours les mêmes phrases en boucle – dialogues extraits du film de Sydney Lumet *Dog Day Afternoon* (1975). Rien de normal, finalement, dans cette performance du collectif vancouverois Norma (voir fig.3.9).

Fig.3.9 Norma, *Dog Day Afternoon*, intervention dans un parc de Vancouver, 2003. Source : Norma, *Norma*, site Internet.

Fondé par huit étudiants du Emily Carr Institute of Art and Design[58], le collectif Norma bâtit depuis 2001 un corpus essentiellement fondé sur un travail de performances « employant l'absurdité, l'endurance physique et la répétition dans une exploration de l'identité collective et de l'anxiété culturelle »[59]. Certaines, comme *Semiotic of the Kitchen : Pussycat Dolls Remix* (2008), dans laquelle les sept artistes exécutent une chorégraphie sur la musique du peu vêtu et très insignifiant *girls' band* Pussycat Dolls devant une projection de la vidéo *Semiotic of the Kitchen* de Martha Rosler, sont réalisées dans l'espace d'une galerie. Je ne m'y attarderai pas, autrement que pour réaffirmer le constat précédemment énoncé d'une génération de compromis (mais est-ce seulement générationnel ? La pratique de l'art n'est-elle pas toute entière vouée à la recherche d'une double reconnaissance, celle du milieu de l'art et celle de la société, dont chacune pose ses propres exigences souvent contradictoires ?). Plus intéressante m'apparaissent celles qui, comme *Dog Day Afternoon* (c'est le titre de la performance), échappent en partie au cadre institutionnel pour se fondre dans des espaces voués à d'autres fonctions et où les codes et attentes permettent encore l'étonnement du public. Différents éléments s'additionnent ici pour perpétuer ce sentiment de décalage et d'ambiguïté que l'on retrouvait déjà dans les performances publiques d'Adrian Piper, en particulier le jeu sans emphase des performeurs, cherchant à se rapprocher le plus possible d'une conversation, et le choix d'un lieu transitoire comme espace d'intervention, dans lequel il est facile de ne pas deviner la mise en scène encadrant la situation. S'opposent à ces éléments plus « réalistes » de la performance des aspect beaucoup plus dissonants et qui constituent, justement, la base d'une critique des représentations idéalisées de la société : des acteurs plus ou moins habiles et dont le ton et les attitudes manquent de naturel, des scènes incongrues (une femme se parlant à elle-même derrière sa poussette d'un ton moins que maternel, une autre lisant à voix haute), la répétition infinie des textes et leur inadéquation au lieu et à la situation (dialogues faisant références à des fusils, des policiers et un hold-up). Ces allers-retours entre naturalisme et décalages, entre infiltration et perturbation, permettent ici de mettre face à face attentes et déviances, angélisme et problématiques sociales. Les publics, dans ce cas précis, sont multiples : réalisé dans le cadre de la série de projet hors murs *Expect Delays*, organisée par la Artspeak Gallery, le projet a bénéficié d'une publicité dans le milieu de l'art qui a fait converger vers le parc, ce jour-là, une petite communauté d'initiés venus assister au « spectacle », et qui se sont additionnés aux passants à qui il restait

tout à décrypter, nuisant peut-être, par leur présence, à l'impact de l'œuvre. Encore une fois, la présence de l'institution oriente fortement la réception de l'œuvre, au risque de se retrouver avec le même effet d'amortissement dénoncé par Piper et Heinich.

Un autre groupe intervenant dans des espaces non dédiés à l'art, mais qui, malgré des attaches au milieu des arts visuels, choisit de revendiquer clairement son appartenance à l'activisme social, est celui des Yes Men[60]. À la base duo, formé de Igor Vamos (alias Mike Borrano) et de Jacques Servin (alias Andy Bichlbaum), les Yes Men forment aujourd'hui un groupe de quelque trois cents membres agissant de manière coordonnées dans des projets dits d'*identity correction*, dont les deux fondateurs demeurent cependant les têtes d'affiches, héros de deux films documentant leurs actions[61]. S'immisçant dans des conférences, communiqués de presse ou congrès des milieux industriels et politiques en se faisant passer pour les représentants d'une compagnie ou d'un gouvernement, ils y multiplient des propositions reprenant les principes de base du capitalisme sauvage, mais en les poussant à l'extrême. Par exemple, cette (fausse) proposition du World Trade Organization et de la chaîne McDonald de combattre la famine dans les pays du Tiers-monde en y recyclant les « déchets de post consommation » du cycle alimentaire (c'est-à-dire les excréments) de manière à les réintégrer dans des repas tout neufs (*Let them eat hamburger*, 2002). Ou encore, l'annonce faite à la BBC, par un (faux) représentant de Dow Chemicals, de l'engagement de la compagnie à indemniser pleinement les victimes de l'accident de Bhopal (*Dow does the right thing*, 2004).

S'appuyant sur des représentations visuelles animées et des accessoires soigneusement élaborés afin de soutenir leurs récits, les présentations des Yes Men jouent sur un constat simple : que si nous sommes prêts, collectivement, à accepter les aberrations du système, nous réagissons cependant à leurs mises en symboles, qui nous confrontent directement à l'horreur qui en découle. On saisit bien cette idée lorsque, dans le cadre d'un congrès de l'industrie pétrolière en Alberta, un faux représentant d'ExxonMobil dévoile progressivement la teneur des chandelles à l'effigie d'un dénommé Reggie qui ont été distribuées aux tables (*Vivoleum*, 2007, fig.3.10) ; dans une courte entrevue présentée aux membres de l'assemblée, Reggie, ancien concierge de la compagnie désormais décédé, a accepté de léguer son corps à

des recherches visant à transformer la chair humaine en source inépuisable de combustible. Les visages auparavant intéressés, tout prêts à entendre les propositions d'une entreprise prospère bien que réputée dommageable pour l'environnement et socialement irresponsable[62], se figent ; on éteint avec horreur les chandelles allumées.

Fig.3.10 The Yes Men, *Vivoleum*, 2007. À gauche, Andy Bichlbaub présentant le projet ; à droite, un participant allumant une bougie « Reggie ». Source : The Yes Men, *The Yes Men*, site Internet.

Se plaçant au plus proche des formes de représentation séduisantes et aseptisées de l'industrie et des gouvernements pour ensuite y introduire des faux-pas d'une monstruosité monumentale, les Yes Men emploient une forme que l'on retrouvait déjà dans le pamphlet de Jonathan Swift, *A Modest Proposal*[63] : la satire. Aujourd'hui, ce qui était un genre littéraire trouve son prolongement dans des actions se rapprochant davantage des arts visuels, le *culture jamming* (ou « détournement culturel »). Mouvement dont le magazine *Adbusters* constitue l'un des fers de lance, le *culture jamming* reprends l'idée du détournement énoncée par les situationnistes (voir chap. I, sect. 1.3), mais moins dans le but d'élaborer « une construction supérieure »[64] – et donc, plus complexe – que dans celui de s'en prendre à de grandes compagnies en récupérant leurs propres formes de discours. Partant d'une intention d'activisme social, c'est avant tout l'efficacité du message critique qui est recherchée, dans un effort visant à la fois à ébranler l'image de marque d'entreprises ciblées et à revendiquer un espace de communication pour des discours alternatif dans les sociétés capitalistes. Le *culture jamming* témoigne d'une proximité relativement forte, à l'heure actuelle, entre les milieux de l'activisme social et de l'art[65], à laquelle ont sans doute contribué les multiples efforts de politisation consciente et organisée de l'art au XX^{e} siècle. À cette influence s'ajoute la prise de conscience, par les milieux activistes, de l'importance de la communication[66] et de la nécessité, pour mobiliser l'opinion publique, de s'allier les médias, sachant que ces derniers réagissent davantage à un coup d'éclat symbolique qu'à toute autre forme[67].

Si les milieux activistes tenteront de juger de ces pratiques à l'aune de leur efficacité sociale, les milieux artistiques, eux, voudront le faire en fonction de leur impact esthétique ramené à des critères empruntés à la fois au paradigme romantique (authenticité, liberté créative absolue, détachement de toute influence sociale) et à la pensée postmoderne (liberté d'une interprétation aussi subjective que possible, interdit de « réponse » ou de solution répondant à la fin d'une croyance en la notion de progrès). À ces considérations, qui rendent souvent les institutions et intervenants artistiques frileux face à tout ce qui pourrait se rapprocher d'un art « engagé » politiquement, Nicolas Bourriaud apporte la distinction suivante, « que le contenu de ces propositions artistiques doit toujours être jugé formellement : en rapport à l'histoire de l'art, et en tenant compte de la valeur politique des formes »[68]. Bref, que la qualité politique

d'une intervention artistique doit d'abord être appréhendée en termes de formes, c'est-à-dire en tant que symbole. Pour Bourriaud, ce sont ces formes qui permettront d'incarner un quelconque projet politique commun, et « donc de lui permettre de se matérialiser »[69]. Libre à d'autres, par la suite, de s'emparer de ces formes pour les porter à un degré plus concret d'action sociale[70].

Ainsi peut-on juger des formes que prennent, dans un premier temps, les interventions des Yes Men qui, prises isolément, reproduisent une formule qui répond en tous points aux attentes du milieu artistique : l'introduction, dans un contexte spécifique (non artistique, mais ça, c'est déjà passé dans les mœurs...[71]), de décalages subtils en élaborant des formes plastiques (une combinaison moulante dorée munie d'une prothèse autogonflante rappelant un pénis gigantesque ; les chandelles à l'image de Reggie) ou narratives (le recyclage de la merde en hamburgers, la publication d'une fausse édition du New York Times ne contenant que des bonnes nouvelles, l'annonce de l'indemnisation des victimes de Bhopal) inattendues. En termes de visibilité, cependant, leur travail franchit les barrières de l'art en transgressant allègrement les tabous de l'intentionnalité, de l'efficacité et de la non-ambiguïté, et la vision disciplinaire de l'art. En faisant passer volontairement leurs interventions dans l'espace de communication des médias de masse (fig.3.11) – passage qui constitue, pour eux, l'achèvement revendiqué de leurs efforts[72] –, leur statut d'œuvre devient éminemment perméable aux attaques de ceux qui ne voient dans toute pratique redevable d'une vision critique affirmée de la société que de l'activisme politique.

Fig.3.11 The Yes Men, entrevue accordée à la BBC par Andy Bichlbaum en tant que représentant de Dow Chemical pour le projet *Dow does the right thing* (2004). Source : The Yes Men, *The Yes Men*, site Internet.

Cet art de mettre des grains de sable symboliques dans les prétentions à l'harmonie du système se retrouve également dans les œuvres de deux artistes, cette fois-ci clairement intégrés au milieu de l'art : *Welcome home Boss* d'Alain Declercq (2001) et *Them* d'Artur Żmijewski (2007). Deux œuvres refusant les mythes consensuels, autant ceux mis de l'avant par une société s'affichant démocratique que ceux d'une certaine frange de l'art qui, depuis les années quatre-vingt-dix, s'efforce de régénérer le tissus social par des actions à micro-échelle. Ce dernier type de pratiques – intégrées par Nicolas Bourriaud à ce qu'il nomme l'art relationnel[73] et que l'on pourrait qualifier d' « art communiant » –, en produisant des formes mimant l'harmonie sociale et dans lesquelles, par exemple, les spectateurs sont invités à partager un repas ou à participer à une fête[74], reconduit, à mon avis, une vision utopiste de la démocratie. Celle-ci se voit alors ramenée à des représentations spirituelles et groupusculaires, épurées de tout conflit. Prétendant s'opposer à la déliquescence des liens sociaux à travers diverses occasions de rencontres, leur incapacité à créer des relations durables et organisées, et qui dépasseraient le simple effet esthétique ou festif, les rend cependant politiquement stériles.

À l'opposé, l'intervention *Welcome home Boss*, réalisée dans le cadre de l'édition 2001 du Mois de la Photo à Montréal, revendique sans ambages son caractère envahissant, à la limite de la légalité et clairement politique en ce qu'elle attaque de manière frontale la question du déséquilibre des pouvoirs dans la société – comme d'ailleurs un grand nombre d'œuvres de Alain Declercq (1969-). S'aventurant, de nuit et armé d'un projecteur, dans les rues de quartiers nantis de Montréal, Declercq s'est ainsi permis de braquer un faisceau lumineux de haute intensité sur les façades des maisons de riches propriétaires, prenant en photos l'exposition soudaine – la mise à nu, dirais-je – de ces blockhaus et, souvent, de leurs occupants accourus à la porte (fig.3.12). Ces vues dérobées furent ensuite reproduites sur des affiches et placardées dans les rues de la ville, exposant dans un état de vulnérabilité ceux qui, d'ordinaire, bénéficient à la fois du pouvoir de soumettre les autres à leur emprise et de se soustraire à leur regard en se barricadant dans des zones et des édifices isolés du reste de la population. Encore une fois, l'effet saisissant de l'œuvre de Declercq provient d'une décontextualisation qui, dans ce cas précis, devient carrément un renversement. Elle transpose ainsi dans l'espace public une symbolisation d'un phénomène social réel ; la mise sous observation, par un ou des individus investis d'un pouvoir particulier (éventuellement autoproclamé), d'autres individus – comme c'est le cas avec la vidéosurveillance, par exemple, dépourvue de tout encadrement législatif –, rappelant également le braquage policier (ce qui, à mon avis, ne constitue pas la référence essentielle de l'œuvre, mais accentue l'image d'autorité et de violence associée à la scène).

Fig.3.12 Deux des photographies réalisées dans le cadre du projet d'intervention *Welcome home boss* d'Alain Declercq (Montréal, 2001) : ces photographies ont par la suite été reproduites et placardées clandestinement dans la ville. Source : Internet.

Dans ce processus d'exposition de la face cachée du pouvoir, menant à un renversement des positions entre soumission et contrôle, le travail de Declercq s'avère similaire à celui de Hans Haacke, qui lui aussi se spécialise dans le dévoilement de zones tenues secrètes par ceux qui détiennent le pouvoir dans nos sociétés. Cependant, alors que Haacke vise d'abord à déstabiliser l'institution muséale, qui demeure par ailleurs son unique espace de diffusion, Declercq s'attaque à un large éventail de figures d'autorité et intervient directement dans les espaces occupés par celles-ci. Declercq n'expose pas, comme son homologue allemand, des faits pouvant réellement embarrasser les personnes concernées ou les institutions qui leur sont rattachées ; ses transgressions, bien qu'effectives (elles lui auraient d'ailleurs valu une descente des forces policières et un interrogatoire), ne dérangent finalement que les codes hiérarchiques officiels ou officieux de la société. Ce qui est gênant pour les autorités, dans le travail de Declercq, c'est la liberté avec laquelle un simple citoyen se réapproprie momentanément le pouvoir, dans une sorte de geste d'*empowerment* susceptible d'être imité. C'est ce qui se passe lorsqu'il s'introduit dans les forces de polices françaises pour « surveiller ceux qui surveillaient » (*Vigipirate*, 1998), idem pour la fausse voiture de police

exposée dans une galerie de Brétigny-sur-Orge et que le public peut emprunter pour se balader en ville (*Make up*, 2002).

Dans une veine similaire, l'artiste Artur Żmijewski (1966-) s'attache à examiner les différentes formes de représentations de l'espace des démocraties (manifestations, chants, récits, rassemblements populaires, etc.), mais dans la perspective d'un examen très critique de ses limites et de ses échecs. Emblématique de son travail, l'œuvre *Them* s'emploie à générer une situation de rencontre dans laquelle tensions et affrontements remplacent la convivialité forcée des œuvres de Rirkrit Tiravanija ou de Philippe Parreno. Pour l'occasion, Żmijewski a réuni pendant quatre jours des membres de quatre regroupements aux idéologies très diversifiés, sinon antagonistes : femmes catholiques convaincues, jeunes de la gauche progressiste, jeunes nationalistes de droite et activistes de la communauté juive polonaise. Chaque groupe fut invité, dans un premier temps, à réaliser une bannière symbolisant ses idées, puis à l'exposer aux « corrections » des autres. D'abord posées et accommodantes – ajout d'un arc-en-ciel symbolisant la diversité sur le glaive des nationalistes, ouverture des portes de l'église peinte par les catholiques –, les interventions des participants deviennent rapidement agressives et radicales ; on piétine les banderoles, on les brûle, on enrage (fig.3.13). Aucune réconciliation en vue. Ce qui s'annonçait comme une belle occasion de rencontre et d'ouverture s'achève en violentes démonstrations de replis, à l'encontre des présupposés de compromis par le dialogue qui sous-tendent le principe de la démocratie, ou une certaine image dont on l'habille.

Fig.3.13 Artur Żmijewski, *Them*, 2007. Images des bandes vidéos documentant le projet. Source : Internet.

Dans les deux cas, il s'agit certes d'exemples d'art relationnel, au sens où l'entend Bourriaud, mais appartenant à son espèce la plus asociale et sombre, et dont la désillusion démocratique répond violemment à cette autre affirmation du même auteur qui affirme que « ce qui nous frappe dans le travail de cette génération d'artistes, c'est en premier lieu le souci *démocratique* qui l'anime »[75]. Tout comme Piper, d'ailleurs, pour qui le choc des images et des situations importait davantage que la candeur optimiste de propositions axées sur la rencontre et l'échange.

3.8 Pour un art asocial

> *Je ne suis pas du tout contre la tendance asociale – je suis contre la tendance non-sociale.*
>
> *– Brecht*

Ce qui caractérise les artistes étudiés dans ce chapitre pourrait se résumer à une sorte de position à cheval entre les attentes et les réticences du milieu de l'art – que ce soit dans l'ambiguïté de statut, artistique ou non, de leurs propositions (les *Catalyses* de Piper, *Dog Day Afternoon* de Norma, *Bringing the war home* de Rosler ou les personnifications des Yes men), ou dans un jeu aux frontières de l'art et de l'activisme politique (Haacke, Declercq, les Yes Men encore une fois, Żmijewski). Rien d'étonnant à cela, quand on pense que l'histoire de l'art toute entière s'est construite au fil des transgressions qui ont progressivement modifié

ses contours. Or, dans ces cas précis, nous croyons que l'écart entre conventions et transgressions permet justement de maintenir ouverte une zone de réflexion plutôt que de contemplation, en générant ces micro-écarts dont il était question en conclusion du chapitre II et qui, à notre avis, permettent seuls de conférer un véritable impact critique à l'art.

Ainsi, les efforts déployés par quantité d'artistes afin de réduire l'écart entre l'art et la vie, ou entre l'art et la sphère sociale ou politique, ne peuvent à notre avis provoquer une véritable prise de conscience ou une réflexion que dans la mesure où persiste un certain décalage, soit entre les formes entre elles (comme dans le cas du montage ou du collage), soit entre une œuvre et son environnement. Or, ce décalage se voit amoindri, voire annulé par des ancrages trop visibles au milieu de l'art, que ce soit par la présence de logos, de programmations ou par la répétition de certaines formes devenues trop clairement identifiées aux institutions artistiques (l'affichage public professionnel et dispendieux en est une) ; le style même, lorsqu'il devient trop identifiable, peut finir par nuire à l'ambiguïté et, donc, à l'impact du travail d'un artiste. On reconnaît dans ces derniers commentaires des allusions directes au travail de Kruger et de Holzer, à la fois reconnaissables dans leur style et douillettes dans leurs positions.

L'idée n'est pas alors de rejeter toute visibilité afin d'adopter des formes plus furtives, au sens stricte du terme – au contraire! –, mais que cette visibilité ne devienne pas prétexte à un nivellement des formes, à une perte du pouvoir de dérangement. De ce point de vue, les Yes Men – par leurs manipulations des médias de masse – ou Alain Declercq – par son occupation peu discrète des espaces publics et privés – parviennent à obtenir un impact fort ; par l'ampleur de leurs gestes, certes, mais surtout par l'ampleur du risque qui leur est associé, dû à l'écart entre ce qui est socialement acceptable et leurs propres positions et comportements. Même chez Haacke qui ne travaille qu'en galerie, le dérangement demeure maximal, par refus de se plier à certains codes du milieu de l'art et de mettre des gants blancs. Dans ces trois derniers cas, les artistes se démarquent par le caractère résolument asocial, symboliquement agressif de leurs interventions, à l'opposé des panneaux bien délimités, payés, commandités et « logoifiés » de Kruger ou de Holzer.

Dans cet art socialement dysfonctionnel, le spectateur n'est plus ni une cible comme il l'était chez les dadaïstes[76], ni le pseudo complice des happenings[77] et de l'art communiant qui, à notre avis, n'en font le plus souvent qu'une matière vivante, un objet auquel on assigne mots et attitudes. J'ai déjà affirmé dans le second chapitre que Kaprow, dans ses happenings, favorisait une participation physique du spectateur, jusqu'à en faire un matériau parmi d'autres d'œuvres au final très encadrées. Un rapport similaire s'instaure entre les participants d'un certain art relationnel et leurs auteurs, qui se parent des atours de la démocratie tout en programmant des formats d'interventions qui sont tout le contraire d'une réelle action citoyenne. Si cette tendance à vouloir démocratiser l'art[78] a été justement observée par Bourriaud, ce dernier se laisse cependant gagner par le même optimisme qui anime ses artistes fétiches :

> « [...] les situations d'exposition auxquelles nous confrontent des artistes tels que Gonzalez-Torres, et aujourd'hui Angela Bulloch, Carsten Höller, Gabriel Orozco ou Pierre Huyghe, sont régies par le souci de 'laisser sa chance' à chacun, à travers des formes qui n'établissent aucune préséance a priori du producteur sur le regardeur (disons : aucune autorité de droit divin), mais négocient avec lui des rapports ouverts, non résolus par avance. »[79]

Or, cette abolition supposée de la hiérarchie et cette insistance sur l'ouverture de l'œuvre relèvent de fausses croyances, d'une part aux réelles possibilités démocratiques de l'art, d'autre part en la nécessité historique d'un tel art. Dans un premier temps, il nous apparaît que les apôtres de la participation cherchent à occulter un fait qu'aucun artiste n'a réussi, dans la pratique, à récuser, à savoir que l'art demeure toujours l'œuvre du ou des auteurs qui l'ont fait naître et que, peu importe le degré d'implication des divers acteurs qui y toucheront, elle restera formatée par les premiers. Non seulement la hiérarchie demeure toujours présente, mais les formats aussi. À ce sujet, il ne faudrait pas confondre parole donnée et prise de parole. Qu'il s'agisse des messages écrits par des passants dans l'œuvre de Gillian Wearing *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say* (1992-1993), des interviews de Sylvie Blocher pour la série des *Living Pictures* (amorcée en 1992) ou des récits des aveugles interrogés par Sophie Calle (*Les Aveugles*, 1986), il ne s'agit jamais que de cadres offerts à des non artistes pour exprimer des éléments certes personnels, mais dans des structures mises en place par d'autres, orientant gestes et paroles vers des formes convenues. Bref, le participant n'est au mieux que la main qui décore

l'œuvre de l'architecte, au pire, le mannequin qui la meuble (voir Spencer Tunick):.. Dans un deuxième temps, l'idéologie qui sous-tend ces pratiques nous semble redevable d'une mauvaise perception de l'histoire de l'art, dans laquelle la volonté de l'artiste, ses intentions et son désir d'efficacité se sont retrouvés confondus avec de l'autoritarisme ou du fascisme, toujours en écho aux dérives propagandistes de certaines franges des mouvements artistiques au XX^{e} siècle (voir ch. II, sect. 2.5). De ces préjugés découle l'illusion que l'artiste doive renoncer à sa propre prise de parole, considérée comme trop agressive ou politique et donc, forcément, coupable du péché d'autoritarisme. Pour pallier à cet interdit, l'artiste délègue alors à d'autres, aux citoyens « ordinaires », cette parole taboue, supposée devenir dans leur bouche une occasion d'*empowerment* social, alors qu'en réalité elle demeure extrêmement délimitée. Ce renoncement à une prise de parole nous apparaît ni plus ni moins comme un apparent désaveu de l'un des rôles fondamentaux de l'artiste, celui de représenter le monde sous un regard personnel et critique.

J'ai bien écrit, cependant, qu'il s'agit d'un désaveu *apparent*. En effet, l'artiste ne renonce jamais à sa position d'autorité, malgré tout le vocabulaire d'ouverture et de perte de contrôle dont il peut affubler son travail et ses demandes de subventions. Peu importe que le chef d'orchestre dirige à la baguette ou à mains nues, qu'il se tienne au devant de la scène ou dans les coulisses, l'orchestre continue de s'y référer, et il demeure le maître du jeu. Dès lors, l'artiste asocial n'est rien d'autre qu'un artiste qui assume pleinement la réalité de sa condition et de sa position, sans cynisme, mais simplement avec lucidité. De quelle manière? Tout simplement en se saisissant sans modestie ni complaisance du rare droit de parole que lui concède la société pour le porter là où on ne l'attend pas ; dans les jardins des quartiers riches, dans les salles de presses et les colloques de l'industrie, dans les autobus, les magasins et les parcs. De ce point de vue, les efforts déployés par Bourriaud afin de nous convaincre que la volonté et l'impact politique de l'art convivial sont à mettre sur le même plan que celles de propositions beaucoup plus frontale – niant le fait que le premier soit le symptôme d'un renoncement à toute charge directe des travers de la société par des artistes acquiesçant, consciemment ou non, à l'idéologie dépolitisant le rôle de l'artiste – nous paraissent légèrement simplificateurs[80]. À l'opposé des tendances communiantes, l'art asocial seul se réserve encore le droit à une critique assumée et à des gestes réellement (plutôt que

symboliquement) transgressifs[81], favorisant par l'effet de choc que cela suppose une réelle mobilisation des spectate[82]urs, plutôt que de leur faire dilapider leurs énergies dans des actions essentiellement décoratives.

En privilégiant l'harmonie au détriment du choc, l'art participatif convivial finit par évacuer toute forme de tensions sociales ; s'il y a prise de position politique, comme l'affirme Bourriaud, cette position en est une de replis, adoptant les sages limites territoriales de l'art pour y édifier un éphémère « ailleurs » idéalisé. Car que dit le fait d'organiser un souper dans une galerie, sinon que l'art peut devenir un refuge dans un monde socialement parcellisé? Dans cette tentation du refuge, la révolution réputée aujourd'hui impraticable est reportée vers un ailleurs qui, pour concret qu'il soit (car il y a bel et bien souper), n'en demeure pas moins confiné à un espace et un temps précis ; celui d'un musée, celui d'une exposition. Le problème, avec les œuvres de Tiravanija et de Parreno, de même qu'avec les discours de certains postmodernistes apologistes de Deleuze et Guattari, c'est que tous se satisfont d'un espace et de visées modestes, affirmant de plus que la revendication d'un espace plus vaste et d'un projet plus imposant (lire : dérangeant) relèvent d'une mythologie périmée – celle, trop politique, des avant-gardes historiques.

Revenons-en alors à la question soulevée en conclusion du chapitre II, dans laquelle nous nous demandions si, parvenus à un certain degré, les efforts de fusion entre l'art et la vie ne risquaient pas de muer la mise à distance critique du spectateur en contemplation. Art d'immersion, l'art convivial – tout comme le happening – engendre un type de participation où le spectateur n'est plus dans la contemplation d'un objet extérieur, mais devient objet lui-même ; on ne lui demande pas de réfléchir à ses actes, mais, plus ou moins explicitement, de se conformer aux exigences esthétiques de l'artiste dont il est la matière, et aux règles d'harmonie sociale et d'échanges intensifiés que l'artiste a mises en place. Au nom d'une communion artificielle, on assiste alors à une abolition de la distance entre l'œuvre et le spectateur, entre celui-ci et l'artiste et entre les spectateurs entre eux. Le parallèle avec la religion chrétienne en devient ainsi presque gênant, l'un et l'autre célébrant dans des temples (églises, musées : enclaves hors monde pour jeux symboliques), et dans des cérémonies où sont abolies les disparités sociales, un au-delà qui demeure le seul but fantasmé de chaque

individu, le tout ayant pour effet de supprimer leurs efforts et leurs désirs d'intervenir ici et maintenant dans le monde réel.

CHAPITRE IV

CAMÉRAROMAN

> *Ils tournent en rond dans la nuit et ils sont consumés par le feu. Ils se réveillent effarés, et ils cherchent en tâtonnant la vie. Le bruit court que ceux qui l'expropriaient l'ont, pour comble, égarée.*
>
> – Guy Debord

Reflet d'une manière de percevoir et de représenter le monde, l'art offre à celui qui le pratique un espace lui permettant d'observer, d'interagir avec, d'intervenir dans ou d'expérimenter les données de la réalité qui l'entoure. Peu importe ses allégeances, l'art est toujours discours *sur* quelque chose ; on ne l'extrait pas du vide. Pour l'artiste, qui bénéficie d'espaces privilégiés d'énonciation ou s'offre encore la liberté de les prendre par la force – à une époque où ces espaces, en dépit des prétentions de systèmes démocratiques défaillants, se font rares –, le choix de nier, approuver ou ignorer certains enjeux sociaux, tout comme celui de les soulever, correspond à une prise de position. Tout comme celui qui s'abstient d'utiliser son droit de vote participe, par la négative, à définir l'espace politique. Pour ceux qui choisissent d'assumer activement la composante politique de l'art, et donc d'occuper une position critique, l'art doit ainsi être pensé à la fois en termes des sujets qu'il aborde ou occulte, et des espaces qu'il occupe ou n'occupe pas.

Dans les chapitres précédents, j'ai abordé différentes manières de donner à cette position critique un maximum de résonnance. Tout d'abord, par des effets de distanciation, lesquels permettent de renouveler notre regard sur le monde, usé par l'accoutumance. La décontextualisation est l'un des modes de cette mise à distance critique, qui fonctionne par déplacement des signifiants hors de leur contexte habituel. Parmi les artistes étudiés plus haut, deux types de décontextualisation revenaient : d'une part, les techniques de collage et

de montage, consistant à juxtaposer des éléments (images, textes, musique) que l'on n'associe pas normalement, ou à enlever des éléments auxquels on s'attendrait ; d'autre part, une modification du contexte d'énonciation, plus spécifiquement le fait de sortir des espaces institutionnels de l'art et de leurs ramifications pour intervenir directement dans l'espace public ou médiatique. Dans ce dernier cas, le déplacement permet par ailleurs de créer une ambiguïté quant à la nature de l'objet, afin de préserver la possibilité d'une interrogation totale du spectateur. Car le musée créée aussi ses propres habitudes, use lui-même le regard. Poussant peut-être trop loin le principe de la mise à distance, celui-ci aboutit à un retrait quasi total de toute référence au monde extérieur (le principe même du *white cube*), en isolant l'œuvre pour la montrer dans un contexte où elle est avant tout reliée à d'autres œuvres, et donc à l'art lui-même. Quitter l'espace muséal et autres écrins artistiques devient alors un moyen de renouer le lien primordial entre l'art et le monde.

À la distanciation et à la décontextualisation s'ajoute enfin une redéfinition du spectateur « actif », dont la participation ne passerait pas par une implication physique qui ferait de lui un matériau (manipulé ou manipulant), mais par une implication intellectuelle. Il s'agit alors de concevoir le spectateur comme un être pensant, dont l'esprit critique ne sera pas tant stimulé par une participation dans la production de l'œuvre que dans sa réception alerte et énergique, aiguisée par un art usant de stratégies de confrontation plutôt qu'invitant à une harmonieuse contemplation.

4.1 L'espace public

Ces prises de position sont en partie le fruit d'une réflexion théorique, mais également le résultat d'interrogations provoquées par ma pratique artistique au cours des dernières années. En réponse à un désir de dialoguer, de façon critique, avec des représentations médiatiques réductrices et qui m'apparaissaient appauvrir notre manière de penser collectivement la société, j'ai d'abord adopté le collage et la sérigraphie, techniques me permettant de m'approprier images et textes médiatiques. Or, l'appropriation de ces éléments m'apparu rapidement caduque dans un contexte où la diffusion se trouvait confinée aux espaces restreints de l'art ; dialoguer avec les représentations médiatiques impliquait également d'investir leurs territoires.

Mon intérêt pour les espaces communicationnels m'amena au constat d'un découpage de l'espace public dans lequel n'étaient plus autorisés que des communications payantes (publicités), des activités économiques contrôlées (kiosques de vente, amuseurs publics, festivals) ou des déplacements. Pour combler leurs manques de revenus ou dans le but de prévenir différentes formes de « désordres sociaux » (sans-abris, *squeegies*, graffitis, etc.), les villes gèrent aujourd'hui l'espace public avec un objectif de fluidité et de rentabilité maximales. Pourtant, les sciences sociales ont défini l'espace public non simplement comme un lieu physique que chacun serait libre d'occuper (ce qui, déjà, n'est pas le cas, puisqu'aujourd'hui l'aménagement urbain et la réglementation ne permettent plus l'occupation, mais uniquement la circulation), mais comme un espace de socialisation et d'échange permettant l'édification d'un sentiment d'appartenance et la construction d'un tissu identitaire commun[1]. Le sociologue Jürgen Habermas ajoute à cette fonction identitaire une fonction politique indissociable du modèle démocratique. Nous y reviendrons. De tels espaces, à destination sociale, identitaire et politique, seraient ainsi en voie de disparition[2].

Pour l'anthropologue Marc Augé, dans notre société actuelle – société « surmoderne » – l'espace public, de plus en plus compartimenté, serait envahi par une prolifération de « non-lieux » : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux »[3]. Aéroports, belvédères, places publiques épurées de ses fonctions de rassemblement, gares, autoroutes, édifices gouvernementaux : autant d'espaces que l'aménagement standardisé et fonctionnaliste vide de toute identité. Ils ne sont plus pensés qu'en termes d'efficacité, et régis par un rapport d'autorité sans cesse rappelé à l'œil de ses usagers :

> [L]es non-lieux réels de la surmodernité [...] ont ceci de particulier qu'ils se définissent aussi par les mots ou les textes qu'ils nous proposent : leur mode d'emploi en somme, qui s'exprime selon les cas de façon prescriptive ('prendre la file de droite'), prohibitive ('défense de fumer') ou informative ('vous entrez dans le Beaujolais')... [D]es textes sans autres énonciateurs que des personnes 'morales' ou des institutions [...] dont la présence se devine vaguement ou s'affirme plus explicitement ('Le Conseil général finance cette tranche de route', 'l'État travaille à l'amélioration de vos conditions de vie'), derrière les injonctions, les conseils, les commentaires, les 'messages' transmis par les innombrables 'supports' (panneaux, écrans, affiches) qui font partie intégrante du paysage contemporain.[4]

Des observation similaires sur l'effet dépersonnalisant et envahissant du texte dans les espaces publics m'avaient d'ailleurs amenée, dans le cadre de ma maîtrise, à la réalisation du projet des *Prescriptions pour un bon ordre social*[5] (2009-2010, fig.4.1). Celui-ci consistait en une série d'écriteaux de plastique gravé, de facture industrielle, esthétiquement identiques à ceux que l'on retrouve dans de nombreux édifices institutionnels ou commerciaux, mais dont les textes avaient été empruntés à des publicités ou articles de magazines. Tronqués, incomplets, sortis de leur contexte, leurs messages perdaient alors en clarté et en univocité, ne gardant des écriteaux habituels que le ton impérieux. Ces écriteaux, une centaines en tout, avaient été disséminés dans différents espaces publics ou accessibles au public de Montréal, par moi ainsi que par les membres du regroupement Exo[6]. Pour Augé, le dialogue entre le passager du non-lieu et le « paysage-texte » est identique pour tous, et absolument anonyme : « L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude »[7]. Avec les *Prescriptions*, il s'agissait à la fois de re-personnaliser la relation entre ce « paysage-texte » et l'usager du lieu – à travers des textes à l'évidence distribués par une personne singulière (mais qui?) et non par une institution et ses bureaucrates sans visages –, et de provoquer une prise de conscience critique face à l'uniformité simplificatrice et autoritaire du vocabulaire institutionnel et économique.

Fig.4.1 Edith Brunette, *Prescriptions pour un bon ordre social – Évadez-vous vers*, 2010. Montage photographique documentant l'intervention, dans ce cas-ci un écriteau posé à l'entrée des Habitations Jeanne-Mance.

Or, aux yeux du sociologue Jürgen Habermas, cette question de la perte de sens des nouveaux espaces publics et de l'isolement qu'elle génère touche à des enjeux politiques beaucoup plus larges. Dans un essai de 1962 (pour la publication originale en allemand), *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*[8], Habermas fait de l'espace public un élément indispensable à l'exercice de la démocratie. L'espace public tel que le définit Habermas, c'est-à-dire un espace communicationnel physique ou virtuel dans lequel s'exerce l'opinion publique critique, apparaît au XVIII[e] siècle, dans un contexte de renversement des pouvoirs de l'aristocratie par la bourgeoisie. À cette époque, l'émergence d'une sphère publique distincte de l'État (la Cour se voyant progressivement éclipsée par les cafés et Salons comme lieux de débats et d'échanges d'information), de même que le développement d'une presse permettant une circulation efficace de l'information vont permettre l'apparition d'une sphère publique bourgeoise politiquement orientée, chargée de défendre ses propres intérêts. Or, si les individus

représentés par celle-ci demeurent extrêmement minoritaire, les démocraties émergentes s'appuieront sur ce nouveau modèle pour ériger l'idée d'une sphère publique (et des espaces publics, qui en sont l'extension) comme « médiatrice entre l'État et la société »[9].

En effet, le système démocratique prétendant permettre l'exercice du pouvoir par l'ensemble de la population, via des représentants élus, il en découle deux exigences. La première, c'est que le peuple doit être en mesure de prendre des décisions éclairées grâce à l'éducation, à l'information et aux débats d'idées. La seconde consiste en ce que le peuple doive être en mesure de transmettre ses décisions aux élus, qui n'en sont en principe que les exécutants. Pour Habermas, l'espace public (à commencer par les médias) s'avère indispensable à l'accomplissement de ces deux exigences, puisque c'est lui qui permettra à la population de recevoir les informations nécessaires à l'exercice de ses tâches de citoyen, de débattre des décisions à prendre et de transmettre aux élus le résultat de ses réflexions. Or, dans la société contemporaine (celle d'Habermas mais aussi la nôtre), la quasi disparition des assemblées citoyennes et l'intrusion dans les médias – jusqu'à l'envahissement et au contrôle pur et simple – d'intérêts strictement économiques rendent ces espaces publics extrêmement précaires. La sphère publique en déclin se retire aujourd'hui dans le domaine des loisirs pour devenir pratiquement apolitique. Alors que les lois du marché envahissent la sphère publique et les espaces qui lui sont inféodés, « le raisonnement tend à se transformer en consommation et la cohérence de la communication publique se dissout en des attitudes, comme toujours, stéréotypées, de réception isolée »[10]. La discussion, vidée de toute portée politique, devient elle-même un bien de consommation comme un autre :

> Ainsi la discussion semble-t-elle être entourée de soins attentifs, et son extension ne connaître aucune limite. Mais, malgré les apparences, elle a subi en fait une transformation essentielle, puisqu'elle devient elle-même un bien de consommation [...]. Ainsi transformé, l'usage de la raison [...] est avant tout un substitut rassurant de l'action.[11]

En observant l'univers médiatique de la société contemporaine, il est aisé de s'apercevoir à quel point les espaces de communication ouverte, qui auraient dû rendre possible la circulation des informations, l'échange d'idées et la prise de décisions communes, ne sont plus que des parodies de leur propre rôle. Les médias multiplient ces succédanés

démocratiques que sont aujourd'hui les lignes ouvertes, les vox pop, le courrier des lecteurs et, depuis peu, l'espace dévolu aux réactions du public sur les sites Internet des grands médias, tandis que les institutions politiques où devrait exister un véritable débat ne sont plus qu'une mise à scène (il suffit de jeter un œil à la période de questions de l'Assemblée Nationale, un pur exercice de rhétorique dépourvu du moindre effort de dialogue). Dans une convergence d'efforts visant à séduire le consommateur en se faisant le reflet immédiat de sa propre vie et à réduire les coûts de production, les médias troquent l'information politique, culturelle ou autre pour une information « de proximité » allant du fait divers à la publication de photographies d'amateurs heureux de montrer la taille des grêlons qui se sont abattus sur leur jardin, auxquels s'ajoutent les images et sons captés à l'aide de téléphones cellulaires par les premiers témoins d'un événement. Une multiplication des canaux de communication « participative » mais ultra contrôlée, dans laquelle, comme dans un certain art participatif, l'implication du spectateur se limite à fournir le matériau d'une « œuvre » qui ne lui appartient en rien, ou à manipuler – télécommande en main – ceux qu'on lui fournit sans pour autant agir sur leur nature.

Face à cet appauvrissement de l'information et à l'absence de voies rendant possible une implication réelle du spectateur dans les médias, d'aucun argueront qu'ils ne sont l'un comme l'autre que le reflet des désirs et de la volonté (ou de l'absence de volonté) du grand public. D'autres au contraire soutiendront que l'offre doit précéder la demande afin de stimuler celle-ci. Encore une fois, ces positions renvoient à l'opposition soulevée au chapitre III (voir note en bas de page n° 41) entre une vision humaniste et une autre plus cynique des capacités critiques et participatives des individus, entre les tenants de l'éducation (nivellement par le haut) et ceux de la manipulation stratégique des instincts et codes déjà maîtrisés par le plus grand nombre (nivellement par le bas). En résumé, la question qui se pose est la suivante : faut-il adapter son discours aux intérêts, connaissances et capacités du public, ou lui demander de fournir les efforts qui lui permettront de comprendre des discours a priori plus complexes que ceux auxquels on l'a habitué, tout en espérant contribuer à accroître ses capacités de raisonnement?

En art, cette question s'impose avec encore plus de force lorsque l'on prétend vouloir s'adresser à un public qui n'est pas la petite élite fréquentant les galeries d'art contemporain. Si le fait de se limiter au contexte de l'exposition d'art exclut un large public, en sortir totalement risque inversement de mettre à l'écart le public le mieux à même de comprendre certains aspects du projet. Pour pallier à cette fracture, la documentation devient essentielle à l'artiste voulant s'adresser à plusieurs types de publics.

4.2 La documentation

Le regard posé sur la documentation se modifie au court de l'histoire, notamment en fonction de l'évolution des techniques et du rapport qu'entretiennent les artistes avec le marché de l'art. L'historienne et théoricienne de l'art Anne Bénichou distingue ainsi trois attitudes face à la documentation des performances, qu'elle relie à trois périodes historiques : dépréciation de la documentation dans les années 1960-1970[12] ; son élévation au statut d'œuvre dans les années 1980-1990 ; enfin, sa relecture comme script capable de réactualiser l'œuvre dans la décennie 2000[13]. L'importance accordée au document varie bien entendu selon les artistes et, surtout, suivant le type de pratique. Si, dans le cas de la performance, la dévaluation initiale constatée par Bénichou correspond à l'accent mis sur l'expérience immédiate et sur le corps de l'artiste comme lieu de l'œuvre, débouchant sur une documentation pauvre et rare, en art conceptuel les conditions ne sont à l'évidence pas les mêmes ; l'immatérialité théoriquement absolue de l'œuvre (qui n'est que disparue ou hors de portée dans le cas de la performance ou du land art) renverse l'ordre habituel où le document suit l'œuvre, toujours d'après Bénichou[14]. Alors que l'idée devient l'œuvre, le « glissement de l'objet à l'énonciation d'un concept va générer des modalités très diverses de consignation et de diffusion des idées qui prendront la forme de systèmes de documentation, non dépourvus de qualités visuelles, paradoxe de l'art conceptuel »[15]. L'œuvre est toujours ailleurs, mais la nécessité ressentie de sa transmission génère une multiplication des modes de documentation (et de diffusion!), allant de la photographie au texte ou au schéma, bien sûr, mais aussi du film ou de la vidéo (les productions et réalisation de Gerry Schum) au catalogue-exposition (Seth Siegelaub), au magazine d'art (le FILE magazine de General Idea) et à l'édition de livres d'artistes (*Grapefruit* de Yoko Ono, 1964), la quasi totalité d'entre elles étant produites – au contraire

de la photographie de performance – par les artistes eux-mêmes, avec toute l'attention esthétique que cela peut supposer.

Après que la documentation se soit transformée en outil promotionnel dans les années 1980[16] – période de retour au bercail institutionnel et économique –, le phénomène de sa prise en charge par l'artiste lui-même, devenu son propre (et souvent unique) promoteur, est aujourd'hui chose courante. Or, à la différence des années soixante, la relation entre l'artiste et l'objet s'est dépolitisée et n'est plus perçue comme un enjeu. L'artiste ne réclamant plus de maintenir la distinction entre l'œuvre et sa documentation, celle-ci tend à être conçue ou reçue comme une œuvre à part entière, assument une esthétique propre, étudiée et cohérente avec la démarche artistique de son auteur. Au point où Bénichou en vient à parler d'« esthétiques de la documentation »[17].

Les positions adoptées par rapport à la documentation sont ainsi multiples, pouvant aller d'une dépréciation qui aura pour conséquence de la minimiser et de nier jusqu'à ses capacités à rendre compte de la réalité de l'œuvre, à une élévation au statut d'œuvre autonome, partie intégrante du corpus d'un artiste. Ma propre position – j'ai eu l'occasion d'en discuter dans les chapitres précédents – s'accorde avec l'exigence, pour les interventions dans l'espace public, de préserver l'ambiguïté du statut de l'action ou de l'objet. Dès lors, la documentation ne peut pas, comme ce fut le cas dans les années 1980, prendre une place prépondérante (au point où la performance sera parfois pensée et exécutée en vue de la documentation, voire même uniquement pour elle). Dans mon propre travail d'intervention dans les espaces publics, la présence d'un caméraman ou d'un photographe n'est pas une option, et ceci tant dans le cas d'objets que d'actions.

On pourrait croire que seule l'action, par son caractère temporel et éphémère, pourrait occasionner une documentation intrusive. Or, même les objets peuvent amener la tentation de documenter l'œuvre de façon compromettant sa lecture, si celle-ci intervient au moment même de sa réception ; par exemple, si l'on choisit de documenter la réaction des gens face à l'œuvre[18]. Dans un tel cas, l'emphase est mise sur la documentation des relations *effectives* entre le spectateur et l'œuvre, et non sur leurs relations *potentielles*. Personnellement, et

contre une documentation mettant l'accent sur l'aspect sociologique de l'art, je défends une documentation des relations potentielles, en ce que celle-ci laisse ouverte l'interprétation de l'œuvre ; le public de la documentation expérimente alors l'œuvre non pas à travers le récit (visuel ou autre) de l'expérience qu'a pu en avoir son public immédiat, mais à travers un processus individuel et actif de recréation qui l'amène à examiner toutes les avenues possibles de l'œuvre et de ses impacts. Ici, ce n'est plus l'exactitude de la relation mais les absences et les manques – pleinement assumées – du récit qui donnent son intérêt propre à la documentation[19]. Dans ces conditions, la documentation devient, en quelque sorte, une deuxième œuvre. Non pas par ses qualités plastiques, mais par la distinction assumée entre les effets produits par l'œuvre « première » sur un public immédiat, et ceux que pourra ressentir le public de la documentation[20]. Assumant son incapacité à remplacer l'œuvre, la documentation ne cherche alors pas tant à rendre fidèlement un événement ou un objet temporellement ou géographiquement inaccessible qu'à produire une nouvelle expérience[21].

4.3 Caméraroman Phase I – Interventions

Cette prise de position face au rôle et à la présence de la documentation, qui s'est construite progressivement dans la première année de ma maîtrise, jumelée à mon intérêt pour la question du contrôle de l'espace public, ont convergé dans un projet en deux volets qui constitue l'objet de mon exposition de fin d'études. Répondant d'une manière apparemment consensuelle aux exigences contradictoires de l'institution muséal et de l'intervention hors de celui-ci, mais ne faisant, dans les faits, aucun compromis, *Caméraroman* se compose de deux phases distinctes : une première phase d'intervention dans l'espace public, et une seconde destinée à être présentée en galerie, réalisée à partir de la documentation de la première phase mais formant une œuvre à part entière.

La première phase du projet consiste en une série de performances discrètes regroupées en dix scènes et réalisées dans différents lieux publics montréalais (treize en tout – voir la carte des lieux à l'appendice A). Reprenant presque textuellement[22] des extraits de scénarios de neuf productions hollywoodiennes des années quatre-vingt à aujourd'hui, ces dix scènes mises bout à bout recréent le schéma type de n'importe quel film romantique[23] – incluant les

inévitables pivots que constituent la rencontre (généralement conflictuelle, à tout le moins inattendue), la scène muette de rapprochement joyeux et tendre où tout s'accélère, la séparation pour de mauvaises raisons, l'errance post séparation illustrée par des regards dans le vide, une pluie soudaine et le réconfort de l'alcool (et accompagnée de la musique triste d'usage), de même que la réconciliation flamboyante en dépit des obstacles (voir les textes complets à l'appendice B). Structure idéale de toute romance qui, pour limitée et caricaturale qu'elle soit, finit à force de répétition par imprégner nos attentes et nos désirs face à ce que devrait être notre propre vie amoureuse. D'où le plaisir de la confronter à un univers dont la structure diffère passablement du scénario habituel : la vie.

Les éléments contrôlés que représentent, au cinéma, les acteurs, les décors, les costumes, les figurants, les possibilités de reprises et autres conditions rendues possibles par le plateau de tournage sont ici sévèrement minées par le contexte d'intervention et la volonté d'éliminer au maximum tout effet de mise en scène. Ainsi, les lieux d'intervention ont été choisis en partie à cause de leur capacité à répondre partiellement, en termes de décor, aux exigences scénaristiques d'une scène donnée[24] : les performeurs doivent-ils y êtres assis ou debout, doivent-ils fumer ou boire, doivent-ils pouvoir acheter une fleur à proximité, franchir une porte, etc. Cependant, le plaisir consistait aussi à constater et à contourner l'impossibilité d'une intégration parfaite de l'action au décor, impossibilité qui transparaît dans des contradictions occasionnelles entre le texte et la réalité[25], ou dans le fait de demander aux performeurs d'agir en contravention avec la réglementation du lieu. Les autres aspects de la mise en scène affichaient la même déficience : aucun des performeurs intervenant dans les scènes (Marianne Pon-Layus et Kim Lagaude dans les rôles principaux) n'avait de formation ni d'ambition d'acteur, leurs vêtements du jour faisaient office de costume, et seuls étaient prévus quelques accessoires essentiels aux dialogues[26]. Ce minimalisme volontaire de la mise en scène visait ainsi à limiter les indications qui auraient permis au public accidentel de comprendre les scènes comme des interventions artistiques, mais aussi à jouer sur le brouillage entre réalité et fiction.

4.4 Confusion réalité/représentation

Ce brouillage, cette tendance à intégrer la réalité dans la fiction et à « fictionnaliser » la réalité est un phénomène croissant, dont témoignent et auquel participent une panoplie de formats médiatiques caractérisés par l'intrusion massive du public dans le champ d'action des médias, parfois de manière symbolique, parfois de manière effective[27]. Ces formes de valorisation du spectateur en tant qu'acteur, à des degrés divers, de l'univers médiatiques se multiplient au moment même où l'essor d'Internet semble offrir aux individus de nouvelles formes de participation, tandis que les médias traditionnels paraissent chercher dans ce rapprochement forcé avec le public la voie de leur renouveau. L'aspect participatif d'Internet mérite évidemment de nombreuses nuances. Si le web requiert jusqu'à un certain point un usager « actif » qui impose son propre rythme, son propre montage à partir d'une banque inépuisable de matériaux (de pages Web), ce travail de sélection se distingue des autres médias essentiellement par la quantité de manipulations qui lui sont ouvertes (tout lecteur sélectionne ainsi les publications et articles qu'il lit, et tout téléspectateur apprécie les avantages d'une bonne télécommande). Certaines plateformes Web, néanmoins, délèguent également à l'usager les choix des contenus qui y seront diffusés : c'est le cas des blogs et des médias sociaux. Or, dans ces espaces – Facebook en particulier –, c'est essentiellement la vie privée des gens qui forme la matière de cette nouvelle information participative et autogérée. Ici, la vie privée de millions d'individus devient un produit, un ensemble de signes – bref, l'équivalent d'une publicité ou d'un feuilleton sans narration, dont on n'aurait gardé que le glamour (mode, amours, activités sociales, etc.), version appauvrie.

Si le renversement des rôles entre émetteur et diffuseur apparaîtrait aux tenants du marxisme comme une victoire dans la lutte pour contrôler les medias[28], ce type d'appropriation de plateformes de communications par les individus à des fins privées semble surtout témoigner de notre passage collectif dans ce que Jean Baudrillard nomme l'*hyperréalité*. Dans cette hyperréalité qui serait la nôtre, le signe est totalement détaché du réel et ne renvoie plus qu'à lui-même, rendant caduque le concept même de représentation, remplacée par la simulation. Tout comme le réel disparaît derrière les images, le pouvoir s'efface derrière les signes du pouvoir : « Ainsi, il n'y a plus d'instance de pouvoir, d'instance émettrice – le pouvoir est quelque chose qui circule et dont la source ne se repère plus. »[29] De même, « il n'y a plus de

medium au sens littéral : il est désormais insaisissable, diffus et diffracté dans le réel[30], et on ne peut même plus dire que celui-ci en soit altéré »[31]. Dans cet univers de signes autoréférentiels, délesté du réel et de la représentation, la confusion entre la vie et le média devient absolue, et on assiste à la « ...dissolution de la TV dans la vie, dissolution de la vie dans la TV »[32]. Dès lors, « nous sommes tous [...] voués non pas à l'irruption, à la pression, à la violence et au chantage des médias et leurs modèles, mais à leur induction, à leur infiltration, à leur violence illisible »[33].

Dans le projet Caméraroman, cette dissolution entre représentation et réalité devient l'objet même des performances, alors que chaque mise en scène cherche à recréer cette zone d'ambiguïté où la fiction intègre la vie. Reprenant le principe chklovskien d'un mélange entre familiarité et décalage, les interventions reposent sur les effets induits par la reconnaissance – celle de scénarios déjà entendus, celle aussi de situation au premier abord anodines (drague, dispute, individu sifflant, un autre jouant de la guitare) – et la dissonance, cette dernière provenant d'une accumulation de détails : le jeu forcément inapproprié des non acteurs, l'écart entre des dialogues se voulant réalistes et le langage ordinaire, et l'écart entre les situations vécues par les personnages et le contexte d'intervention[34].

4.5 De l'action furtive au flash mob

De cet ensemble de scènes aux actions minimales, parfois dépourvues de tout public, seule la dixième se détache du lot par son aspect progressivement plus affirmé en tant que construction. À moitié par obligation – puisqu'elle reprend le scénario, forcément spectaculaire, du dénouement d'un film musical culte, *Dirty Dancing* (1987) –, à moitié par plaisir, la scène finale des performances devait composer avec des éléments ayant peu à voir avec le quotidien : un monologue moralisateur, un chœur chantant, une chorégraphie complexe et une musique aux accents d'apothéose (*voir le scénario en annexe*). Au début de la scène, les actions des performeurs demeurent discrètes : le chœur entonnant sur scène, gestes à l'appui, l'hymne de la pension Kellerman est remplacé par deux personnes assises au sol, face à face, exécutant les gestes comme des enfants pratiquant un jeu de mains ; le monologue du protagoniste, plutôt que de s'adresser au public, s'adresse à eux. Puis, petit à

petit, des éléments plus incongrus s'ajoutent à la scène : la chanson « The time of my life », facilement reconnaissable, est remplacée par un air de karaoké à mi volume, à laquelle les performeurs ajoutent leurs voix par bribes ; à la chorégraphie complexe de danseurs professionnels se substitue une série de mouvements clefs, dont l'aspect dansé ne se révèle que progressivement. À la fin de la scène, toutefois, toute dimension furtive ou ambiguë est évacuée pour laisser la place à une performance festive et assumée, concession de l'idéal à la pratique – et à la simple jouissance! (voir vidéo en annexe???)

En adoptant cette forme plus éclatante et axée sur le plaisir des participants, la dernière scène de Caméraroman s'éloigne des interventions furtives d'artistes comme Adrian Piper pour se rapprocher de la dimension soigneusement orchestrée des happenings, mais aussi d'un phénomène qui a pris une ampleur remarquable dans la dernière décennie, celui des *flash mob*.

Les premiers happenings d'Allan Kaprow, nous l'avons vu au chapitre II, étaient des événements à la mise en scène parfaitement planifiée, aux décors élaborés, et se déroulant dans des espaces fermés (lofts, galeries). Cependant, à partir du milieu des années 1960, influencé par les *event scores* de George Brecht, Kaprow allège la structure de ses œuvres : prenant désormais place surtout dans des espaces extérieurs, elles se délestent de leurs imposants décors pour n'intégrer que quelques accessoires. Même l'aspect très directif que l'on associe souvent à Kaprow – ne serait-ce que par contraste avec les *events* de Fluxus – tend à se relâcher pour laisser une partie d'interprétation aux acteurs de ces happenings nouvelle génération, moins immersifs que participatifs.

Parmi les plus connus de ces happenings en extérieurs, on retrouve *Sweet Wall*, réalisé à Berlin Ouest en 1970 (fig. 4.2). Aidé d'une douzaine de participants, Kaprow empile alors, sur un terrain vague d'où l'on peut apercevoir le Mur de Berlin, des blocs de parpaing formant un mur haut de cinq pieds et longs d'une centaine de pieds. Des tranches de pain et de la confiture font office de mortier. Élevé en quelques heures, le mur est ensuite abattu par ceux qui l'ont construit. Outre la symbolique évidente qui ne peut manquer de renvoyer l'œuvre sur le terrain politique, *Sweet Wall* tire également son impact du fait de son

déroulement dans l'espace public, et de l'absence de mise en scène. Dans un geste aussi simple que visible, *Sweet Wall* est peut-être l'œuvre de Kaprow qui touche le plus au politique, au point où la police crut bon d'intervenir, ne renonçant à arrêter le projet qu'après que l'un des organisateur ait réussi à les convaincre qu'il s'agissait davantage d'art que de politique[35].

Fig.4.2 Allan Kaprow, *Sweet Wall* (Berlin, 1970). Source : Kelley et Antin, 2005.

Si *Sweet Wall* apparaît par certains aspects emblématique du virage pris par Kaprow au milieu des années soixante, l'œuvre demeure cependant clairement dans le domaine de la représentation. Plusieurs happenings de l'époque, parfois spectaculaires, partagent ce parti pris, certains ayant même été produits en vue de présentations télévisées (*Gas*, 1966). D'autres cependant prennent la forme de scénarios délégués à des volontaires en vue d'une réalisation ne laissant parfois aucune trace, sinon dans la mémoire et les récits des participants. Quittant le domaine de la représentation, abandonnant parfois carrément l'idée d'un public, ces happenings n'ont alors plus de sens qu'en tant que jeu, et n'ont plus d'intérêt que pour celui qui accepte d'y participer. Les *Six ordinary happenings* (Berkeley, 1969) consistent ainsi en une série d'actions plus ou moins furtives, dont la plus discrète consistait à acheter des vêtements usagers, à les laver à la buanderie, puis à les laisser au même magasin (*Charity*). *Self-service*, un happening planifié pour prendre place simultanément dans trois villes différentes (New York, Boston, Los Angeles) tout au long de l'été 1966, en est un autre exemple. Les volontaires qui, dans chacune des villes, s'inscrivent au projet, doivent choisir parmi une liste d'actions possibles, certaines plus éclatantes – recouvrir les automobiles dans un stationnement de papier goudronnés –, d'autres carrément invisibles – sur un trottoir, s'arrêter pour compter deux-cents automobiles rouges, puis quitter. À ces actions individuelles s'ajoutent d'autres qui jouent sur le déploiement coordonné de plusieurs individus effectuant une même action :

> Los Angeles : « Night in the country. Many cars, moving on different roads. About a mile from a certain point, lights blinking, horns beeping sporadically, converge and disperse. »
> Boston : « Many shoppers begin to whistle in aisles of supermarket. After a few minutes they go back to their shopping. »[36]

Dans ce type de happening, on retrouve déjà les racines, réelles ou apparentes, du phénomène des *flash mobs*, définit comme le rassemblement inattendu d'un groupe d'individus dans un lieu public pour y réaliser des actions convenues d'avance – exécuter une même chorégraphie, s'étendre sur le sol, participer à une bataille éclair de pistolets à l'eau ou d'oreillers, etc.[37] –, avant de se disperser rapidement[38]. Prolongement du happening dans ses dimensions sociale, éphémère et déconcertante, le flash mob emprunte aux outils actuels que sont les réseaux de communications par Internet et téléphones mobiles une efficacité

organisationnelle qui permet de développer des événement de grande ampleur et rejoignant un public n'ayant pas directement à voir avec le milieu des arts. Trois décennies après les instructions de Kaprow proposant aux participant de siffler dans les allées d'un supermarché, des dizaines d'individus se rassemblent dans un magasin d'alimentation de Manchester, s'immobilisent pendant quatre minutes, puis reprennent leurs emplettes[39].

Phénomène ayant rapidement essaimé aux quatre coins de l'Occident, les flash mobs ont pris différentes tangentes, certaines plus spectaculaire, d'autres plus confidentielles et s'apparentant davantage aux happenings. Cependant, l'homme qui en revendique la paternité, Bill Wasik[40], les a d'abord conçu comme des parodies de la culture *hipster* – de l'instabilité de ses modes, de l'homogénéité de ses « membres » assorti à leur désir de se démarquer –, et l'aspect totalitaire en constitue un élément fondamental. Alors que le happening de Kaprow, tout en visant une réalisation effective (au contraire des *event scores* de Brecht), demeure un événement confidentiel, peu ou non visible, les flash mobs reposent sur un effet de masse. Wasik décrit ainsi les flash mobs – dans une définition aujourd'hui largement acceptée – comme le rassemblement d'un très grand nombre de personnes pour un court laps de temps (quelques minutes), par le réseautage des médias sociaux, dont le but ne dépasse généralement pas la réalisation de ce seul rassemblement ou de quelque action minimale et futile. Dans les *frequently asked questions* de l'invitation à ce que qu'il affirme avoir été le premier flash mob, Wasik donne pour unique motif de participation le fait que « plein d'autres gens le font » :

> « The basic hypothesis behind the Mob Project was as follows: seeing how all culture in New York was demonstrably commingled with scenesterism, the appeal of concerts and plays and readings and gallery shows deriving less from the work itself than from the social opportunities the work might engender, it should theoretically be possible to create an art project consisting of pure scene – meaning the scene would be the entire point of the work, and indeed would itself constitute the work.[41] »

Par définition, les flash mobs apparaissent donc comme des démonstrations massives et dérisoires, vécues au premier degré sur le mode du jeu ou d'une manière plus autocritique, comme parodies de sa propre condition[42]. Or, si Wasik promeut une vision apolitique des flash mobs, leur potentiel d'agitation fut rapidement perçu par d'autres, de par leur simple

capacité à mobiliser autour d'actions communes un grand nombre d'individus – et en particulier de jeunes, ces démissionnaires réputés du système électoral – sans passer par les regroupements sociaux et politiques traditionnels. Autant les flash mobs furent récupérés par l'univers du marketing[43], autant ils le furent également dans l'objectif de conscientiser la population à divers enjeux. Cependant, le soucis de clarté et d'impact médiatique en ont fait des manifestations souvent aussi peu subtils que celles des publicitaires[44]. Ces dérives « pédagogisantes » ne représentent cependant pas l'unique aspect politique des flash mobs, dont la structure même constitue une mini révolution dans les modes d'organisation sociale. C'est la vision défendue par Howard Rheingold, pour qui les flash mobs sont un symptôme de nouvelles stratégies révolutionnaires d'organisation sociales et politiques rendues possibles par l'émergence des médias sociaux[45], et à qui s'en prend Wasik dans son article. Or, contre son propre cynisme, Wasik fait deux concessions. Premièrement, que les manifestations peuvent avoir un aspect politique par le bref sentiment de renversement de l'ordre qu'elles procurent aux participants et, deuxièmement, que ces derniers demeurent des acteurs libres d'agir autrement qu'en objets manipulés : « I had meant them as an authority experiment, in the Milgramite style[46], but was not their promise instead to have been the mirror image – an anti-authority experiment, a play at revolution, an acting-out of the human choice to thwart order?[47] » J'ajouterais que les flash mobs ont aussi un effet symbolique dans leur réappropriation, sans permission, des espaces corporatifs ou publics, de même qu'un impact sur ceux qui en constituent le public direct : non averti, pris au dépourvu, ce public est laissé entièrement à lui-même dans l'interprétation à donner à ces événements qui viennent bousculer son acceptation de l'ordre établi (l'interdiction, présumée ou légale, de poser certains actes dans certains espaces, fussent-ils aussi bénins que le fait de s'attrouper sans en donner les raisons) et la prévisibilité de son quotidien. Encore une fois, on retourne à Chklovski.

Évidemment, cet effet s'est amoindri avec la multiplication et la médiatisation des flash mobs. Il a même complètement disparu lorsque l'idée fut récupérée à des fins publicitaires. Ce fut le cas, par exemple, de la série des *Fusion Flash Concerts* organisés par Ford en 2005 (en collaboration avec Sony), afin de promouvoir leur dernier modèle de véhicule. Annoncés comme des flash mobs, il s'agissait en réalité de concerts soigneusement organisés, montés

sur scènes, encadrés par les forces policières et publicisés par les médias traditionnels autant que par les médias sociaux[48]. Ici, l'effet perturbateur disparaît totalement. L'événement est prévu, publicisé, long et divertissant, bref, il n'en reste plus que l'aspect spectaculaire (fig. 4.3). Une spectacularisation qui va en s'amplifiant tout au long des années 2000 et qui semble directement associée à la récupération du phénomène par les entreprises et les médias, et à travers laquelle les gestes élémentaires des premiers flash mobs ont cédé la place à des mises en scènes complexes inspirées de la culture populaire (chorégraphies ou chants réunissant des dizaines, voire des centaines de personnes)[49].

Fig.4.3 Deux exemples de flash mobs spectaculaires : *Beat it* (2009), sur l'esplanade de la Place des Arts de Montréal, et *Do Re Mi* (Antwerp, 2009), organisé par une chaine de télévision à des fins promotionnelles. Source : Internet.

Reprenant cet élément d'emprunts à la culture populaire, la dernière scène des performances de Caméraroman se rapproche ainsi des flash mobs dans leurs versions plus spectaculaire (fig. 4.4). Néanmoins, elle s'en éloigne par un refus affirmé de l'effet de masse qui est au cœur des flash mobs traditionnels (si je puis dire). Réduite à ses parties les plus élémentaires – quelques phrases, quelques gestes, et le minimum d'acteurs nécessaires à leur reproduction –, la séquence, bien que visiblement mise en scène, retient au maximum les éléments spectaculaires pour favoriser une approche minimale, maladroite. Une sorte de *no mob* (« pas de foule »), se faisant au flash mob ce que la musique No Wave voulu être à la New Wave[50] : minimale, délestée de l'importance accordée à la virtuosité technique, au profit d'une esthétique plus brute et déconstruite.

Fig.4.4 *Caméraroman*, images de la scène 10 extraites de la bande vidéo remise par le Cégep du Vieux Montréal, où avait lieu la performance. Cette dernière scène constitue la plus « spectaculaire » des interventions de la série.

À ce « no mob » répond un « no public » : dans l'espace étroit des vestiaires du Cégep du Vieux Montréal, les quelques étudiants qui s'attardent malgré la relâche scolaire nous contournent et nous coupent, l'air surpris ou légèrement irrité, mais ne s'arrêtent pas pour contempler une scène qui n'en est pas vraiment une. Les réactions du public se rapprochent, finalement, de celles constatées dans les autres performances, entre voyeurisme et suspicion. Dans certaines scènes, les gens n'osant ou ne voulant pas réagir restent sur place et écoutent, ou attendent l'occasion de s'éclipser discrètement : au métro Bonaventure, une femme se retrouvant assise à côté d'une fille chantant toute seule *All by myself* en écoutant son lecteur MP3 (moi-même) et d'une autre se mettant soudain à gesticuler en faisant du *lipsync* (Marianne Pon-Layus, scène 2), demeure inconfortablement assise jusqu'à ce que le métro arrive, sur quoi elle se lève précipitamment ; au Palais des Congrès, les gens subissent sans lever les yeux le dialogue amoureux de Kim Lagaude et Marianne, mais déguerpissent un à un lorsque Kim s'éclipse en laissant Marianne débiter toute seule un monologue idiot (scène 5) ; à la Place des Arts, des passants sourient en entendant Kim faire sa déclaration d'amour à Marianne. Dans d'autres lieux où la sécurité paraît être un enjeu important, les performances suscitent surtout des réactions de contrôle et de protection : à la Caisse de Dépôt et Placement du Québec et à la Société des Alcools du Québec, les performeurs s'attirent instantanément l'attention des gardiens et des employés, qui les suivent et les observent ostensiblement ; dans les corridors des installations olympiques, un gardien de sécurité avertit David Manseau qu'il ne peut pas demeurer immobile (par contre, moi, dix mètres plus loin, je le peux), et que s'il veut jouer de la guitare il peut le faire mais en marchant... Dans tous les cas, le public se limite à une poignée d'individus plus ou moins attentifs, parfois captifs par simple respect des conventions, mais réagissant en général comme on le fait face à des agissements socialement déviants.

4.6 Caméraroman Phase II – renverser la parole sans réponse

À l'opposé du cynisme affiché par le créateur des flash mobs, encombrées sans doute d'une part de l'« optimisme aveugle » de Fluxus, les interventions de Caméraroman, en ciblant des publics restreints, en favorisant la proximité plutôt que l'ampleur, et en jouant sur les glissements entre réalité et fiction, se veulent encore critiques – l'aspect politique résidant à

la fois dans l'effet escompté de déstabilisation sur le public accidentel des performances et dans la réappropriation symbolique, éphémère des espaces publics. Dans cette réappropriation, ce sont moins les espaces physiques qui sont visés – comme c'est le cas dans les flash mobs, qui visent généralement une occupation maximale des lieux – que les espaces communicationnels, dans une perspective s'accordant avec celle de Jürgen Habermas. Une perspective qui s'accorde également avec l'analyse historique de la crise des espaces publics urbains de Richard Sennett, exposée dans son œuvre la plus connue, *Les tyrannies de l'intimité* (*The Fall of the Public man*, 1974), où l'auteur affirme que, dans un dévoiement des principes de la sphère publique du XVIII[e] siècle, la ville subit dès le siècle suivant une transformation qui en fera non plus un espace de sociabilité, mais un spectacle à consommer passivement[51]. Les nouveaux usages de cet espace public se caractérisent dès lors par le voyeurisme et le silence, l'isolement et la visibilité[52].

Cette double problématique de l'usage des lieux publics comme espaces de communications et de la confusion des domaines du public et du privé, du réel et du fictionnel, touche à un enjeu actuel majeur de l'espace public : la vidéosurveillance. Depuis quelques années, les espaces publics et commerciaux forment ainsi le nouveau Far West du développement débridé de systèmes de surveillance misant sur la multiplication des caméras de surveillance comme outil de contrôle, de prévention et de dissuasion. Si je parle de Far West, c'est bien parce qu'il n'existe à l'heure actuelle aucune législation spécifique permettant d'encadrer efficacement l'usage qui est fait, par tout un chacun, le commerçant comme l'organisme d'État, de la vidéosurveillance, en dépit de ses impacts sur la protection de la vie privée et sur notre conception de l'espace public et des usages que nous en faisons. Nous reviendrons sur l'aspect légal de la vidéosurveillance un peu plus loin dans ce chapitre.

En partie à cause de cette question du renforcement du contrôle des espaces publics, mais aussi en raison du potentiel technique de ces caméras désormais présentes partout, toutes les performances de Caméraroman ont été réalisées dans des espaces comportant des caméras de surveillance. Omniprésentes et pourtant parfaitement intégrées à notre quotidien, les caméras de surveillances représentaient ainsi un outil de documentation idéal par sa discrétion et son ubiquité, dont le caractère cependant incontrôlable formerait l'objet d'un travail à part

entière, lequel allait constituer la seconde phase de mon projet. Les caméras de surveillance sont ainsi devenues l'unique source de documentation visuelle des interventions, tandis que je me réservais le droit d'en documenter la bande sonore à l'aide de micros-cravates dissimulés et, je l'espère, invisibles. De cette façon, les caméras de surveillances, instruments d'un contrôle exercé sur l'usager de l'espace public, se transformaient à la fois en objet d'étude et en outil de communication potentiel, dans un renversement de l'unidirectionnalité de la communication dénoncée par Habermas, ou de ce que Baudrillard qualifiait de « parole sans réponse »[53].

Nous avons déjà mentionné (notes en bas de page 12 et 13) que, contrairement aux penseurs de tendance marxiste comme Brecht ou Benjamin (mais aussi, plus récemment, Enzensberger, que Baudrillard prend directement pour cible dans son essai *Requiem pour les medias*), Baudrillard ne considère pas les médias comme un véhicule neutre dont il suffirait de contrôler les contenus, mais plutôt comme une structure de pouvoir en soi. Un pouvoir reposant sur un modèle de communication opérant toujours, par définition, à sens unique :

> « Ce qui caractérise les medias [sic] de masse, c'est qu'ils sont anti-médiateurs, intransitifs, qu'ils fabriquent de la non-communication – si on accepte de définir la communication comme un échange, comme l'espace réciproque d'une parole et d'une réponse [...]. Ils sont ce qui interdit à jamais la réponse, [...] sinon sous des formes de simulation de réponse [...]. C'est là leur véritable abstraction. Et c'est dans cette abstraction que se fonde le système de contrôle social et de pouvoir »[54].

Pour Baudrillard, la stratégie marxiste proposant de redonner au peuple le contrôle sur les instruments médiatiques ne changerait donc fondamentalement rien à cette structure unidirectionnelle, reconduisant le monopole de la parole pour la redonner à d'autres, mais sans que celle-ci puisse davantage « s'échanger, se donner et se rendre ». Ainsi, « la seule révolution dans ce domaine – et partout ailleurs, la révolution tout court – est dans la restitution de cette possibilité de réponse »[55].

Cette non-réponse des médias qui, selon Baudrillard, lui confère tout son pouvoir sous couvert de neutralité, se reproduit avec autant sinon plus de force encore dans les systèmes de vidéosurveillance. Dans ceux-ci, la non-réponse est catégorique, avec pour seule simulation de réciprocité une réglementation partielle dans sa portée et impuissante par définition (une

réglementation n'a pas la portée d'une loi) quant au droit des individus d'accéder à leur propre image[56]. À cette pseudo réversibilité de la parole – qui, on le verra, demeure à l'état de vœux pieux – dont l'image est entretenue à grands renforts de rigueur protocolaire, les performances de Caméraroman répondent non pas en tentant de se réapproprier un média pour en faire le véhicule de ses propres contenus (d'ailleurs, les caméras ne sont pas utilisées comme outil de diffusion mais de captation), mais en jouant en miroir cette simulation : la « vie à l'état brut » qui constitue normalement l'offrande du passant dans cette relation phagocytaire est remplacée par sa propre caricature. Une « vie à l'état brut » qui ne l'est plus, qui ne l'est de toute façon jamais, formatée comme elle l'est par l'image que les médias nous offrent de ce que devrait être l'existence.

4.7 Documentation : réglementation de la vidéosurveillance

La documentation des performances de Caméraroman devient donc elle-même, dans la deuxième phase du projet, le sujet d'une œuvre touchant ici aux enjeux de l'espace public et de la vidéosurveillance qui s'y exerce, mais aussi et surtout au contrôle des informations. Chaque performance fit ainsi l'objet d'une demande à l'institution où elle avait été effectuée, dans le but de récupérer les images prises par les caméras qui s'y trouvaient. Au Québec, malgré l'absence de loi pour encadrer l'exercice de la vidéosurveillance, la Commission d'accès à l'information (CAI) – chargée de veiller à l'application, par les organismes gouvernementaux, du droit d'accès des individus aux renseignements les concernant, de même qu'à la protection de ces renseignements personnels – a établi une réglementation concernant l'utilisation de caméras de surveillance, afin de pallier partiellement au vide juridique. Celle-ci stipule que les images captées par les caméras de surveillances constituent des renseignements personnels au même titre que n'importe quel autre type de document, et qu'elles tombent ainsi sous le coup de la *Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels*. Selon cette Loi, « toute personne qui en fait la demande a droit d'accès aux documents d'un organisme public » (article 9). Le document *Les règles d'utilisation de la vidéosurveillance avec enregistrement dans les lieux publics par les organismes publics*, émis par la CAI en 2004, ne représente cependant qu'une orientation générale pour les organisme qui y sont assujettis, et touche uniquement aux lieux

et organismes mentionnés dans son titre. C'est d'ailleurs des ces espaces que j'ai choisi d'intervenir. Les *Lignes directrices* formulées en 2006 par le Commissariat à la protection de la vie privée du Canada sont d'une portée tout aussi limitée[57].

Pourtant, les deux réglementations ont été conçues en réaction à ce que les commissaires fédéraux et provinciaux considèrent comme une problématique aux impacts sociaux majeurs, ne devant pas être pris à la légère[58]. L'ancien juge à la Cour suprême Gérard La Forest, en réponse à une demande du CPVP, a transmis au Commissariat un avis détaillé sur la question de la vidéosurveillance, laquelle soulève, selon lui, de « vastes enjeux socio-politiques [sic], dont la solution aidera à définir la relation qui doit exister entre l'individu et l'État dans les décennies à venir ». Dans ce contexte, « le maintien d'une société libre dépend de la vigilance des citoyens, de la surveillance constante des organes législatifs [...], et de l'exercice nuancé du pouvoir de l'Exécutif de contrôler les abus de la police »[59]. Le constat par les juristes et commissaires de ces enjeux démocratiques majeurs n'a cependant pas suffit à provoquer l'édification d'un cadre légal contraignant pour limiter et superviser le recours à la vidéosurveillance. Si bien que les quatorze demandes d'accès adressées à treize organismes[60] différents afin de récupérer les bandes vidéo ont donné lieu à des réponses variées, bien que tous les lieux visés – des espaces publics sous la responsabilité d'organismes publics provinciaux – fussent assujettis à la même réglementation et aux mêmes lois (voir un exemple de lettre de demande ainsi que l'ensemble des réponses des organismes aux appendices D et E). Une inconstance se faisant simplement l'écho du flou juridique.

Ainsi, Bibliothèques et archives nationales du Québec (BANQ) déclare que « suivant l'article 29, alinéa 2 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 [...], nous ne pouvons vous confirmer l'existence, au sein de notre organisme, des renseignements visés par votre demande puisque cette seule confirmation ou non risquerait de réduire d'un dispositif de sécurité [sic] destiné à la protection d'un bien ou d'une personne » (référence, lettre en annexe). L'Université du Québec à Montréal (UQAM) invoque le même article, ajoutant que « ces documents, s'ils existent, constituent des renseignements personnels qui en forment la substance et qui sont confidentiels au sens des articles 14 et 53 à 62 de la Loi sur l'accès » (référence, lettre en

annexe). Le Palais des Congrès, après avoir annoncé ne pas détenir les renseignements demandés, reprend le même argument en affirmant qu'« en vertu de l'article 59 de la Loi sur l'accès [...], un organisme public n'est pas autorisé à divulguer à une personne des renseignements concernant une autre personne à moins que cette dernière ne donne son consentement » (référence, lettre en annexe). Un argument pourtant en contradiction avec cet autre article de la Loi sur l'accès à l'information stipulant qu'un « organisme public ne peut refuser l'accès à un document pour le seul motif que ce document comporte certains renseignements qu'il doit ou peut refuser de communiquer en vertu de la présente loi » (article 14). D'ailleurs, les raisons avancées par la BANQ, l'UQAM et le Palais des Congrès n'ont pas empêché d'autres organismes de donner suite à mes demandes. Ainsi, sur les treize organismes publics auxquels ont été adressées mes demandes, quatre ont accepté de me remettre les images vidéo : la Corporation des habitations Jeanne-Mance, la Société de transport de Montréal, la Régie des installations olympiques et le CEGEP du Vieux Montréal. On assiste donc à un défilé de proclamations aux assises incertaines, dont les décisions personnelles et arbitraires se camouflent sous l'apparente rigueur d'un vocabulaire bureaucratique et légal[61].

Cette rétention discrétionnaire des informations par des institutions se drapant de l'habituel discours de transparence de nos démocraties devient, avec la phase II de Caméraroman, le sujet même de l'œuvre. Ici, le but n'est pas, comme chez une majorité d'artistes actuels, de produire de la documentation pour répondre à ses propres besoins promotionnels et économiques, mais d'exploiter les caractéristiques – les lacunes – d'une documentation entravée à la fois par des principes (mon entêtement à préserver l'ambiguïté de l'œuvre) et par l'inévitable distance existant entre le document et l'œuvre. C'est ainsi que j'ai déterminé, avant même la réalisation des performances, que l'exposition en galerie prendrait la forme d'une série de dix téléviseurs, un pour chacune des scènes, sur lesquels apparaîtraient ou non les images de la performance, selon que la bande vidéo m'aurait été remise ou non. Par ce choix, je soumettais donc l'installation vidéo à se composer d'un nombre imprévisible d'écrans noir – de zéro à dix –, qui composeraient autant de trous narratifs témoignant chacun de l'absence de réciprocité dans la relation entre surveillant et surveillé, entre citoyen et institution. Seule la bande son, disponible pour chaque poste à travers des écouteurs,

permettrait alors au public de la galerie de reconstituer le récit complet des performances, tout en laissant la contexte et les réactions du public inaccessibles. La documentation des performances se veut incomplète, fragmentaire et fondamentalement insatisfaisante ; au spectateur de combler les vides, à lui surtout de réfléchir aux raisons qui les ont créés.

4.8 La fragmentation et le vide comme témoins d'un délitement social

Le choix d'intégrer le son à la documentation fut motivé, au départ, par le besoin de compléter les informations fournies par les caméras qui, bien sûr, ne captent que les images. Il s'agissait aussi de pouvoir fournir un minimum de documentation en l'absence de bandes vidéo, une sorte de « script » auquel puisse se référer le public de la galerie pour comprendre en quoi consistait la performance. Surtout, je souhaitais le faire sans devenir intrusive (les enregistrements furent fait grâce à des micros-cravates très discrets, dont je contrôlais moi-même les récepteurs et les équipements d'enregistrement à bonne distance), et en préservant des zones inconnues pour le public – toujours dans l'idée de provoquer une mise à distance capable de catalyser la réflexion chez la personne qui consulterait la documentation. En prenant le parti d'enregistrer le son des interventions au moment de leur réalisation, ces « scripts » vont au-delà des partitions de Brecht ou des relations écrites de Piper en outrepassant un scénario strictement anticipatif, mais le fait de s'en tenir à l'écrit pour documenter le texte des performances aurait renvoyé trop directement aux films dont ils étaient issus, plutôt qu'aux interventions elles-mêmes. Par ailleurs, et c'est sans doute l'aspect le plus important, le fait de présenter uniquement les images des bandes aurait évacuer de la documentation tout l'aspect du rapport entre fiction et réalité, qui était le sujet principal des performances ; la partie de l'exposition en galerie n'aurait plus alors été que la documentation de mes démarches légales, et plus du tout celle de mes interventions dans l'espace public.

L'ajout du son, en renvoyant à l'aspect filmique ou télévisuel des documents, fait également appel aux attentes générales que l'on peut avoir à l'égard de ces médiums[62] – celles d'une image claire, adaptant le cadre à l'action principale afin d'en suivre les mouvements et les détails (psychologiques, notamment), et assortie, s'il y a lieu, d'une bande son cohérente – et

générer ainsi des insatisfactions chez un spectateur conditionné à sa position de voyeur auquel rien n'est habituellement refusé. Nous avons déjà vu comment ce type de frustrations étaient exploitées par Jean-Luc Godard dans ses films, lorsque les personnages quittaient le champ de la caméra ou que les bruits de la ville ou de la musique enterraient les dialogues. Aussi les précisions apportées par le son, pour littérales qu'elles puissent paraître, demeurent partielles : la bande sonore nous renseigne sur le texte et sur la manière dont les performeurs l'ont interprété – ton, erreurs, hésitations, adaptations réussies ou non du français « international » à l'accent québécois –, mais rien du tout de leur gestuelle ou des réactions des passants, et très peu sur les contextes d'intervention. Ces manques sont inhérents aux bandes sonores autant qu'ils le sont aux images des caméras de surveillance qui, même dans le cas de celles rendues disponibles, ne seront jamais satisfaisantes d'un point de vue informatif ; la bande vidéo remise par la Corporation des habitations Jeanne-Mance ne montre ainsi l'un des acteurs (Ivan Lassère) que de dos et avant le début de la scène, tandis que de l'autre (Marianne Pon-Layus) on n'aperçoit que les pieds (fig. 4.5). Se complétant sans jamais devenir totalisants, sons et images demeurent les indices de ce qui est absent.

Fig.4.5 *Caméraroman*, scène 8, performance aux Habitations Jeanne-Mance. Images extraites de la bande vidéo de la caméra de surveillance.

Cette absence d'exhaustivité et de perfection instaure un rapport entre la performance, la documentation et leur public bien différente de celle à l'œuvre dans les flash mobs. Dans ces manifestations éclatantes, destinées à surprendre mais, surtout, à impressionner et à subjuguer, le rapport au public en est un, nous l'avons vu, de spectacle. La documentation – les dizaines de vidéos circulant sur Internet – se veut donc limpide et globalisante. Si le tout début d'un flash mob joue sciemment sur l'ambiguïté, dans ce bref et jouissif instant où le premier participant exécute les pas de danse initiaux ou commence à chanter en se servant d'un concombre comme micro, ce doute est destiné à être levé rapidement. Cette ambiguïté bien éphémère sera représentée, bien sûr, mais n'interviendra pas dans une documentation à tendance totalisante, destinée avant tout à servir de publicité, à se souvenir (j'y étais) et à montrer aux autres cette communauté dont ils ne font pas partie. Ainsi ne se trouve-elle pas destinée à être visuellement attrayante (ce qu'elle n'est pas), mais à rendre compte de l'ensemble de la réalisation en ne laissant pour seul trou que celui-ci : VOUS n'y étiez pas. D'ailleurs, dans cette documentation filmée et mise en ligne par des participants, sur des sites surtout fréquentés par le même groupe social (Facebook, Youtube)[63], la communauté éclair d'un flash mob ne s'adresse-t-elle pas essentiellement à elle-même? Cette autoréflexivité d'un groupe à travers des événements spectaculaires nous renvoie à nouveaux aux théories de Walter Benjamin sur l'art monumental (voir ch. I, p.7) , c'est-à-dire sur des manifestations d'une masse s'exprimant (à défaut d'intervenir par des actions politiques concrètes) dans des événement où elle peut se contempler elle-même, et jouir de s'apparaître ainsi monumentale. Participant à un processus d'esthétisation de la vie politique remplaçant le droit d'action des masses par un droit d'expression, l'art monumental permet donc à celles-ci de s'exprimer « dans les grands cortèges de fête, dans les monstrueux meetings, dans les manifestations sportives qui rassemblent des masses entières, dans la guerre enfin, c'est-à-dire en toutes ces occasions où intervient aujourd'hui l'appareil de prises de vues, la masse peut se voir elle-même en face à face.[64] » À la lumière des intentions cyniques ayant amené Bill Wasik à créer les premiers flash mobs, une citation de Benjamin déjà retranscrite au premier chapitre mérite d'être à nouveau évoquée : « [La création monumentale] exerce sur les exécutants et les spectateurs une fascination sous l'effet de laquelle ils ne peuvent que s'apparaître à eux-mêmes comme monumentaux, c'est-à-dire incapables d'actes réfléchis et autonomes »[65].

Chez Kaprow, dans une version beaucoup plus intimiste, la même emphase mise sur une communauté de participants amène cependant l'effet inverse sur la documentation ; plutôt que de chercher à totaliser l'événement, à le rendre dans son apothéose présumée – de manière à valoriser, à ses propres yeux et à ceux du monde extérieur, une communauté à la fois belle et vigoureuse –, la documentation se voit ainsi dévaluée pour son incapacité à rendre compte de l'authenticité d'une communion, d'une jouissance et d'une liberté n'appartenant qu'aux membres de cette communauté[66]. Kaprow, clairement, s'insère dans le premier paradigme des rapports entre performance et documentation identifié par Anne Bénichou.

Aux deux pôles du spectre cependant, intime et spectaculaire, un principe d'exclusion régit ces rapports. Or, ce principe n'est pas le même qui préside aux formes que prend la documentation dans Caméraroman, projet dans lequel il ne s'agit pas d'exclure, mais de rendre compte de l'exclusion. L'idée n'est pas alors de témoigner de l'existence d'une communauté, mais de son absence, dans une société dite démocratique fantasmant sur sa propre ouverture, sa transparence et sa réciprocité de droits présumées. La fragmentation de la documentation devient ici un symptôme de l'effritement social – à supposé qu'il y ait jamais eu cohésion... En amont, les performances mêmes constituent (et exploitent) une accumulation de défaillances, d'incongruités, de bégaiements et de silences. Il n'y a pas d'expérience totale, ni dans la performance, ni dans la documentation ; il n'y a que des déceptions, des erreurs, des vides. C'est d'ailleurs ce qui distingue une scène interprétée par deux non acteurs dans une allée à la bibliothèque de celle soigneusement orchestrée, répétée et découpée par toute une équipe de professionnels dans un studio de cinéma.

De ces défaillances découle un détachement net face à la formule hollywoodienne misant sur l'identification aux personnages, la psychologie et l'empathie. Dans ce modèle qui, nous l'avons mentionné, déteint sur les attentes que nous formulons à l'égard de notre propre vie, drame, adversité et amour deviennent les points de mire de l'existence, désirables même dans le malheur. Solitude et disputes y forment les compléments non seulement nécessaires mais aussi jouissifs de l'apothéose amoureuse, dans des représentations n'inspirant plus, pour paraphraser Benjamin[67], que cette constatation : le drame est beau[68].

Dans Caméraroman, la courbe psychologique allant de l'intense désespoir à l'immense joie se transforme en une ligne morte dont le climax n'adviendra jamais. C'est ainsi que la proximité physique des performances, loin de favoriser l'identification, inspire davantage de suspicion que de sympathie. Les défaillances en termes d'interprétation et d'insertion dans le contexte des espaces publics se voient encore renforcées par l'absence d'effets cinématographiques tels que le découpage des corps en plans rapprochés – permettant par exemple de révéler (ou de construire) l'intensité d'un regard –, ou la présence d'une musique d'ambiance harmonieuse et touchante.

Dans la documentation, ce nivellement émotif s'accentue encore, l'ampleur des vides narratifs y est pour beaucoup. À la construction habituelle du schéma hollywoodien [couple inadéquat ; rupture du couple inadéquat/solitude ; célibat/quête amoureuse ; rencontre ; séduction ; rapprochement ; séparation à regret ; peine d'amour ; remise en question de la séparation ; réconciliation/déclaration d'amour] se substitue un récit incomplet [vide ; rupture du couple inadéquat/solitude ; vide ; vide ; vide ; rapprochement ; vide ; peine d'amour ; vide ; réconciliation/déclaration d'amour], d'où ont été supprimées de nombreuses articulations essentielles mais prévisibles. Fussent-elles toutes disponibles, les images des caméras de surveillance supprimeraient à leur tour quantité d'informations nécessaires au processus d'identification et à la montée dramatique : où saisir l'émotion, l'étoffe psychologique (si mince soit-elle) dans ces morceaux de corps filmés de trop loin et de trop haut, sans expression et parfois sans visage? Enfin, le déplacement du grand écran (qui s'impose à nous) au téléviseur (que l'on examine) désamorce le sentiment de subjugation si fondamental, au cinéma, dans le rapport du spectateur aux personnages.

Ce refus dans Caméraroman du rapport d'identification aux personnages qui est à la base du cinéma hollywoodien renvoie bien sûr à Brecht et au concept de mise à distance, mais aussi à Chklovski. Le futurisme littéraire réagissait avant tout à la tradition du roman russe qui prétendait donner accès au monde par l'étude psychologique des personnages, lui préférant au contraire des rapports d'étrangeté : éloigner les choses plutôt que de les rapprocher, afin de renouveler notre regard sur elles. Cependant, Caméraroman s'éloigne de la défamiliarisation comme concept littéraire s'appuyant sur une surenchère descriptive

(remplacer les signifiants par leur description minutieuse), pour s'approcher davantage du concept théâtral de la distanciation et de sa volonté de mettre à distance des structures politiques et sociales pour en percevoir l'aspect construit et la possibilité d'agir sur elles. Les performances de Caméraroman s'appuient ainsi sur certains procédés brechtien comme l'absence d'identification des performeurs à leur « personnage » – et plus fortement encore sur les défauts de la mise en scène –, mais leur documentation pousse plus loin l'interruption du récit non pas par des changements de ton, mais par l'irruption de trous flagrants dans le récit. Dans cette optique, les bandes vidéos de Caméraroman seraient plus proches des déclinaisons sur la mise à distances telles qu'elles furent exploitées par Debord dans *Hurlements en faveur de Sade* ou par Godard lorsqu'il fait sortir les personnages du champ de la caméra ou enterre leurs dialogues sous le bruit des automobiles.

À ces stratégies de l'étonnement (Chklovski) et de l'analyse en vue de l'action (Brecht), s'ajoutent les stratégies d'intervention directes, que l'on retrouve dans Caméraroman. Si la défamiliarisation fonctionnait par l'étirement, la persistance, et si la distanciation fonctionnait par l'interruption du récit, les artistes depuis le début du XX^{e} siècle ont développé ces procédés dans le champ des arts visuels pour y ajouter des tactiques misant non seulement sur le découpage, la répétition, le retrait, mais aussi sur le déplacement. Car qu'est-ce que la mise à distance sinon que de modifier la position de l'objet par rapport à celui qui l'observe? Aux déplacements internes à l'objet que constituent le collage ou le montage, par exemple, s'ajoutent donc des déplacements externes, de l'objet lui-même vers des espaces où on ne l'attend pas. Déplacements cherchant à explorer de nouveaux espace de *diffusion* – lectures dans les usines des avant-gardes russes ou affichages publics d'artistes comme Holzer et Kruger –, mais également ceux consistant à intervenir directement *dans* le monde, que l'on retrouve dans certaines action des situationnistes (dérives, construction de situations et urbanisme unitaire), dans le travail de Piper des années 1970 et dans les mises en scènes des Yes Men.

Ce qui est à conquérir aujourd'hui n'est plus simplement un mur, une page de journal ou du temps d'antenne à la télévision, mais l'espace lui-même, avant qu'il ne devienne média. Il s'agit désormais de tenter de réinvestir une structure non médiatique de communication,

d'individu à individu et dans l'espace public. À l'heure de la vidéosurveillance généralisée et du développement exponentiel du cyberespace, la conception classique des médias doit être élargie, et notre manière de comprendre notre relation à eux également. Dans son intervention dans le champ de la vidéosurveillance, c'est avec un média muet – un média d'absorption plutôt que de diffusion – que Caméraroman interagit. Média inversé, la vidéosurveillance n'est pas la structure permettant de distribuer aux masses les productions d'un groupe restreint de décideurs, mais celle à travers laquelle un groupe restreint de décideurs s'approprie les images produites, inconsciemment, par les masses. Avec les technologies de surveillance, nous sommes l'objet scruté, maintenu à distance, dans un écart malsain visant non pas l'analyse mais l'immobilisme, une *séparation* négative telle que la définissaient les situationnistes. Ici peut-être le constat de Baudrillard, selon lequel la problématique des médias n'en est pas une de contenus mais de structure, prend-t-elle tout son sens.

Si Internet permet d'inscrire, très librement d'ailleurs et à peu de frais, ses propres contenus sur la Toile, il le fait dans une structure croisée, à la fois verticale et horizontale, où les deux axes cependant ne se croisent pas toujours. Ainsi les nouvelles possibilités d'échanges (horizontaux) entre individus que représentent les forums ou les sites de partage ne déclassent-elles pas des structures beaucoup plus traditionnelles et autoritaires de communications (verticales), s'imposant de haut en bas et sans réversibilité des communications. C'est le cas de n'importe quel site gouvernemental, commercial, ou même des blogs, qui déversent leurs contenus sans offrir de réelles possibilités d'interactions, et dans lesquels la section « commentaires » équivaut ni plus ni moins aux lignes ouvertes de la radio. Bizarrement, la structure inversée des technologies de surveillance constitue bien une sorte d'œil à travers lequel le canal des communications s'inverse ; une « communication » qui n'est qu'une série d'images, qui plus est des images d'« objets » – celles des passants, les nôtres –, objets sans recours et sans paroles, privés d'une réelle liberté d'action dans des espaces régis par un ensemble de lois et de conventions sociales. Néanmoins un œil attentif, très attentif, à l'orée d'une structure forcée, légalement, de recevoir et de répondre à nos demandes, si celles-ci prennent la forme standardisée d'une demande d'accès à l'information. Un moyen comme un autre de détourner les organes de leur fonction, de jouer avec les règles

pour mieux les contourner, bref, d'inverser une seconde mon statut d'entonnoir, cône dans lequel se déversent les voix des autres, pour en faire un porte-voix.

CONCLUSION

> *For Leonard da Vinci, the artist was an intellectual; for Beaudelaire, a genius; for the 1930s (as the scene shifts to the United States), a worker; and for the 1950s, a Beat. What a fall from grace! It is said that when we hit the bottom there is only one direction to go, and that is up. In one way, it has happened, for if artists were in hell in 1946, now they are in business. But society is becoming so fluid that the way from here is not so much up as out.*
>
> – Kaprow

Les tactiques d'appropriation se sont révélées, tout au long du XX^e^ siècle et jusqu'à nos jours, des stratégies récurrentes et fertiles pour de nombreux artistes qui ont tenté et tentent encore de faire de l'art un outil de dialogue avec le monde, et non son simple observateur neutre. L'idée de neutralité, d'ailleurs, paraît relever davantage d'un fantasme que de la réalité, non seulement parce que le média n'est jamais neutre, mais aussi parce que l'artiste lui-même est porteur d'opinions. Opinions rendues plus riches, justement, par ce rôle d'observateur qui, oui, fait bel et bien partie du travail de l'artiste. Pourquoi alors tenter de les gommer sous les masques de la perte de contrôle, du hasard, de la recherche sans trouvailles, de l'ouverture absolue, c'est-à-dire du renoncement à observer *aussi* sa propre position d'individu dans le monde, *ses* positions ? Le monde n'est pas un lieu dont on s'échappe…

Les tabous et dogmes qui délimitent ce qu'est et ne peut être l'art, et qui tendent surtout à en éliminer toute composante sociale, ont trouvé force de loi à l'aune de l'expérience très spécifique de quelques groupes à l'époque des avant-gardes historiques ; qui plus est, le récit de cette expérience a souvent été déformé, du moins il semble l'être dans l'esprit des artistes de ma génération, ceux que je côtois sur les bancs d'écoles et dans les galeries. Le politique est pour eux un danger qui guette, l'iceberg sur lequel risque à tout moment de s'échouer la liberté bien évidemment absolue de l'art… C'est sans voir que cette prétendue liberté s'est déjà largement éventrée contre un écueil autrement plus acéré, celui des règles du marché et de l'univers des subventions, qui font de l'artiste avant tout un produit avec sa marque de

commerce (son style), son positionnement (sa cote), son sex-appeal médiatique, et sa capacité ou non à répondre aux attentes des consommateurs et des actionnaires de l'art – bref, sur *la* véritable politique de l'art !

Dans ce contexte, l'impératif dominant en est un de séduction, passant par la reconnaissance, la stabilité et la conformité aux canons en vogue, de même que par une surenchère d'œuvres monumentales et de lumières, de dorures et de miroirs, matières hypnotiques de choix pour pies et perruches en tous genres. C'est contre cette hypnose que Chklovski et Brecht ont pensé leurs théories de la défamiliarisation et de la distanciation. Contre elle encore, et contre la mystification accompagnant le dogme d'un art pour l'art, séparé et occupé uniquement de lui même, de textures et de matières, de couleurs et de formes, de beauté et de laideur, que les artistes, de Varvara Stepanovna à Alain Declercq et de Asger Jorn à Martha Rosler, ont développé des pratiques sans cesse en dialogue avec la société, portant leur œuvres au plus proche des regards, loin des musées, ou s'appropriant ses matériaux, ses références les plus populaires. Et pourtant, un certain formalisme n'est pas exclu de leurs recherches, ils le revendiquent même parfois clairement. Seulement, jamais ils ne se positionnent comme observateur passif, séparé, assistant de loin au spectacle. Et s'ils ne se définissent pas tous comme les instigateurs de changements majeurs dans le monde, comme on voulu y croire de nombreux artistes de la modernité, ils se perçoivent à tout le moins comme des relais, des catalyseurs qui permettront peut-être d'en amener d'autres à la critique et à l'action. À travers l'appropriation et le déplacement, ces artistes ont voulu engager un dialogue – mais ne serait-ce pas plutôt une lutte ? – avec les règles qui déterminent, dans nos sociétés, qui a le droit de parler et d'agir, dans quels espaces et sous quelles conditions. Les tactiques engagées dans ces actes ont exploité, développé et porté sur les terrains les plus extravagants les procédés proposés par Brecht ou Chklovski, mais elles correspondent également à une réappropriation symbolique de la parole dérobée et des matériaux bruts d'une culture érigée par d'autres. Une réappropriation heurtant souvent, d'ailleurs, plus que des symboles, puisqu'elle entre en conflit avec des limites parfaitement concrètes comme celles du droit d'auteur ou de la réglementation publique.

Mon propre choix, dans ma pratique, d'adopter des formes et tactiques aptes à provoquer une mise à distance critique de l'objet proposé provient d'un désir d'assumer pleinement, de rechercher même cette fonction politique de l'art. Mettre à distance, c'est d'abord pour moi amener le public à reconsidérer l'œuvre, mais aussi et surtout le contexte dans lequel elle s'inscrit. D'où ces éléments si importants dans ma pratiques – et, nous l'avons vu, dans celle des générations d'artistes qui, depuis les avant-gardes russes, ont fait du politique un élément assumé de leur travail – que sont l'inadéquation, l'ambiguïté (non pas sémantique – qu'est-ce que ça veut dire ? –, mais ontologique – qu'est-ce que c'est ?) et la frustration des désirs. Pour susciter non pas l'admiration mais l'analyse du spectateur, il faut lui dérober des éléments, ceux qui rendraient la lecture trop fluide, trop facile. Il doit être amené à s'interroger, par exemple, sur le statut de l'objet ou de l'intervention – par son déplacement vers des espaces qui ne le déterminent pas a priori, comme le font les musées et galeries –, et sur les normes qui le ou la font paraître incongru, et sur les raisons qui ont provoqué les erreurs et les absences auquel il ou elle se heurte.

Le fait de prendre en compte la réception du public dans son travail implique bien sûr un certain nombre d'exigences, de déceptions et de questions sans réponse. Les approches sont multiples et les réponses, incertaines. Ainsi ne suffit-il pas de croire aux capacités du public à s'interroger et à réfléchir, encore faut-il croire à sa volonté de le faire, laquelle est loin d'être acquise. Le choix du public et de la manière dont on s'adresse à lui amène inévitablement une part de renoncement : renoncement à cette partie du public que la paresse, la distraction ou le manque de référence auront fait dévier de l'œuvre, ou renoncement à une certaine complexité en vue d'élargir ce public jugé difficile à stimuler. La complexité n'est pas le seul obstacle à l'efficacité de l'œuvre, lorsque même les formes les plus rebutantes, laides, déroutantes et absurdes ont été intégrées à l'esthétique courante par l'univers du design. De la même manière que les happenings ont été incorporés au flash mob et les flash mobs récupérés par l'industrie du marketing, et tout comme le théâtre brechtien peut aujourd'hui sembler bien près de la comédie musicale de Broadway, l'esthétique du collage, avec ses ruptures, ses fragments et ses vides, a été parfaitement assimilée par la culture populaire, la mode, les films grand public, les vidéoclips et la publicité. Suivant ce constat, la notion de spectacle telle que la décriait Guy Debord mérite qu'on y revienne. Face aux modes de subjugation qui

sont toujours ceux de la culture de masse et de la publicité, il faut demeurer exigeant et dérangeant. Si la forme est trop impressionnante, on ne voit plus qu'elle. Si elle est trop lisse, on n'a plus d'aspérités auxquelles s'accrocher pour prendre du recul et se rappeler qu'il existe une distance entre la représentation et la vie, quoiqu'en dise Baudrillard :

> L'état d'absence dans lequel [les spectateurs] paraissent livrés à des sensations confuses mais intense est d'autant plus profond que les comédiens travaillent mieux, de sorte que, comme cet état ne nous plaît pas, nous souhaiterions que ceux-ci fussent aussi mauvais que possible.[1]

Il faut voir les ficelles, les bouts de *scotch tape* qui dépassent. Sauf que le *scotch tape*, entre temps, est à son tour devenu une esthétique à la mode... Enfin.

La question de l'ampleur, évoquée plus haut en termes de visibilité et de subjugation, doit l'être également en termes de portée sociale. On rejoint alors le vaste débat entourant l'aspect politique de la postmodernité, son renoncement aux stratégies reposant sur le nombre (syndicats, manifestations, grèves) au profit d'actions microscopiques et individuelles. En art, ce déplacement se traduit par l'engouement pour les pratiques micropolitiques, furtives ou infiltrantes – vocables multiples désignant un même type d'approches. Reposant sur la croyance à l'impact cumulatif d'actions ne possédant pas ou peu de retentissement en elles-mêmes, elles sont également redevables des théories de Deleuze et Guattari concernant la relation d'interdépendance supposée entre le macropolitique et le micropolitique, lesquels se poussent mutuellement à l'adaptation, au mouvement. À cette vision optimiste de la relation peut toutefois en être opposée une autre, celle de penseurs comme Joseph Heath et Andrew Potter (La révolte consommée), Luc Boltanski et Ève Chiapello (Le nouvel esprit du capitalisme[2]), qui la décrivent davantage comme celle d'une Hydre de Lerne se nourrissant des attaques de ses ennemis.

Malheureusement, je ne possède pas la réponse à ce dilemme. Ce qui me paraît certain, par contre, c'est que le fait de renoncer à son rôle critique dans la société, par cynisme ou, pis, par acceptation de mythes touchant à la relation entre l'art et le politique, revient à accepter le statu quo social. Dans un contexte où ce statu quo correspond à une parodie peu amusante de ce que devrait être une société démocratique, laquelle inclut non seulement un droit mais un

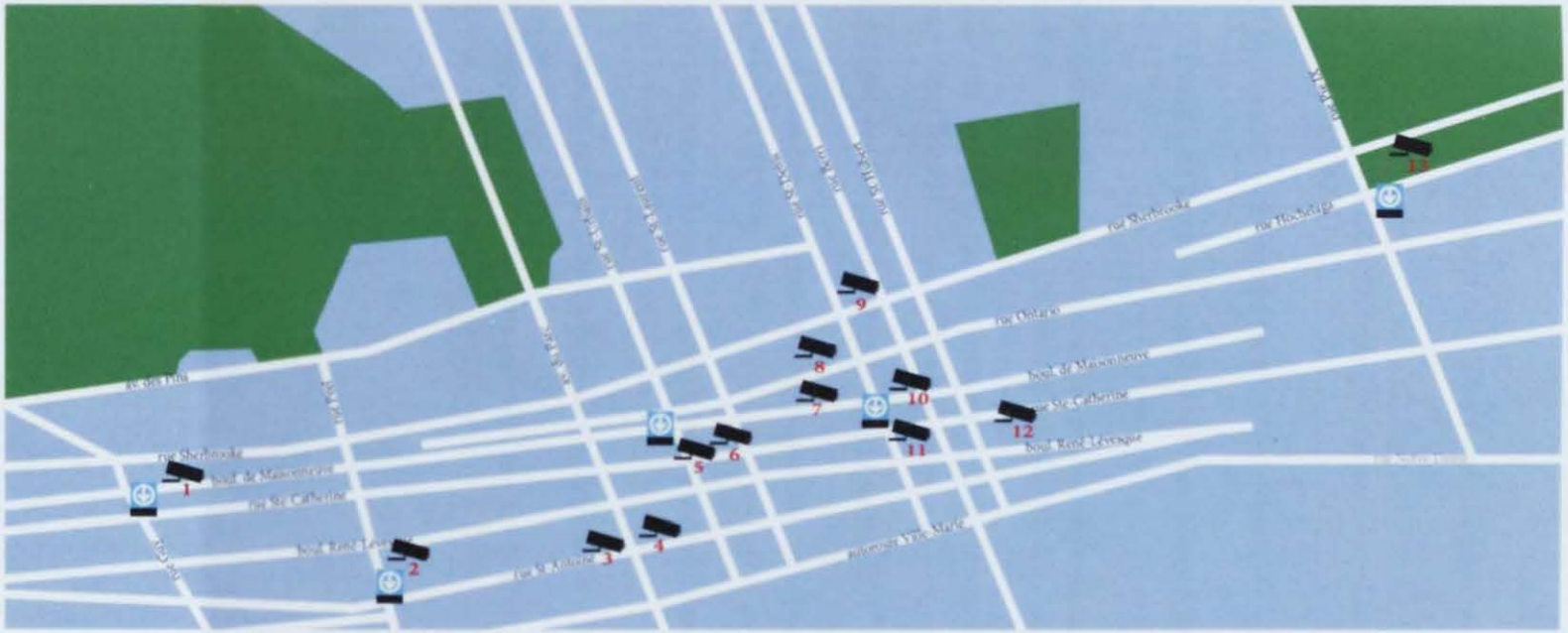
devoir de parole, l'impératif d'informer et de s'informer et la nécessité de débattre ensemble de ses modes d'organisation, le silence ne m'apparaît pas, personnellement, comme une option. Qui ne dit mot consent, n'est-ce pas ?

APPENDICE A

CAMÉRAROMAN – CARTE DES INTERVENTIONS

A.1 Carte des interventions de Caméraroman, Centre-Ville de Montréal 135

Fig.A.1 Carte des interventions de *Caméraroman*, Centre-Ville de Montréal



EMPLACEMENTS_DES_INTERVENTIONS

1 Université Concordia
2 Métro Bonaventure
3 Caisse de dépôt et placement du Québec
4 Palais des Congrès
5 Musée d'art contemporain de Montréal
6 Place des arts
7 Corporation d'habitation Jeanne-Mance
8 Cégep du Vieux Montréal
9 Institut de tourisme et d'hôtellerie du Québec
10 Grande Bibliothèque
11 Université du Québec à Montréal
12 Société des alcools du Québec
13 Régie des installations olympiques

APPENDICE B

Caméraroman – Scénarios des performances

B.1 « Je ne connais plus l'homme que j'ai épousé...» – Lost in Translation (Sofia Coppola, 2003) 137

B.2 « All by myself » – Bridget Jones's Diary (Sharon Maguire, 2001) 138

B.3 « J'ai 31 ans... Et l'horloge tourne » – When Harry Met Sally (Rob Reiner, 1989 139

B.4 « Je m'étais promis que quand on se rencontrerait, on trinquerait à la tequila » – Working Girl (Mike Nichols, 1988) 141

B.5 « Toute ma vie je t'ai attendu, mon merveilleux inconnu » – Everyone Says I Love You (Woody Allen, 1996) 143

B.6 «Lady, lady, lady» – Flashdance (Adrian Lyne, 1990) 144

B.7 « Je me demandais si tu pourrais envisager de... » – Four Weddings and a Funeral (Mike Newell, 1994) 145

B.8 « It must have been love » – Pretty Woman (Garry Marshall, 1990) et Bridget Jones's Diary 146

B.9 « Ça a marché pour... Cette salope de Cendrillon ! » – Pretty Woman 148

B.10 « Personne ne laisse Bébé dans un coin ! » – Dirty Dancing (Emile Ardolino, 1987) 149

Scène 1 – « Je ne connais plus l'homme que j'ai épousé...» – Lost in Translation (Sofia Coppola, 2003)

Lieu : Bibliothèque de l'Université du Québec à Montréal (UQAM)
Performeurs : Marianne Pon-Layus (Molly) ; Marion Prével (Alice)
Indications : Conversation téléphonique, seule Marianne est présente à la bibliothèque.

Molly s'assoit dans un fauteuil, sort son téléphone cellulaire et compose un numéro.
Molly- Alice?
Alice- Molly, bonjour!
Molly- *(la voix tremblante)* Salut...
Alice- Alors, c'est comment Tokyo?
Molly- C'est super.... Vraiment, c'est super, ici... mais euh, c'est drôle, j'suis allée visiter un sanctuaire aujourd'hui...
Alice- han...
Molly-...et euh, y avait des moines qui tapaient sur un gong en chantant et, ça me faisait rien... tu comprends? Et euh, j'crois que j'suis, euh... j'ai voulu essayer l'ikebana, et John se met des tas de produits sur les cheveux, j'connais pas l'homme que j'ai épousé...
Alice- Attends... tu quittes pas, une seconde? J'suis à toi...
Molly- Oui j'attends...
Pause
Alice- Excuse-moi, qu'est-ce que tu disais?
Molly- Non, c'est rien, ça va, j'essaierai de te rappeler.
Alice- C'est ça, éclate-toi bien ma chérie. Rappelle-moi quand tu rentreras, salut...
Molly- Bye
Alice-Bisous
Molly raccroche et pleure.

Scène 2 – « All by myself » – Bridget Jones's Diary (Sharon Maguire, 2001)

Lieu : Station de métro Bonaventure, sur les bancs jouxtant les ascenseurs, au milieu du quai.
Performeurs : Marianne Pon-Layus (Molly), Edith Brunette (musique d'ambiance)

Scénario original :
La chanson *All by myself* joue. Molly regarde la télévision (le générique d'ouverture de la série Frasier), prend ses messages sur son répondeur (« Vous n'avez aucun message »), et boit beaucoup de vin. À la moitié de la chanson, elle commence à faire du *air guitar* et du lipsync, en gesticulant amplement.
Performance :
[Edith s'assoit sur le banc, elle écoute son lecteur Mp3 en fredonnant. Elle chante de plus en plus fort la version de *All by myself* par Jamie O'Neil, qui sert de bande sonore à la scène.]
Une minute plus tard, Molly s'approche du même banc. Son mascara coule. Sur son iPod, dont les haut-parleurs sont ouverts, elle regarde en boucle le générique d'ouverture de la série Frasier, puis prend ses message ; une voix synthétique dit « Vous n'avez aucun message ». Elle vient s'asseoir sur le banc où chante Edith. Elle boit dans une flasque, puis elle se met à faire du *air guitar* et du *lipsync* sur *All by myself.*

Scène 3 – « J'ai 31 ans... Et l'horloge tourne » – When Harry Met Sally (Rob Reiner, 1989)

Lieu : Musée d'art contemporain de Montréal, dans les salles d'exposition.
Performeurs : Marianne Pon-Layus (Molly), Marion Prével (Alice), Arkadi Lavoie-Lachapelle (Marie)

Alice- Trouve-toi des gars célibataires! Moi quand j'l'étais, je connaissais des tas de gentils célibataires! Ça doit bien se dénicher; Molly en a trouvé un, elle!
Marie- Molly a pris le seul oiseau rare qui restait...
Molly- C'est fini, moi et John.
Alice- Quoi?
Marie- Depuis quand?
Molly- Mardi.
Alice- Tu nous a caché ça pendant trois jours!
Marie- Mais alors, John est libre...
Alice- T'es inconsciente, Marie! Tu pourrais avoir un peu de tact ; tu vois bien qu'elle en est malade!
Molly- Oh! Pas du tout ; depuis un bon moment on s'éloignait l'un de l'autre...
Marie- Mais vous étiez un vrai couple! Tu avais toujours quelqu'un pour sortir : à Noël et au Jour de l'An, tu avais ton Jules!
Molly- Soudain, j'me suis dit : ma fille, tu mérites mieux. Tu es une femme de 31 ans...
Marie- Et l'heure tourne, c'est ça?
Molly- Non. L'heure ne commence sa course folle qu'à 36 ans.
Alice- Toi alors, tu restes d'un calme...
Molly- Pour m'y faire il m'a fallu quelques jours, mais là ; c'est digéré!
Marie- Bien. Alors tu es prête.
Elle sort un petit Rolodex de son sac.
Alice- T'exagère, Marie, hein!
Marie- Ben, y a pas 36 solutions... Tiens, j'ai le type idéal! Ben disons que moi, c'est pas mon genre du tout, mais toi, peut-être! (à Alice) Molly fantasme pas sur les mentons...
Molly- Marie, j'suis pas prête, j't'assure...
Marie- Mais tu viens de dire que tu t'en étais remise!
Molly- J'm'en suis remise, oui, mais j'suis encore en deuil pour l'instant...
(...)
Molly- Écoute. T'as raison ; pourquoi ne pas sortir avec un type s'il tombe à point dans ma vie, mais pour l'instant, il ne serait qu'un pis-aller tout juste bon pour assurer la transition...
Marie- Ah, je comprends! Mais il faut pas qu'ça dure. Souviens-toi de ce pauvre David Warsaut. Sa femme l'avait quitté et on disait toutes ; laissons-le un peu, y faut pas aller trop vite... Six mois plus tard, il tombe raide.
Molly- Au fond, toi tu veux que j'me trouve un mari vite fait qu'il me claque dans les doigts...
Alice- En tous cas, tu auras été mariée.
Pause

Marie- Je dis juste que l'homme de ta vie est peut-être là, dans ce fichier, alors si tu ne le prends pas une autre femme le prendras et tu n'auras plus qu'à passer le reste de tes jours à te morfondre parce que l'autre femme t'auras volé ton mari...

Scène 4 – « Je m'étais promis que quand on se rencontrerait, on trinquerait à la tequila » – Working Girl (Mike Nichols, 1988)

Lieu : Caisse de dépôt et placement du Québec, salon du rez-de-chaussée et 1er étage.
Performeurs : Marianne Pon-Layus (Molly), Kim Lagaude (Paul)

Paul s'approche de Molly, assise seule ; il s'assoit à ses côtés.
Paul- Ça tombe bien, je vous cherchais.
Molly- Pourquoi ? Vous me connaissez ?
Paul- Non, non mais je vous ai remarquée au moment où vous êtes rentrée, et j'ai décidé qu'on se connaîtrait... Vous êtes la première femme que je vois dans ces fichus pince-fesses qui s'habillent en femme, c'est-à-dire pas en femme voulant ressembler à un homme qui s'habillerait en femme.
Molly- Je vous remercie.
Paul- Que faites-vous ici ?
Molly- En fait, moi aussi je cherche quelqu'un. Il s'appelle Paul Traner, il travaille chez Diwi and Stone, vous le connaissez ?
Paul- Oui, pourquoi, il vous intéresse tant que ça ?
Molly- Oh, c'est parce que nous devons nous rencontrer demain, à son bureau, alors j'ai pensé que ce serait bien que nous fassions connaissance dès ce soir.
Paul- (faisant mine de regarder autour) Où est-il ?... Je crois qu'il est parti...
Pause
Molly- Ah... Alors je vais partir moi aussi...
Paul- Prenez un verre avec moi...
Molly- Je regrette... Quel est votre nom ?
Paul- Non : anonymat. On ne sort pas nos cartes. On va s'éviter ce genre de clowneries...
Molly- C'est-à-dire ?
Paul- On va se comporter simplement, comme des êtres humains. Ça nous changera...
Pause
Molly- Et bien, j'ai été ravie de vous rencontrer, monsieur l'anonyme, mais je dois partir...
Paul- Restez. S'il vous plaît. Un verre, un seul...
Molly- (pause) D'accord pour un verre, mais je le paie...
Paul- Désolé, mais ici personne ne paie.
Molly- Je le sais, naturellement, mais si c 'était pas le cas, je le paierais moi-même...
Paul- D'accord. Tequila Gold. Double.
Il sort une petite bouteille d'alcool de sa poche.
Molly- Tequila ?
Paul- Mais oui. Je m'étais promis que quand on se rencontrerait, on trinquerait à la tequila. Et surtout, pas de champagne, pas d'eau... De l'alcool, du vrai.

Ils prennent chacun une grande lampée au goulot.

Paul- Les soirée de ce genre sont tellement ennuyeuses, d'habitude...

Molly- Je ne savais pas...

Paul- Le pouvoir au peuple !

Ils boivent à nouveau.

Molly- ....au peuple... (pause) Ah... bang... bang... bang...

Paul- *(amusé)* Ça va ?

Molly- Ça va... Excepté... que j'ai ingurgité... un antihistamine juste avant... Le mélange, c'est vraiment étrange...

Paul- Il y a donc des petites polissonnes dans ces soirées ?

Molly- Vous trouvez que je détonne, par rapport à ces gens ?

Paul- Non ! Non ! Je suis sûr que vous... excelez dans votre art, quelque soit celui-ci... J'en suis même certain.

Molly- Oui, on peut le dire...

Paul- Et puis alors, quelle allure !

Molly- J'ai une tête pour le business, et j'ai mon corps pour le reste... Ce que je vous dis vous gêne ?

Paul- Non ! Non...

Pause. Molly se retourne et aperçoit quelqu'un qu'elle veut éviter.

Molly- Je dois rentrer, maintenant...

Paul- Je vous raccompagne ?

Molly- Non...

Elle se lève. Paul soupire, confus, puis aperçoit son sac à main. Il la suit pour le lui remettre. Molly aperçoit une collègue, se retourne vers Paul, lui remet son billet de vestiaire)

Molly- Je vais prendre l'air. On se retrouve dehors, d'accord ?

Elle s'éloigne.

Scène 5 – « Toute ma vie je t'ai attendu, mon merveilleux inconnu » – Everyone Says I Love You (Woody Allen, 1996)

Lieu : Palais des Congrès, dans la grande salle de repos près de l'entrée du métro.
Performeurs : Marianne Pon-Layus (Molly), Kim Lagaude (Paul)

Molly et Paul sont assis côte à côte.
Paul- En fait, j'ai des goûts simples... Je veux simplement vivre à Paris, et peut-être tomber amoureux... et marcher sous la pluie... écouter de la musique, et en particulier... *(il détourne la tête)* la 4ème de Malher...
Molly- Je crois m'entendre! La 4e me dévaste.
Paul- La 4e de Malher, tout à fait... Vous voyez, je ne suis pas ce qu'on appelle un... un amoureux de la technologie...
Molly- Je hais la technologie.
Paul- Je sais! Ça se voit rien qu'en vous regardant! Je... je travaille encore sur une de ces vieilles machines à écrire portatives...
Molly- Vous n'avez pas succomber à l'informatique?
Paul- Non! Je suis un homme simple... J'aime... écrire dans ma chambre, à Paris, et... et visiter New York à l'occasion... et l'été, passer quelque temps dans un endroit romantique comme euh... *(il détourne la tête)* Bora Bora?
Molly attrape vivement le bras de Paul, choquée.
Molly- J'adore Bora Bora! Depuis que j'y suis allée je n'arrive pas à l'oublier!
Paul- C'est... c'est tellement beau.... Et la nuit, le ciel est tellement lumineux, on peut pratiquement lire à la lueur...
Molly- ...des étoiles...
Paul- ...des étoiles, oui. *(pause)* Ça va? Vos yeux sont comme... embués. On dirait que vous allez pleurer...
Molly- Non... non, ça va....
Paul- Vous êtes sûre? Quelque chose qui va pas?
Molly- Non, hmm...
Paul- Qu'est-ce qui ne va pas?
Molly- Rien ne va pas ; tout va tellement parfaitement...
Paul- Oui? Attendez-moi une seconde, je reviens.
Il se lève, va acheter une fleur chez le fleuriste ; elle reste seule.
Molly- *(se parlant à elle-même*)* Toute ma vie je t'ai attendu, mon merveilleux inconnu. J'ai commencé à vivre... Toute ma vie, tout mon amour t'ont attendu. Ma vie est si bonne, maintenant que je te donne tout mon amour...
Paul revient, lui tend une grosse marguerite orange.
Paul- Cadeau.
Molly- Une marguerite africaine! Ma préférée!
Paul- Qu'est-ce que vous faites ce soir?
Molly- Je crois qu'on a des plans, avec Greg...

* *Dans le film, elle chante.*

Scène 6 – «Lady, lady, lady» – Flashdance (Adrian Lyne, 1990)

Lieu : Régie des installations olympiques, dans le corridor menant du métro PieIX au Stade, et dans l'escalier menant aux bureaux de la RIO.
Performeurs : Marianne Pon-Layus (Molly), Kim Lagaude (Paul), David Manseau (musique d'ambiance)

David traîne dans le corridor en jouant « Lady, lady, lady » à la guitare.
Paul et Molly errent, joyeux. Ils parlent mais on n'entend pas ce qu'ils disent. Molly fait comme si elle marchait sur un fil, les bras en croix.
Subitement, Molly part à la course dans le couloir, puis dans l'escalier. Paul arrive en-haut de l'escalier essoufflé. Molly l'y attend, reposée :
Paul- Qu'est-ce qui t'as pris ?
Molly- J'voulais voir si t'avais du souffle.
Paul- Et puis ?
Molly- Pas mal...
Ils s'éloignent ensemble dans le couloir, elle embarque à cheval sur son dos et ils disparaissent derrière une porte.

Scène 7 – « Je me demandais si tu pourrais envisager de... » – Four Weddings and a Funeral (Mike Newell, 1994)

Lieu : Place des Arts, place centrale entre les quatre escaliers.
Performeurs : Marianne Pon-Layus (Molly), Kim Lagaude (Paul)

Molly traverse la place en marchant. Paul arrive derrière elle en courant.
PAUL – *(courant après Molly)* Ah! Molly... Pardon! Pardon... Écoute, je... Bien sûr je sais que c'est complètement idiot, surtout après la séance d'essayage dans laquelle tu m'as entrainé, mais euh... je me demandais si euh... par hasard, tu... euh... Et en même temps je connais la réponse ; j'suis qu'un pauvre type qui a couché qu'avec neuf femmes pas plus dans sa vie, mais quand même je me demandais si euh... Mais en fait, euh, j'essaie d'être concis, hein, je récapitule, euh... Pour paraphraser ce que disait David Cassidy dans un des épisodes de la Famille Parthridge, je crois que je t'aime et euh... Je me demandais si par hasard tu euh... tu n'envisageais pas de... euh... Non, non... Non, bien sûr que non... J'suis un imbécile (ah-ah)... Non, y a rien à dire, c'est fantastique... Voilà, j'ai été ravi... excuse-moi on m'attends... Putain!
Molly – C'était très romantique!
PAUL – Oui... j'ai beaucoup réfléchi, je voulais que ce soit impec... Après tout, fallait le dire.
Molly – Dire quoi, exactement?
PAUL – Ben, euh... Ce que je viens de te dire à propos de ... David Cassidy...
Molly – Tu es adorable...
Elle l'embrasse, puis s'en va.

Scène 8 – « It must have been love » – Pretty Woman (Garry Marshall, 1990) et Bridget Jones's Diary

Montage de courtes scènes, tirées de deux films, dans lesquelles Molly et Paul errent, l'air mélancolique, boivent, fument, sur une chanson d'amour triste.

8a
Lieu : Une succursale de la Société des alcools du Québec (SAQ)
Performeurs : Kim Lagaude (Paul), Edith Brunette (musique d'ambiance)

[Edith se promène dans les allées en sifflant l'air de *It must have been love* de Roxette.]
Paul erre dans les allées, l'air triste, il prend une gorgée dans une bouteille, la remet sur l'étagère.

8b
Lieux : Des portes d'entrée d'un pavillon de l'UQAM
Performeurs : Kim Lagaude (Paul), Jeanne Bourgoin (le chasseur d'hôtel), Edith Brunette (musique d'ambiance)

[Edith, l'air d'attendre quelqu'un, siffle *It must have been love.*]
Paul entre, puis sort, puis entre ; il reste près de la porte. Il sort un coffret de velours de sa poche, contemple le collier qui s'y trouve, le remet dans sa poche. Un chasseur d'hôtel apparaît derrière lui :
Le chasseur- C'est tout, monsieur ?
Paul- Oui oui, tout est là.
Le chasseur- Je vous attends dans le hall, monsieur.
Le chasseur s'en va.

8c
Lieux : Une mini aire de lecture dans les couloirs de l'Université Concordia
Performeurs : Marianne Pon-Layus (Molly), Ivan Lassère (musique d'ambiance)

[Ivan erre en sifflant *It must have been love.*]
Molly s'assoit dans un fauteuil et regarde sur son ordinateur portable des scènes de Fatal Attraction et d'un documentaire montrant des lions qui copulent.

8d
Lieux : Le hall de l'Institut de tourisme et d'hôtellerie du Québec (ITHQ)
Performeurs : Marianne Pon-Layus (Molly), Ivan Lassère (musique d'ambiance)

[Ivan erre en sifflant *It must have been love*.]
Molly s'assoit dans un fauteuil et, pleurant, enlève ses faux-cils.

8e
Lieux : Le seuil d'une porte d'entrée de la Corporation d'habitation Jeanne-Mance
Performeurs : Marianne Pon-Layus (Molly), Ivan Lassère (musique d'ambiance)

[Ivan Lassère sort de l'immeuble d'habitation en sifflant *It must have been love*.]
Molly s'assoit, et *regarde sur son iPod des scènes de Fatal Attraction et d'un documentaire montrant des lions qui copulent.*

Scène 9 – « Ça a marché pour... Cette salope de Cendrillon ! » – Pretty Woman

Lieu : La Grande Bibliothèque
Performeurs : Marianne Pon-Layus (Molly), Marion Prével (Alice)

Alice- Alors... Y s'en va quand?
Molly- Demain.
Alice- Tu peux garder les fringues?
Molly- Ouais. Il m'a demandé si j'voulais qu'on se revoit. *(pause)* Et finalement, j'ai réfléchi et c'est non... C'est une semaine comme les autres, après tout...
Alice- *(Enlève ses lunettes fumées)* T'as réfléchi c'est non?
Molly- Oui.
Alice- Oh, non...
Molly- Quoi? Quoi??
Alice- J'connais cette tête... T'es amoureuse.
Molly- Oh, non! Arrête...
Alice- T'es amoureuse. Tu l'as embrassé sur la bouche?
Molly- Iiih... Oui!
Alice- Tu l'as embrassé sur la bouche! T'es amoureuse de lui et tu l'as embrassé sur la bouche? J't'avais avertie!
Molly- Allez! J'suis pas idiote... J'suis pas amoureuse. Je... Il me plaît.
Alice- Il te plaît.
Molly- Ouais.
Alice- Mm. Normal. Il est beau, il est riche, il a de la classe...
Molly- Et il va me briser le cœur, pas vrai?
Alice- Non! T'en sais rien! C'est lui qui veut te revoir, vous pourriez... acheter une maison, tous les deux... un cheval, des diamants, j'en sais rien...
Molly rit.
Alice- Mais ouais, quoi! Ça peut marcher!
Molly- Ah ouais? Et pour qui? Hein? Quand est-ce que ça a marché? Pour Rachelle?
Alice- Non, mais ça, c'était un cas particulier... elle se shootait au crack!
Molly- Alors qui?
Alice- Tu veux qu'j'te dise pour qui ça a marché?
Molly- Ouais.
Alice- Tu veux que j'te donne le nom d'une fille pour qui ça a marché...
Molly- Oui, vas-y!
Alice-... comme ça, là? Tu veux un nom! Et merde... Euh... *(pause) Fucking* Cendrillon!
Elles éclatent de rire.

Scène 10 – « Personne ne laisse Bébé dans un coin ! » – Dirty Dancing (Emile Ardolino, 1987)

Lieu : Cégep du Vieux (vestiaires)
Performeurs : Marianne Pon-Layus (Molly), Kim Lagaude (Paul), Marion Prével (une vacancière), Paul Beneteau (un vacancier), Vincent Brault (Mr Haussman), Catherine Plaisance (Mme Haussman), Marie-Ève Émond (amie), Edith Brunette (amie)

Assis au sol, les deux vacanciers chantent l'hymne de la Pension Kellerman (Join hearts and hands...) à mi-voix en faisant les gestes. Molly est assise avec Mr et Mme Haussman, et les deux amies se tiennent accotées près de l'entrée. Tout le monde écoute en silence.
Paul entre. Ses amies se retournent sur son passage :
Les amies- « Paul... Paul... Comment ça va, Paul? »
Paul marche jusqu'à Molly.
Paul- On ne laisse pas Molly dans un coin. Suis-moi...
Paul lui prend la main et l'entraîne vers les vacanciers. Mr Haussman fait un geste pour l'en empêcher mais Mme Haussman le retient. Paul s'adresse aux vacanciers :
Paul- Désolé de vous interrompre, les copains. C'est moi qui aie toujours fait la dernière danse de la saison, mais un p'tit connard me l'a interdit. J'vais vous montrer c'que c'est que de danser avec une partenaire sublime. Et c'est pas seulement une danseuse extraordinaire; c'est aussi un être humain, qui m'a appris qu'on peut défendre quelqu'un qu'on aime, quelles que soient les circonstances. Quelqu'un... Quelqu'un qui m'a appris.. à découvrir celui que j'étais vraiment. Mlle Molly Haussman.
Mr Haussman se lève, sa femme le retient.
Mme Haussman - Reste assis, John.

Paul met la musique, *The time of my life*. Molly, debout, attend.
Intro (lente et douce)
[Paul et Edith sifflent l'introduction de la chanson]

Paul s'approche de Molly en faisant un geste du doigt (viens ici). Il la prend par la taille ; elle se renverse. Il lui caresse l'aisselle.

[La musique part, vive. Edith et Marie-Ève chantent le premier couplet.]

Paul fait pivoter Molly sur elle-même. Danse très minimale de Paul et Molly. Molly lève les bras et agite la tête à droite et à gauche.

Mme Haussman- Je crois qu'elle tient ça de sa mère.

[Tout le monde sauf Marianne (Molly) et Kim (Paul) chante comme il peut.]

Paul et Molly dansent toujours très minimalement. Les autres personnages sont toujours dispersés en sous-groupes, immobiles.

[Musique : « Because... I had... »]
Pause, échange de regards soutenu entre Paul et Molly, ils voudraient s'embrasser mais recommencent à danser.
[Musique : « Hey baby! »]
Molly* se tourne vers « l'assistance » et fait un saut vers eux. Paul reste seul de son côté et dansouille en souriant.
[Vincent, Catherine rejoignent Marie-Ève et Edith du côté opposé à Paul.]
Molly exécute une chorégraphie solo.
Elle s'avance vers les festivaliers en dansant ; ils dansent un peu avec elle. Puis, elle se dirige vers les autres. Mouvement de bassin évoquant la pénétration ; pivot au sol sur les genoux, d'un côté puis de l'autre ; mouvement du bassin à nouveau. Elle se relève et saute vers l'avant.
Molly revient vers Paul, suivie des autres ; ils avancent tous ensemble en faisant les mêmes pas de danse. Molly s'immobilise, les autres la dépassent en continuant de danser. Les deux amies prennent Paul par les bras ; Paul fait un pas vers Molly. Molly court vers Paul qui la soulève à bout de bras. Tête à tête prolongé.
Tout le monde se met à danser librement.

[Tout le monde continue à chanter les paroles de son mieux, à l'exception toujours de Kim et Marianne.]

Molly et Paul tentent de s'éclipser. Mr Haussman les arrête :

Mr Haussman – *(à Paul)* J'ai appris que pour Penny ce n'était pas vous le coupable. *(pause)* J'ai été moche avec vous et je m'en excuse. *(longue pause ; à Molly)* Tu es merveilleuse sur scène. *(Molly et Mr Haussman s'étreingnent)*

Molly, Paul et Mr Haussman recommencent à danser avec les autres.

[La musique marque une pause, passage *a capela*.]
Tout le monde sauf Molly et Paul arrête de danser et chante. Paul fait du lipsync sur la voix du chanteur.

[La musique repart, vive.]
Molly et Paul s'embrassent. Les autres recommencent à danser. Paul soulève Molly à bout de bras, puis ils se remettent à danser à leur tour.

[Marion va d'une fille à l'autre (Catherine, Marie-Ève et Edith) et soulève l'ourlet de leur jupe pendant qu'elles tournent sur elles-mêmes.]

* Dans le film, c'est l'homme qui exécute la danse solo. Kim ne sachant pas danser, Marianne a pris la relève.

APPENDICE C

EXTRAITS DES LOIS ET RÈGLEMENTATIONS CONCERNANT LA VIDÉOSURVEILLANCE

C.1 LOI SUR L'ACCÈS AUX DOCUMENTS DES ORGANISMES PUBLICS ET SUR LA PROTECTION DES RENSEIGNEMENTS PERSONNELS (L.R.Q., c. A-2.1) – Extraits 152

C.2 LIGNES DIRECTRICES DU CPVP CONCERNANT LE RECOURS, PAR LES FORCES POLICIERES ET LES AUTORITES CHARGEES DE L'APPLICATION DE LA LOI, A LA SURVEILLANCE VIDEO DANS LES LIEUX PUBLICS
Commissariat à la protection de la vie privée du Canada (CPVP) – Extraits 154

C.3 LES REGLES D'UTILISATION DE LA VIDEOSURVEILLANCE AVEC ENREGISTREMENT DANS LES LIEUX PUBLICS PAR LES ORGANISMES PUBLICS
Commission d'accès à l'information du Québec (CAI) – Extraits 156

LOI SUR L'ACCÈS AUX DOCUMENTS DES ORGANISMES PUBLICS ET SUR LA PROTECTION DES RENSEIGNEMENTS PERSONNELS
(L.R.Q., c. A-2.1) – Extraits

CHAPITRE I
APPLICATION ET INTERPRÉTATION

1. La présente loi s'applique aux documents détenus par un organisme public dans l'exercice de ses fonctions, que leur conservation soit assurée par l'organisme public ou par un tiers.

Elle s'applique quelle que soit la forme de ces documents: écrite, graphique, sonore, visuelle, informatisée ou autre.
[...]

3. Sont des organismes publics: le gouvernement, le Conseil exécutif, le Conseil du trésor, les ministères, les organismes gouvernementaux, les organismes municipaux, les organismes scolaires et les établissements de santé ou de services sociaux.
[...]

CHAPITRE II
ACCÈS AUX DOCUMENTS DES ORGANISMES PUBLICS

Section I – Droit d'accès

9. Toute personne qui en fait la demande a droit d'accès aux documents d'un organisme public.
[...]

14. Un organisme public ne peut refuser l'accès à un document pour le seul motif que ce document comporte certains renseignements qu'il doit ou peut refuser de communiquer en vertu de la présente loi.
[...]

Section II – Procédures d'accès

47. Le responsable doit, avec diligence et au plus tard dans les vingt jours qui suivent la date de la réception d'une demande:

1° donner accès au document [...]
3° informer le requérant que l'organisme ne détient pas le document demandé ou que l'accès ne peut lui y être donné [...]

50. Le responsable doit motiver tout refus de donner communication d'un renseignement et indiquer la disposition de la loi sur laquelle ce refus s'appuie.
[...]

51. La décision doit être accompagnée du texte de la disposition sur laquelle le refus s'appuie, le cas échéant, et d'un avis les informant du recours en révision prévu par la section III du chapitre IV et indiquant notamment le délai pendant lequel il peut être exercé.
[...]

52.1. Le responsable doit veiller à ce que tout document qui a fait l'objet d'une demande d'accès soit conservé le temps requis pour permettre au requérant d'épuiser les recours prévus à la présente loi.

Source :
Commission d'accès à l'information du Québec. 2006 (sept.). « Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels ». In *Commission d'accès à l'information du Québec*. En ligne : < http://www.cai.gouv.qc.ca/public.pdf >. Consulté le 18 avril 2011.

LIGNES DIRECTRICES DU CPVP CONCERNANT LE RECOURS, PAR LES FORCES POLICIERES ET LES AUTORITES CHARGEES DE L'APPLICATION DE LA LOI, A LA SURVEILLANCE VIDEO DANS LES LIEUX PUBLICS

Commissariat à la protection de la vie privée du Canada (CPVP) – Extraits

Portée

Les lignes directrices ont été formulées pour donner aux autorités chargées de l'application de la loi une orientation à suivre lorsqu'elles font de la surveillance vidéo officielle dans les aires publiques [...].

Les lignes directrices s'appliquent aux activités continues ou périodiques de surveillance, d'observation et d'enregistrement vidéo de personnes qui se trouvent dans des espaces publics et ouverts, et ce, lorsqu'il n'y a pas lieu de soupçonner ces personnes.
[...]

Lignes directrices

1. **La surveillance vidéo devrait être utilisée seulement pour traiter un problème réel, urgent et important.** Le problème à régler au moyen de la surveillance vidéo doit être urgent et sérieux, suffisamment important pour justifier une dérogation au droit des personnes innocentes de ne pas être surveillées dans un lieu public. Par conséquent, il faut bien démontrer qu'il y a un problème à régler, notamment par une étude des risques et des dangers, le taux de criminalité, etc.
   [...]

2. **La surveillance vidéo devrait demeurer une mesure exceptionnelle, à utiliser uniquement à défaut d'autres moyens portant moins atteinte à la vie privée.**
   [...]

3. **Avant d'entreprendre la surveillance vidéo proposée, il faudrait évaluer ses incidences sur la vie privée.**
   [...]

4. **Toute décision visant à recourir à la surveillance vidéo devrait reposer sur des consultations publiques.**
   [...]

5. **La surveillance vidéo devrait être conforme aux lois applicables.** La surveillance vidéo doit s'effectuer conformément aux lois applicables, y compris les lois générales comme la *Charte canadienne des droits et libertés* et la *Charte québécoise des droits et libertés de la personne.*

6. **Le système de surveillance vidéo devrait être conçu de manière à limiter les incidences sur la vie privée.**
[...]

7. **Le public devrait être informé de la surveillance dont il fera l'objet.**
[...]

12. **Le droit des personnes d'avoir accès à leurs renseignements personnels devrait être respecté.** Les gens dont les images sont enregistrées doivent pouvoir avoir accès sur demande aux renseignements personnels qui les concernent. En vertu de nombreuses lois sur la protection des renseignements personnels, ils disposent d'un droit d'accès. Il peut être nécessaire de retrancher des renseignements personnels d'un enregistrement (notamment l'identité des autres personnes par brouillage ou blocage technologique) pour permettre l'accès aux enregistrements en question. Les politiques et les procédures doivent être conçues de façon à pouvoir répondre à ces demandes. »

Source :
Commissariat à la protection de la vie privée du Canada. 2006 (mars). « Lignes directrices du CPVP concernant le recours, par les forces policières et les autorités chargées de l'application de la loi, à la surveillance vidéo dans les lieux publics ». In *Commissariat à la protection de la vie privée du Canada*. En ligne : < http://www.priv.gc.ca/information/guide/vs_060301_f.cfm >. Consulté le 20 mars 2011.

LES REGLES D'UTILISATION DE LA VIDEOSURVEILLANCE AVEC ENREGISTREMENT DANS LES LIEUX PUBLICS PAR LES ORGANISMES PUBLICS
Commission d'accès à l'information du Québec (CAI) – Extraits

Les règles qui suivent s'appliquent à la vidéosurveillance des lieux publics par des organismes publics.

Les organismes publics sont ceux définis aux articles 3 à 7 de la Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels. Cela inclut, par exemple, les municipalités (incluant leur service de police), les institutions scolaires, les établissements de santé, les organismes responsables du transport en commun. Le caractère public du lieu découle de son accessibilité orientée vers l'ensemble de la collectivité [...]. En somme, les règles qui suivent concernent et gouvernent l'observation générale des citoyens par des organismes publics.
[...]

Les règles d'utilisation : les éléments à considérer avant d'opter pour la vidéosurveillance

1. La vidéosurveillance doit être nécessaire à la réalisation d'une fin déterminée.
   Elle ne peut être utilisée de manière générale comme un dispositif de sécurité publique. Le problème à régler doit être identifié, récurrent et circonscrit.

2. L'objectif recherché par l'usage de la vidéosurveillance doit être sérieux et important.
   La prévention de délits mineurs ou la survenance de problèmes occasionnels ne peuvent justifier une intrusion dans la vie privée des personnes.
   [...]

4. Des solutions de rechange moins préjudiciables à la vie privée doivent avoir été envisagées ou mises à l'essai et s'être avérées inefficaces, inapplicables ou difficilement réalisables.
   [...]

5. L'impact réel de la vidéosurveillance doit être mesuré.
   Une analyse des risques au sujet de la protection de la vie privée a été complétée;
   Les avantages et les inconvénients de la mesure doivent être soupesés de même que ses effets potentiellement pervers ou non désirés, comme le déplacement de la criminalité. L'efficacité de la mesure pour corriger la situation doit être probante.
   [...]

Les règles concernant la collecte des renseignements

11. La vidéosurveillance doit être utilisée uniquement lors d'événements critiques et pour des périodes limitées.
[...]

Les règles concernant la gestion des renseignements

19. Une personne a droit d'accès aux renseignements la concernant. Cette personne a droit d'accès aux enregistrements effectués conformément à la Loi sur l'accès. »

Source :
Commission d'accès à l'information du Québec. 2004 (juin). « Les règles d'utilisation de la vidéosurveillance avec enregistrement dans les lieux publics par les organismes public ». In *Commission d'accès à l'information du Québec.* En ligne : < http://www.cai.gouv.qc.ca/06_documentation/01_pdf/nouvelles_regles_2004.pdf >. Consulté le 20 mars 2011.

APPENDICE D

LETTRE TYPE DE DEMANDE D'ACCÈS AUX ENREGISTREMENTS VIDÉO

D.1 Demande d'accès aux enregistrements des caméras de surveillances de la Régie des installations olympiques du Québec (RIO) 159

PAR COURRIEL
ORIGINAL PAR COURRIER RÉGULIER

Montréal, le 1er mars 2011

À l'attention de Me Nica Gingras
Responsable de l'accès aux documents
et de la protection des renseignements personnels
Régie des installations olympiques
4141 avenue Pierre-De Coubertin, Montréal, Qc. H1V 3N7

Objet : Demande d'accès à un enregistrement vidéo

Madame Gingras,

Dans le cadre d'un projet artistique portant sur la vidéo surveillance dans les espaces publics, nous désirons obtenir copie de bandes vidéos ayant été captées dans les couloirs de la Régie des installations olympiques en date du lundi 28 février 2011. En appui à notre demande, nous invoquons notamment les articles 9 et 83 de la *Loi sur l'accès à l'information* et l'article 19 du *Règlement sur l'utilisation de la vidéosurveillance avec enregistrement dans les lieux publics*[1] de la Commission sur l'accès à l'information.

Les enregistrements demandés ont été effectués entre 14h27 et 14h50 par différentes caméras situées entre la place centrale au plafond de verre (avant l'entrée du Stade) et les locaux administratifs de la R.I.O., de même que par la caméra située dans la cage des escaliers donnant accès au stationnement, juste derrière la porte attenante à l'entrée des locaux de la R.I.O.. Dans ces enregistrements, on devrait apercevoir les personnes suivantes : une femme blanche de 30 ans aux cheveux longs noirs, à frange, attachés (Marianne Pon-Layus), 5 pieds 4 pouces, 105 livres, vêtue d'un jeans violets, de bottes noires et d'un manteau mi long gris foncé ; un homme blanc de 35 ans aux cheveux noirs courts (Kim Lagaude), 5 pieds 10, 180 livres, portant des lunettes et un bonnet rayé noir et blanc, vêtu de jeans gris et d'un manteau kaki ; un homme blanc de 30 ans aux cheveux châtains courts et portant la barbe (David Manseau), 6 pieds 4, 178 livres, vêtu de jeans bleus et d'un manteau court foncé (voir les photos en pièces jointes). Au moment des enregistrements, Marianne Pon-Layus et Kim Lagaude marchaient dans les corridors, montaient en courant les escaliers menant aux bureaux de la R.I.O. et franchissaient les portes menant aux escaliers vers le stationnement, et ce à trois reprises, tandis que David Manseau se faisait accoster par un gardien de sécurité puis jouait de la guitare dans les corridors.

Nous sommes conscients que la réglementation existante au Québec et au Canada n'a pas la portée contraignante de lois, mais nous croyons qu'elle répond avec soin à certaines problématiques d'ordres éthique et politique liées à la vidéosurveillance, et qui méritent d'être prises en considération dans la gestion de ce type de documents, à plus forte raison par nos institutions publiques. Conscients également que les documents de vidéosurveillance ne sont conservés qu'un temps limité, nous vous prions de bien vouloir procéder à l'examen de

notre demande le plus rapidement possible, afin que la destruction des documents en question ne devienne pas un motif de refus.

En ce qui concerne la protection des renseignements concernant des personnes tierces, nous désirons porter à votre attention que l'article 14 de la *Loi sur l'accès à l'information* prévoit qu'un « organisme public ne peut refuser l'accès à un document pour le seul motif que ce document comporte certains renseignements qu'il doit ou peut refuser de communiquer en vertu de la présente loi ». Un point de vue similaire a été émis par le Commissariat à la protection de la vie privée du Canada (CPVP), dans les *Lignes directrices du CPVP concernant le recours, par les forces policières et les autorités chargées de l'application de la loi, à la surveillance vidéo dans les lieux publics*[II], dont l'article 12 stipule que « les gens dont les images sont enregistrées doivent pouvoir avoir accès sur demande aux renseignements personnels qui les concernent », qu'il « peut être nécessaire de retrancher des renseignements personnels d'un enregistrement (notamment l'identité des autres personnes par brouillage ou blocage technologique) pour permettre l'accès aux enregistrements en question », mais que « les politiques et les procédures doivent être conçues de façon à pouvoir répondre à ces demandes ». Mentionnons enfin l'avis émis par l'ancien juge à la Cour suprême Gérard La Forest, en réponse à une demande du CPVP[III], qui souligne que les besoins des forces de l'ordre en termes de prévention et de répression du crime ne justifient pas un empiétement sur le droit des citoyens, et qui rappelle que les outils de vidéosurveillances devraient être subordonnés au respect de ces droits, et non l'inverse.

Si vous désirez obtenir plus de renseignements concernant le projet dans le cadre duquel s'inscrit cette demande, il nous fera plaisir de vous en communiquer les détails. En vous remerciant de votre collaboration, veuillez agréer, madame, nos salutations sincères.

(Signatures et adresses des demandeurs)

N.B. : Pour alléger les communications, vous pouvez n'employer que les adresses postale et courrielle de Marianne Pon-Layus.

[I] Ce document est disponible à l'adresse suivante :
http://www.cai.gouv.qc.ca/06_documentation/01_pdf/nouvelles_regles_2004.pdf
[I] Les *Lignes directrices* sont disponible à l'adresse suivante :
http://www.priv.gc.ca/information/guide/vs_060301_f.cfm
[I] Le texte de l'avis est disponible au http://www.priv.gc.ca/media/nr-c/opinion_020410_f.cfm

APPENDICE E

LETTRES DE RÉPONSE DES ORGANISMES

E.1 Lettre de réponse de l'Université du Québec à Montréal (10 mars 2011) – scène 1 162

E.2 Lettre de réponse de la Société de transport de Montréal – scène 2 164

E.3 Lettre de réponse du Musée d'art contemporain de Montréal – scène 3 165

E.4 Lettre de réponse de la Caisse de dépôt et placement du Québec – scène 4 166

E.5 Lettre de réponse du Palais des congrès – scène 5 168

E.6 Lettre de réponse de la Régie des installations olympiques du Québec – scène 6 169

E.7 Lettre de réponse de la Place des arts – scène 7 171

E.8 Lettre de réponse de la Société des alcools du Québec – scène 8a 174

E.9 Lettre de réponse de l'Université du Québec à Montréal (11 avril 2011) – scène 8b 175

E.10 Lettre de réponse de l'Université Concordia – scène 8c 177

E.11 Lettre de réponse de l'Institut de tourisme et d'hôtellerie du Québec – scène 8d 178

E.12 Lettre de réponse de la Corporation des habitations Jeanne-Mance – scène 8e 179

E.13 Lettre de réponse de la Grande bibliothèque – scène 9 180

E.14 Lettre de réponse du CEGEP du Vieux Montréal – scène 10 181

UQÀM **Secrétariat général**
Université du Québec à Montréal

Le 10 mars 2011

Madame Marianne Pon-Layus
[redacted]
Montréal (Québec) [redacted]

-et-

Madame Édith Brunette
[redacted]
Montréal (Québec) [redacted]

Objet : **Votre demande d'accès du 21 février 2011**

Mesdames,

Je donne suite à votre demande d'accès à l'information, formulée le 21 février 2011 et reçue à cette date, en vertu de la *Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels* (ci-après désignée la « Loi sur l'accès »).

> *« Dans le cadre d'un projet artistique portant sur la vidéo de surveillance dans les espaces publics, nous désirons obtenir copie d'une bande vidéo ayant été captée à la bibliothèque de l'Université du Québec à Montréal en date du 21 février 2011. (...).*
>
> *L'enregistrement demandé a été effectué entre 16h25 et 16h40 environ, par les caméras situées au-dessus des fauteuils de l'aire de lecture sise entre l'accueil et les escaliers, au niveau métro. On devrait y apercevoir une femme de 30 ans (Marianne Pon-Layus), cheveux noirs longs et attachés, avec une frange, mesurant 5 pieds 4 et pesant 105 livres, vêtue de jeans mauves, de bottes de fourrure, d'une veste noire à capuchon et d'un manteau mi long noir. Au moment de l'enregistrement, elle prenait place dans l'un des fauteuils situés du côté des ascenseurs, jouait avec son téléphone cellulaire pendant plusieurs minutes, effectuait un court appel puis quittait les lieux. »*

L'Université du Québec à Montréal (l'« UQAM ») ne peut donner suite à vos demandes pour les motifs suivants :

1- L'UQAM ne peut donner suite à votre demande en application de l'article 29 de la Loi sur l'accès. Plus précisément, l'UQAM doit refuser de confirmer l'existence ou de donner communication d'un renseignement dont la divulgation aurait 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.

Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8 CANADA
Téléphone : 514 987-3046
Télécopieur : 514 987-0256

RECOMMANDÉ

Société de transport de Montréal

Le 4 avril 2011

Madame Edith Brunette
[redacted]
Montréal (Québec) [redacted]

/ 2

ces documents et/ou
nts personnels qui en
icles 14 et 53 à 62 de

e copie des articles
vous informe de vos

lleurs.

OBJET : Demande d'accès à des renseignements administratifs
N/RÉF. : 0308.2011.045

Madame,

Pour faire suite à la demande d'accès reçue à nos bureaux 22 mars 2011, nous nous vous invitons à venir visionner la bande vidéo à nos bureaux.

Vous devez prendre rendez-vous avec madame My Hanh Nguyen, au numéro de téléphone suivant : 514-280-5238.

Nous espérons le tout à votre satisfaction et vous prions d'accepter, Madame, nos salutations distinguées.

p.p.

Me Sylvie Tremblay
Secrétaire générale et
Directrice Exécutive
Affaires juridiques

Secrétariat général et
Direction exécutive
Affaires juridiques

800, de La Gauchetière Ouest
Bureau 9740
Montréal (Québec) H5A 1J6
Télécopie : (514) 280-6126

RECOMMANDÉ

Société de transport de Montréal

Le 4 avril 2011

Madame Edith Brunette
[redacted]
Montréal (Québec) [redacted]

OBJET : Demande d'accès à des renseignements administratifs
N/RÉF. : 0308.2011.045

Madame,

Pour faire suite à la demande d'accès reçue à nos bureaux 22 mars 2011, nous nous vous invitons à venir visionner la bande vidéo à nos bureaux.

Vous devez prendre rendez-vous avec madame My Hanh Nguyen, au numéro de téléphone suivant : 514-280-5238.

Nous espérons le tout à votre satisfaction et vous prions d'accepter, Madame, nos salutations distinguées.

Me Sylvie Tremblay
Secrétaire générale et
Directrice Exécutive
Affaires juridiques

Secrétariat général et
Direction exécutive
Affaires juridiques

800, de La Gauchetière Ouest
Bureau 9740
Montréal (Québec) H5A 1J6
Télécopie : (514) 280-6126

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

Le 30 mars 2011

Madame Marianne Pon-Layus
Madame Marion Prével
Madame Arkadi Lavoie Lachapelle
[redacted]
Montréal (Québec)
[redacted]

Objet : Réponse à votre demande d'accès à l'information

Mesdames,

Nous avons étudié votre demande d'accès aux images des caméras de surveillance du Musée d'art contemporain de Montréal.

Nous aimerions vous mentionner que les caméras de vidéosurveillance du Musée sont utilisées pour la sécurité des personnes et des collections. Nous prenons la sécurité du Musée très au sérieux et tenons à éviter que les données fournies soient susceptibles d'être utilisées pour élaborer un crime contre notre institution.

En conséquence, nous invoquons les articles 28 et 29 de la Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels pour refuser l'accès aux images de caméras de surveillance.

Veuillez agréer, Mesdames, l'expression de nos salutations les meilleures.

La directrice générale adjointe et secrétaire générale,

Monique Gauthier

/flh

185, RUE SAINTE-CATHERINE OUEST
MONTRÉAL (QUÉBEC) H2X 3X5 CANADA
TÉLÉPHONE: 514-847-6226 TÉLÉCOPIEUR: 514-847-6292
www.macm.org

Caisse de dépôt et placement
du Québec

Centre CDP Capital
1000, place Jean-Paul-Riopelle
Montréal (Québec) H2Z 2B3
Canada
Tél. 514 842-3261
Téléc. 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
[redacted]
Montréal (Québec) [redacted]

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 pourrons 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.»

Veuillez 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.

Palais des congrès de Montréal

Le 7 mars 2011

Madame Marianne Pon-Layus
Monsieur Kim Lagaude
[redacted]
Montréal, Québec
[redacted]

OBJET : Votre demande d'accès datée du 18 février 2011

Madame,

La présente est pour vous aviser que nous ne pouvons donner suite à votre demande d'accès mentionnée en titre.

À cet effet, la Société du Palais des congrès de Montréal n'a pas d'enregistrement d'images vidéo auxquelles vous faites référence et, nonobstant ce constat, la Société refuserait de communiquer des images vidéo et ce, pour les motifs suivants:

1- En vertu des articles 53 et 54 de la Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels, l'image d'une personne physique est un renseignement personnel puisqu'il permet d'identifier une personne.

2- En vertu de l'article 59 de la Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels, un organisme public n'est pas autorisé à divulguer à une personne des renseignements concernant une autre personne à moins que cette dernière donne son consentement.

3- Les lignes directrices du Commissariat à la vie privée du Canada (CPVM) tout comme *Les règles d'utilisation de la vidéosurveillance avec enregistrement dans les lieux publics et organismes publics* n'ont pas force de loi mais sont plutôt des recommandations qu'un organisme public n'est pas tenu d'appliquer.

Soyez avisés que les recours en révision prévus au chapitre V de la Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels vous sont ouverts.

Veuillez agréer, Madame, Monsieur, l'expression de nos sentiments distingués.

La directrice des ressources humaines,

Jacinthe Mauger, CRHA

JM/cb

159, rue Saint-Antoine Ouest, 8e étage, Montréal (Québec) H2Z 1H2, CANADA • Tél.: 514 871-8122 • Téléc.: 514 871-3185 • www.congresmtl.com

Parc olympique
Québec

Secrétariat général et Contentieux

PAR COURRIEL
ORIGINAL PAR COURRIER RECOMMANDÉ

Le 8 avril 2011

Madame Marianne Pon-Layus
Monsieur Kim Lagaude
Monsieur David Manseau
[redacted]
Montréal (Québec) [redacted]

OBJET : Votre demande d'accès à l'information du 1er mars 2011
N/Dossier No : 6581-00 (192)

Madame, Messieurs,

La présente fait suite à votre demande d'accès à l'information du 1er mars 2011, reçue le 9 mars 2011, visant à obtenir une copie des documents suivants:

> *« Copie des bandes vidéos ayant été captées dans les couloirs de la Régie des installations olympiques en date du 28 février 2011, entre 14h27 et 14h50, par différentes caméras situées entre la place centrale au plafond de verre et les locaux administratifs de la R.I.O., de même que par la caméra située dans la cage des escaliers donnant accès au stationnement, juste derrière la porte attenante à l'entrée des locaux de la R.I.O. ».*

Après analyse, nous accédons à votre demande. Afin de respecter la confidentialité des tiers pouvant apparaître sur les enregistrements, nous avons sélectionné et copié sur un DVD des séquences des personnes correspondant aux descriptions fournies dans votre demande, sensiblement aux heures spécifiées. Par ailleurs, nous vous avisons que nous vous remettrons le DVD en mains propres, après vérification de votre identité. À cet égard, nous vous invitons à prendre rendez-vous en appelant au *(514) 252-4638.*

Afin d'accéder aux enregistrements sur le DVD, nous vous informons que vous devrez d'abord ouvrir l'application «Viewer.exe» et par la suite les enregistrements en cliquant sur l'icône représentée par un dossier en haut à gauche.

Régie des installations olympiques
4141, avenue Pierre-De Coubertin
Montréal (Québec) H1V 3N7
Téléphone : 514 252-4638
Télécopieur : 514 252-6906
www.rio.gouv.qc.ca

Conformément à l'article 51 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, nous vous informons que vous pouvez demander la révision de cette décision auprès de la Commission d'accès à l'information. Vous trouverez ci-joint une note explicative à cet effet.

Veuillez agréer l'expression de nos sentiments les meilleurs.

Me Nica Gingras
Secrétaire générale et Directrice du Contentieux
Responsable de l'accès à l'information et de la protection des renseignements personnels

NG/lc

P.j.

Place des Arts
Québec ::

Montréal, le 8 mars 2011

Par courrier recommandé

Madame Marianne Pon-Layus
Monsieur Kim Lagaude
[redacted]
Montréal (Québec)
[redacted]

Objet : Demande d'accès à l'information / N.D. 8200 /2011-03-01

Madame, Monsieur

Nous faisons suite à la nôtre du 3 mars 2011 concernant l'objet mentionné en rubrique. En date du 1er mars 2011, nous avons reçu une demande d'accès à l'information de votre part formulée ainsi : *Dans le cadre d'un projet artistique portant sur la vidéo surveillance dans les espaces publics, nous désirons obtenir copie de bandes vidéo ayant été captées dans les couloirs de la Place des Arts en date du lundi 28 février 2011.*

Les enregistrements demandés auraient été effectués *entre 15h35 et 16h par différentes caméras dans le couloir central de la Place des Arts, niveau rez-de-chaussée, plus particulièrement les deux caméras se trouvant au-dessus de la place centrale (entre l'installation vidéo murale et les escaliers menant au Complexe Desjardins).* De plus, vous nous indiquez que ces enregistrements contiennent des informations vous concernant en nous donnant votre description physique. Vous nous avez également transmis des photos de vous-mêmes afin que nous puissions vous identifier sur les bandes vidéo.

À l'appui de votre demande, vous invoquez les articles 9 et 83 de la *Loi sur l'accès à l'information* ainsi que l'article 19 du Règlement sur l'utilisation de la surveillance avec enregistrement dans les lieux publics, tel qu'établi par la Commission sur l'accès à l'information.

Dans un premier temps, le règlement sur l'accès auquel vous faites référence regroupe un ensemble de lignes directrices qui fournissent un cadre d'analyse commun aux organismes publics et qui ont pour but d'encadrer les prises de décision des organismes publics en leur proposant une démarche qui leur permette de trouver un juste équilibre entre la protection des renseignements personnels, la vie privée et la sécurité. En ce sens, elles peuvent guider le responsable de l'accès à l'information des organismes publics dans l'application de la loi mais n'ont pas préséance sur la loi.

260, boul. De Maisonneuve Ouest, Montréal (Québec) H2X 1Y9
Administration 514 285.4200 Télécopieur 514 285.1968 **laplacedesarts.com**

Nous avons étudié votre demande et nous ne pouvons y donner suite pour les motifs suivants. Notre refus est basé sur les articles 14 al 2, 15, 53, 59 et 88 de la *Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels,* articles ci-après reproduits.

> ***14.*** *Un organisme public ne peut refuser l'accès à un document pour le seul motif que ce document comporte certains renseignements qu'il doit ou peut refuser de communiquer en vertu de la présente loi.*
>
> *Accès non autorisé.*
>
> *Si une demande porte sur un document comportant de tels renseignements, l'organisme public peut en refuser l'accès si ces renseignements en forment la substance. Dans les autres cas, l'organisme public doit donner accès au document demandé après en avoir extrait uniquement les renseignements auxquels l'accès n'est pas autorisé.*

En vertu du deuxième alinéa de l'article 14, la Société refuse votre demande d'accès à la bande vidéo ou un extrait de celle-ci puisque plusieurs personnes y apparaissent simultanément et que les renseignements confidentiels les concernant en forment la substance.

Si la Société donnait suite à votre demande, elle devrait masquer ou brouiller les visages des personnes qui auraient pu figurer à vos côtés. Nous sommes d'avis que la Société ne peut, dans le cadre d'une demande d'accès, modifier ou brouiller une vidéo, ce qui équivaudrait à la constitution d'un nouveau document. Sauf pour caviarder un texte, en vertu de l'article 15, le droit d'accès ne commande pas à la Société de procéder à de telles modifications.

> ***15.*** *Le droit d'accès ne porte que sur les documents dont la communication ne requiert ni calcul, ni comparaison de renseignements.*

En vertu de ce même article, la Société n'est pas tenue d'extraire uniquement les renseignements qui auraient pu vous concerner, de retrancher des renseignements personnels concernant des tiers d'un enregistrement ou de brouiller les visages des personnes qui pourraient y apparaître par quelque moyen mécanique ou électronique que ce soit.

Enfin, la Société ne peut donner suite à votre demande sans porter atteinte aux droits des tiers. En effet, les articles 53, 59 et 88 de la loi sont clairs à cet effet :

> ***53.*** *Les renseignements personnels sont confidentiels sauf dans les cas suivants:*
>
> *1° La personne concernée par ces renseignements consent à leur divulgation; si cette personne est mineure, le consentement peut également être donné par le titulaire de l'autorité parentale;*
>
> ....

SAQ

PAR PUROLATOR

Montréal, le 11 avril 2011

Madame Edith Brunette
Monsieur Kim Lagaude
[redacted]
Montréal (Québec) [redacted]

Objet : Votre demande d'accès à l'information
N/D 032 142 000 / 2010-372N

Madame,
Monsieur,

Nous donnons suite à votre demande de communication de renseignements datée du 22 mars dernier, dans laquelle vous demandiez d'obtenir copie des enregistrements des caméras de surveillance de la succursale de la SAQ située au 866, rue Ste-Catherine Est à Montréal, le 21 mars 2011, entre 18 h 10 et 18 h 25.

Nous avons le regret de vous informer que nous ne pouvons vous remettre ces enregistrements car cela aurait vraisemblablement pour effet de révéler l'existence de renseignements personnels concernant plusieurs autres personnes physiques. En effet, en l'absence d'autorisation de ces personnes, nous devons refuser de vous en donner communication, le tout conformément aux articles 53, 54, 59 et 88 de la *Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels.*

Nous tenons à vous informer que vous pouvez demander la révision de la présente décision. Vous trouverez en annexe une note explicative à cet effet.

Recevez, Madame, Monsieur, l'expression de nos sentiments les meilleurs.

La responsable,

Suzanne Paquin

SP/JCS/bm

p.j.

SOCIÉTÉ DES ALCOOLS DU QUÉBEC
905, avenue De Lorimier, Montréal (Québec) H2K 3V9 Tél.: (514) 254-6000 poste 5733 Téléc.: (514) 864-3642
suzanne.paquin@saq.qc.ca

Me Geneviève Pichet

SAQ

Suzanne Paquin
Secrétaire générale
et vice-présidente
Services juridiques

PAR PUROLATOR

Montréal, le 11 avril 2011

Madame Edith Brunette
Monsieur Kim Lagaude
[redacted]
Montréal (Québec) [redacted]

Objet : Votre demande d'accès à l'information
N/D 032 142 000 / 2010-372N

Madame,
Monsieur,

Nous donnons suite à votre demande de communication de renseignements datée du 22 mars dernier, dans laquelle vous demandiez d'obtenir copie des enregistrements des caméras de surveillance de la succursale de la SAQ située au 866, rue Ste-Catherine Est à Montréal, le 21 mars 2011, entre 18 h 10 et 18 h 25.

Nous avons le regret de vous informer que nous ne pouvons vous remettre ces enregistrements car cela aurait vraisemblablement pour effet de révéler l'existence de renseignements personnels concernant plusieurs autres personnes physiques. En effet, en l'absence d'autorisation de ces personnes, nous devons refuser de vous en donner communication, le tout conformément aux articles 53, 54, 59 et 88 de la *Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels.*

Nous tenons à vous informer que vous pouvez demander la révision de la présente décision. Vous trouverez en annexe une note explicative à cet effet.

Recevez, Madame, Monsieur, l'expression de nos sentiments les meilleurs.

La responsable,

SP/JCS/bm

Suzanne Paquin

p.j.

SOCIÉTÉ DES ALCOOLS DU QUÉBEC
905, avenue De Lorimier, Montréal (Québec) H2K 3V9 Tél.: (514) 254-6000 poste 5733 Téléc.: (514) 864-3642
suzanne.paquin@saq.qc.ca

UQÀM **Secrétariat général**
Université du Québec à Montréal

Le 11 avril 2011

Madame Jeanne Bourgoin
[redacted]
Montréal (Québec) [redacted]

-et-

Madame Édith Brunette
[redacted]
Montréal (Québec) [redacted]

-et-

Monsieur Kim Lagaude
[redacted]
Montréal (Québec) [redacted]

Objet : **Votre demande d'accès du 21 mars 2011**

Mesdames, Monsieur,

Je donne suite à votre demande d'accès à l'information, formulée le 21 mars 2011 et reçue le 25 mars 2011, en vertu de la *Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels* (ci-après désignée la « Loi sur l'accès »).

Votre demande d'accès se lit comme suit :

> *« (...), nous désirons obtenir copie de bandes vidéo ayant été captées dans deux pavillons de l'Université du Québec à Montréal en date du 21 mars 2011.*
>
> *(...)*
>
> *Les enregistrements demandés ont été effectués entre 19h05 et 19h30 environ, par les caméras situées dans le pavillon Hubert-Aquin, niveau rez-de-chaussée, entre les ascenseurs et les portes donnant sur la cour intérieure, de même que par celles situées dans l'entrée principale du pavillon des Sciences de la gestion (en particulier la caméra se trouvant entre les doubles portes de l'entrée de la rue Saint-Catherine). On devrait y apercevoir : un homme de 35 ans aux cheveux noirs courts (Kim Lagaude), 5 pieds 10, 175 livres, portant des lunettes noires et un bonnet noir, vêtu de jeans et d'un manteau mi long kaki ; une femme de 24 ans (Jeanne Bourgoin), cheveux bruns ondulés, longs, 5 pieds 4, 115 livres, vêtue de jeans bleus et d'un manteau long blanc écru, ainsi qu'une femme de 31 ans (Édith Brunette), cheveux châtains courts avec une frange, mesurant*

Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8 CANADA
Téléphone : 514 987-3046
Télécopieur : 514 987-0258

5 pieds 2 pouces et pesant 100 livres, vêtue de jeans bleus, de bottes d'hiver et d'un manteau mi long à carreaux gris (voir les photos en pièce jointe). Au moment du premier enregistrement (19h05 à 19h15), Mme Brunette se tenait accotée contre un mur et sifflait ; M. Lagaude entrait par la cour intérieure, sortait, puis entrait à nouveau dans le pavillon, et regardait un collier dans un écrin ; Mme Bourgoin entrait à son tour, l'interpellait, puis sortait, suivie de M. Lagaude. La même scène se répétait dans l'entrée du pavillon de Gestion (19h20 à 19h28), mais M. Lagaude et Mme Bourgoin circulaient entre le hall du pavillon et l'espace entre les doubles portes, avant de retourner à l'intérieur du pavillon ; Mme Brunette était assise dans l'escalier donnant accès à l'étage supérieur, et sifflait. »

L'Université du Québec à Montréal (l'« UQAM ») ne peut donner suite à vos demandes pour les motifs suivants :

1- L'UQAM ne peut donner suite à votre demande en application de l'article 29 de la Loi sur l'accès. Plus précisément, l'UQAM doit refuser de confirmer l'existence ou de donner communication d'un renseignement dont la divulgation aurait 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;

2- De surcroît, et sous réserve du motif ci-dessus mentionné, ces documents et/ou renseignements, s'ils existent, constituent des renseignements personnels qui en forment la substance et qui sont confidentiels au sens des articles 14 et 53 à 62 de la Loi sur l'accès.

De plus, sans préjudice aux motifs ci-dessus mentionnés, l'UQAM se réserve le droit de soulever que votre demande n'est pas conforme à l'objet des dispositions de la Loi sur l'accès au sens de l'article 137.1 de ladite loi.

Tel que le prévoit la Loi sur l'accès, je vous fais parvenir une copie des articles pertinents de la Loi sur l'accès ainsi qu'un avis de recours qui vous informe de vos droits.

Veuillez agréer, Mesdames, Monsieur, l'expression de nos sentiments les meilleurs.

Le responsable de l'accès aux documents et de la protection des renseignements personnels à l'UQAM

NORMAND PETITCLERC
Secrétaire général

NP/

p. j. Copie des articles 14, 29, 53 à 62 et 137.1 de la Loi sur l'accès (8 pages)
Avis de recours (1 page)

UNIVERSITÉ Concordia UNIVERSITY

Office of the Vice President, External Relations and Secretary-General
Vice-rectorat Relations externes et Secrétariat général

Par courriel seulement

Montréal, le 31 mars 2011

Mlle Marianne Pon-Layus
[redacted]
Montréal, QC [redacted]

Objet: Accès aux documents – votre lettre du 1 mars 2011

Mademoiselle,

Dans une demande d'accès que vous m'adressiez le 1 mars dernier et reçue à nos bureaux en date du 2 mars 2011, vous me demandiez de vous fournir copie d'une bande vidéo ayant été captée à l'Université Concordia le 28 février dernier.

Après vérification auprès du personnel technique du Service de Sécurité de l'Université, je confirme que les bandes vidéo ne sont conservées que durant une période de 15 jours et que les images ne sont malheureusement plus disponibles.

Nous vous informons également que suivant la loi, 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 d'un organisme public peut demander à la Commission d'accès à l'information du Québec de réviser cette décision. Il est également possible de 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. Vous trouverez ci-joint une note explicative concernant l'exercice de ce recours.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de nos sentiments les meilleurs.

L'UNIVERSITÉ CONCORDIA

Per : Me Bram Freedman
Vice-recteur, Relations externes et Secrétaire général
Responsable de l'accès aux documents et de la protection des renseignements personnels

p.j. Avis de recours

1455 De Maisonneuve Blvd. West, GM 801 Montreal, Quebec, Canada H3G 1M8
Tel 514-848-2424 ext. 4809 Fax 514-848-4550 www.concordia.ca

institut de tourisme
et d'hôtellerie
Québec

Le 8 mars 2011

Madame Marianne Pon-Layus
[redacted]
Montréal (Québec) [redacted]

Objet : Demande d'accès à l'information

Madame,

Nous donnons suite à votre demande reçue le 4 mars dernier, concernant un enregistrement de vidéosurveillance à la réception de l'Hôtel de l'Institut.

Après vérification des enregistrements du 28 février 2011 entre 18 h 5 et 18 h 12, nous vous confirmons que nous ne pouvons donner suite à votre demande puisque l'Institut ne détient aucun enregistrement vous concernant de même que pour M. Ivan Lassère.

Vous pouvez demander à la Commission d'accès à l'information de réviser la présente décision. À cet effet, vous trouverez en annexe une note explicative concernant l'exercice du droit de recours.

Veuillez agréer, Madame, l'expression de nos sentiments les meilleurs.

Pauline Rodrigue
Responsable de l'accès aux documents
et de la protection des renseignements personnels

p.j.

3535, rue Saint-Denis
Montréal (Québec) H2X 3P1
www.ithq.qc.ca

Danielle Juteau à moi afficher les détails 2 mars Répondre

Bonjour madame Pon-Layus,

J'ai vérifié la bande vidéo. Effectivement nous avons les images demandées, je serai donc en mesure de vous les remettre, mais pas toutes. Voici :

1- Monsieur Lassère s'est introduit dans la bâtisse sans y avoir été invité et sans persmission. Il a profité du fait qu'un résident entrait et s'est faufilé à l'intérieur et s'est caché dans l'escalier de secours. Vous auriez dû nous demander la permission avant de vous introduire... La prochaine fois que cela se produit, je porterai plainte à la police. Si vous désirez faire des études, des travaux scolaires, ou autres dans un des bâtiments ou sur les terrains des HJM, vous voudrez bien demander la permission au préalable. C'est une propriété privée, pas un lieu public.
2- Je ne pourrai pas vous produire la partie de la bande vidéo où monsieur Lassère entre dans le bâtiment, puisqu'il y a la présence devant lui d'une tierce personne.
3- Monsieur Lassère est seul à attendre à l'intérieur du bâtiment. Cette partie de la vidéo, montre monsieur Lassère de dos. Je peux vous la fournir, mais vous serez dans l'incapacité de l'identifier.
4- Monsieur Lassère sort du bâtiment pour rejoindre quelqu'un à l'extérieur. La caméra ne capte pas les images à l'extérieur, uniquement les images à l'intérieur, ainsi on ne voit que le bas du corps de la personne à l'extérieur. Je pourrai vous fournir la bande requise.

Voici les frais totaux pour l'obtention de cette bande vidéo sur support DVD :

13,75$ pour le support DVD
3,00 $ pour l'enregistrement (5 minutes)
11,88 $ pour 30 minutes de temps requis afin d'extraire les renseignements, les copier, etc.

28,63$ sous-total
1,43 $ TPS
2,56 $ TVQ
32,62$ TOTAL À PAYER

Voilà, svp confirmer votre désir d'obtenir la bande vidéo. Le paiement doit être effectué au moment de la remise du DVD. Chèque visé ou mandat poste à l'ordre de CHJM.

NB Les images se conservent environ 1 semaine, si vous dépassez ce délai, les images ne seront plus disponibles.

MERCI !

Danielle Juteau
Responsable de l'accès à l'information

De : Danielle Juteau [mailto:d.juteau@chjm.ca]
Envoyé : 2 mars 2011 08:55
À : 'Kim Pon-Layus'
Objet : RE: Demande d'accès à un enregistrement vidéo
- Afficher le texte des messages précédents -

Répondre Transférer

Montréal, le 15 mars 2011

PAR COURRIEL
kimponlayus@gmail.com

Madame Marianne Pon-Layus
[redacted]
Montréal, Québec
[redacted]

Objet : Demande d'accès – B420

Madame,

La présente a pour objet le suivi de votre demande d'accès, datée du 25 février 2011 et reçue en date du 1er mars 2011, visant à obtenir une copie de certains enregistrements vidéo.

Suivant l'article 29, alinéa 2 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 (reproduit en annexe), nous ne pouvons vous confirmer l'existence, au sein de notre organisme, des renseignements visés par votre demande puisque cette seule confirmation ou non risquerait de réduire d'un dispositif de sécurité destiné à la protection d'un bien ou d'une personne.

Conformément à l'article 51 de la Loi, nous vous informons que vous pouvez demander la révision de cette décision auprès de la Commission d'accès à l'information. Vous trouverez ci-joint une note relative à l'exercice de ce recours.

Veuillez agréer l'expression de nos sentiments les meilleurs.

La directrice des affaires juridiques,
Responsable de l'accès aux documents et de la protection
des renseignements personnels,

Isabelle Lafrance

P. j. Article 29 *Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels*, L.R.Q., c.A-2.1
Avis de recours

CÉGEP DU
VIEUX MONTRÉAL

SOUS TOUTES RÉSERVES

Montréal, le 13 avril 2011

Madame Marianne Pon-Layus
[redacted]
Montréal, Qc [redacted]

OBJET: Demande d'accès à des enregistrements vidéo
N/Réf.: 12C/94M

Madame,

La présente fait suite à votre demande d'accès à des enregistrements vidéo datée du 21 mars 2011 et reçue à notre bureau par courriel le 22 mars 2011 et par courrier le 25 mars 2011.

Le Collège accède à votre demande en vous donnant copie des bandes vidéo ayant été captées dans le corridor principal des vestiaires du Bloc C, 3e étage, entre le Café l'Exode et le hublot donnant sur la piscine, le vendredi 18 mars 2011, entre 16 h 55 et 17 h. Il est à noter que certains passages ont été coupés en raison de la présence de personnes pouvant être identifiées et ne faisant pas partie des demandeurs.

Nous vous rappelons que, si vous n'êtes pas satisfaite des décisions du Cégep, les dispositions du Chapitre V de la Loi précitée vous permettent de saisir la Commission d'accès à l'information de ces décisions afin que celles-ci soient révisées. Cette demande de révision devra être faite dans les trente (30) jours suivant la date de la décision ou de l'expiration du délai ci-haut mentionné pour répondre à votre demande.

Nous vous prions d'agréer, Madame, l'expression de nos sentiments distingués.

La responsable de l'accès à l'information,

MYLÈNE BOISCLAIR, directrice
Direction des communications et
des affaires corporatives

MB/ml

NOTES ET RÉFÉRENCES

Chapitre I

1. Sur l'histoire du contrôle social (sous forme de contraintes extérieures dans les sociétés disciplinaires, puis, intériorisé dans les sociétés de contrôle), voir Michel Foucault (notamment *Surveiller et punir*, 1975). Sur la question de la manipulation du public par les médias : Noam Chomsky (*Manufacturing consent*, 1988), Roland Barthes (*Mythologies*, 1957) et, sur un mode apologiste, le publicitaire Edward Bernays (*Propaganda*, 1928). Sur les formes de résistance à cette passivité : Gilles Deleuze et Félix Guattari (et le concept de micropolitique introduit dans *Mille Plateaux*, 1980), Michel de Certeau (*L'invention du quotidien*, 1990). Dans le milieu de l'art, tout le XX^{e} siècle est ponctué des recherches d'artistes et de groupes d'artistes ayant tenté de redéfinir le rôle du public dans la réception, voire dans la création de l'œuvre ; parmi ceux-ci, Dada, les avant-gardes russes, les Situationnistes, Fluxus, l'art relationnel et l'art contextuel, dont nous aborderons les différents points de vues dans le présent travail. Pour une étude complète de l'évolution de la relation entre les artistes et le public depuis le XVIII^{e} siècle, voir Gaëtane Lamarche-Vadel, *La gifle au goût public... et après ?*, Paris, La Différence, 2007.

2. Victor Chklovski, *L'art comme procédé*, Paris, Allia, 2008, p.15.

3. *Ibid.*, p.48.

4. *Ibid.*, p.23-24.

5. La question de la dimension politique du mouvement formaliste russe, dont Chklovski fut le premier à poser les bases dans les années 1916-1917, pose certains défis : les contraintes imposées par le contexte politique – de plus en plus sévères à mesure que l'État bolchévique renforce son ingérence dans le champ artistique, jusqu'à l'établissement, à la fin des années 1920, du réalisme socialiste comme seul art officiel du régime –, rendent difficile le départage entre un engagement politique libre et une prudente capitulation de surface des artistes. Ainsi, après avoir férocement défendu, au début des années 1920, l'héritage cubo-futuriste et sa « doctrine du 'mot en tant que tel', 'hors de la vie courante et de toute utilité pratique' » (Michel Aucouturier, *Le formalisme russe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p.5), les formalistes (Chklovski, Boris Eichenbaum, Iouri Tynianov...) se conforment officiellement vers 1927-1928 à la pensée sociologique de l'art, qui met l'emphase sur l'influence des conditions sociales sur l'évolution de l'art (voir Aucouturier, p.112-118), sans que l'on puisse affirmer avec certitude où s'arrête l'enthousiasme et où commence la peur.

Formaliste avant tout, Chklovski ne se rallie au marxisme que progressivement dans les années 1920-1930, durant lesquelles, en réponse à Bertolt Brecht, il révisera son concept

de défamiliarisation pour lui donner un objet politique : « while Shklovsky's ostranenie was a purely aesthetic concept, concerned with renewal of perception, Brecht's Verfretndung [distanciation] had a social aim » (Stanley Mitchell, « From Shklovsky to Brecht: Some preliminary remarks towards a history of the politicisation of Russian Formalism », in *Screen*, 1974, p. 74-81 : citation p.74).

6. Brecht cité dans Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? » (2ème version), in *Essais sur Brecht*, p.25-37, Paris, Petite collection Maspero, 1978, p.32.

7. Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1978, p.38-39.

8. Brecht, p.63.

9. Brecht cité dans Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? » (1ère version), in *Essais sur Brecht*, *op. cit.*, p.7-23 p.15.

10. Brecht, p.52.

11. Benjamin, « André Gide et son nouvel adversaire », *op. cit.*, p.160-161.

12. Si les procédés d'interruption préconisés par Brecht possédaient sans doute, à l'époque où ils furent théorisés et crées, un impact de par leur effet de nouveauté, il nous apparaît pertinent de nous interroger sur ce qu'il reste de leur capacité à éveiller l'esprit critique du public aujourd'hui. Notamment, le fait d'inclure des chants et des chorégraphies dans une pièce de théâtre évoque avant tout le genre très populaire de la comédie musicale, qui, inspiré du théâtre de music hall et des cabarets burlesques du début du XXe siècle, en a rapidement évacué – par le développement de scénarios de plus en plus complexes venant lier les numéros entre eux – l'effet fragmenté qui s'y trouvait initialement. La version de *L'opéra de quat'sous* présentée par le Théâtre du Nouveau Monde à l'automne 2010 (mise en scène de Robert Bellefeuille, Montréal), par exemple, jouissait d'une telle virtuosité et d'une telle ampleur dans les moyens techniques que l'accumulation des procédés brechtiens de chants, de danses, d'interruption du texte, d'apartés, etc. n'enlevait rien à la fluidité du récit, alors que le grandiose étouffait tout effort de mise à distance pour la remplacer par une jouissance collective en apparence absolument similaire à celle vécue par le public des salles de Broadway. Quelques mois plus tard, cependant, une autre pièce de Brecht, *La noce*, présentée par le Groupe La Veillée (mise en scène de Gregory Hlady, Théâtre Prospero, Montréal, hiver 2011), offrait une toute autre perspective sur l'actualité de ces mêmes procédés : les vomissements et déjections étaient recréés à l'aide de bouillottes et de « sacs à pets » de farces et attrapes, bien visibles de tous, tandis qu'une poupée de chiffons toute simple servait de doublure à l'un des personnage lors de sa chute du balcon. Employées d'une manière beaucoup plus minimaliste, préférant l'idée à la forme, et sans qu'aucun grotesque ne soit épargné ni aucune vulgarité adoucie, les techniques d'interruption recouvraient leur potentiel de discordance.

13. Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? » (2e version), *op. cit.*, p.32.

14. Benjamin, « L'auteur comme producteur », *op. cit.*,, p.125.

15. La popularité de l'expressionisme abstrait, qui s'est imposé comme l'un des courants artistiques dominants – sinon le principal – des années 1950, a donné lieu à partir des années soixante-dix à un débat entourant sa récupération à des fins de propagande politique sous le maccarthysme. De nombreux auteurs ont ainsi défendu l'idée selon laquelle le gouvernement américain, via certaines institutions politiques et artistiques (en particulier la Central Intelligence Agency), auraient fait la promotion de l'expressionisme abstrait en Europe afin d'y promouvoir les idées libérales et individualistes américaines (voir la bibliographie proposée par Robert Burstow dans son article « The Limits of Modernist Art as a 'Weapon of the Cold War' », in *Oxford Art Journal*, vol. 20, no 1, 1997, p.68-80 ; 5^{e} note de bas de page). Par la suite, d'autres auteurs ont proposé des lectures alternatives du rôle politique assumé par l'expressionnisme abstrait, notamment pour sa capacité à amadouer la gauche en offrant la preuve de son ouverture envers des propositions artistiques critiques et radicales (Nancy Jachec, *The philosophy and politics of Abstract Expressionism, 1940-1960*, Cambridge University Press, 2000). L'expressionisme abstrait, en effet, peut être perçu soit comme une démission politique du milieu de l'art (Robert Motherwell, Mark Rothko et Barnett Newman, par exemple, de même que les critiques d'art Clement Greenberg et Harold Rosenberg, sont ainsi passés d'une sympathie communiste ouverte à la fin des années 1930, à une affirmation de la nécessité d'une autonomie complète de l'art à la fin des années 1940), soit comme une réorientation de la gauche critique vers l'individu créateur comme principal moteur de la révolution sociale.

16. Laurent Gervereau résume ainsi l'enjeu de l'après-guerre pour les artistes : « Comment faire de l'art dans les décombres et quel art réaliser quand tout est possible? Les années soixante donneront une réponse délibérément bouffonne : à l'ère de la consommation, jouez avec le kitsch des icônes publicitaires. Dans les années cinquante, la question semblait plus grave : en quoi l'art peut-il constituer un moteur de vie et de transformation de la vie? » (Laurent Gervereau, *Critique de l'image quotidienne : Asger Jorn*, Paris, Cercle d'art, 2001, p.37).

Néanmoins, malgré la poursuite assumée d'objectifs politiques par ces mouvements, on assiste bel et bien à un déplacement du pivot de l'action politique vers l'individu, et de l'organisation politique vers la création artistique – dans un écho de l'essor, aux États-Unis, de l'expressionisme abstrait et de sa figure du créateur solitaire et marginal. Les philosophes canadiens Joseph Heath et Andrew Potter ont d'ailleurs vertement critiquer cette dérive – et le rôle que la pensée de Debord a pu y tenir – de l'action politique directe, à l'intérieur du système, vers la mode contre-culturelle de l'action individuelle, désorganisée, créatrice et plus symbolique que pragmatique (Joseph Heath et Andrew Potter, *Révolte consommée*, Montréal, Trécarré, 2005).

17. Mirella Bandini, *L'esthétique, le politique : de Cobra à l'Internationale Situationniste (1948-1957)*, Sulliver (Arles) et Via Valeriano (Marseilles), 1998, p.22.

18. Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p.181-182.

19. La première phase de l'économie capitaliste (industrielle) avait mené à la séparation entre le travailleur et le produit de son travail, à travers la division des tâches systématisée par Taylor à la fin du XIX^{e} siècle, puis mise en pratique par Ford au début du

XX[e] siècle. Cette nouvelle organisation du travail ayant permis une forte augmentation de la production, elle aboutit à la promotion de la consommation de masse, et donc à l'accumulation des biens – ce qui emmène Debord à décrire cette première phase comme celle d'une « dégradation de l'*être* en *avoir* » (Debord, p.22). La deuxième phase de l'économie capitaliste, qui caractérise pour Debord l'époque contemporaine, serait alors celle du « glissement généralisé de l'avoir au paraître » (*ibid.*, p.22), à travers l'organisation spectaculaire de la société ; une nouvelle séparation intervient alors entre le spectateur et l'objet contemplé, lequel peut être compris autant comme l'objet de consommation que comme l'activité de ceux dont on lui représente l'existence dans les médias. Voir la première partie de *La Société du spectacle*, « La séparation achevée », p.13-32.

20. Debord, p.31.

21. Guy Debord, 1957, *Rapport sur la construction de situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, reproduit dans Bandini, p.248-268 ; citation p.267.

22. Telle la peinture industrielle de Giuseppe Pinot-Galizio, destinée à être vendue au mètre pour recouvrir les meubles ou servir de rideaux.

23. Guy Debord, Asger Jorn, Constant, Maurice Wyckaert, Pinot Gallizio et le groupe SPUR, « Manifeste », in *Internationale Situationniste*, n° 4, 1960, p.36 ; reproduit dans Bandini, p.294-296.

24. Nous avons déjà brièvement évoqué le délicat contexte politique qui fut celui des avant-gardes russes, où l'enthousiasme sincère des premières années suivant la Révolution se trouva de plus en plus encadré par les exigences du régime bolchévique, laissant une place toujours plus réduite à la liberté des artistes. Nous y reviendront dans le chapitre II, dans la section « Les avant-gardes russes : investir les objets du quotidien » (sect.. 2.5).

25. Internationale situationniste, « Définitions », in *Internationale Situationniste*, n° 1, 1958 p.13 : reproduit dans Bandini, p.272-273 ; p.272.

26. *Ibid.*

27. Debord, p.197.

28. *Ibid.*, p.198.

29. Film 35 mm. S.l. : Films lettristes, 1952.

30. Film 35 mm. S.l. : Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni / Les Films expérimentaux franco-danois, 1959.

31. Guy Debord, *Critique de la séparation*, film 35 mm, S.l. : Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni = Les Films expérimentaux franco-danois, 1961.

32. Debord, *Critique de la séparation.*

33. Guy Debord, *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »*. Film 35 mm. S.l. : Simar Film, Gérard Lebovici, 1975.

34. Cette logique du vide est poussée à son maximum dans le premier film de Debord, *Hurlements en faveur de Sade*, dont le seul visuel consiste en une alternance d'écrans blancs auxquels s'ajoutent des narrations et d'écran noir accompagnés de silence ; les noirs vont en progressant et outrepassent les blancs, la dernière séquence consistant en un plan noir et silencieux de vingt-quatre minutes. Il s'agit, de loin, de la narration la plus déconstruite de la filmographie de Debord, enchaînement de sentences situationnistes et de textes divers mis bout à bout, déclamés avec ennui par des voix blanches s'interrompant parfois au milieu d'une phrase, donnant l'impression d'une suite d'extraits de manuels scolaires, de bulletins de nouvelles et de films. Après ce fouillis de textes, nettement plus confondant qu'instructifs, la longue séquence de noir et de silence qui lui succède laisse le spectateur dans un vide total, privé de toute stimulation extérieure à ses propres réflexions. Le rythme même du film – lent, interminable, à l'opposé de la frénésie du montage à l'américaine et de sa capacité à capturer le regard et à conduire sa pensée – et l'absence d'images ou de textes cohérents auxquels se raccrocher, renforce l'effet de privation que doit subir le spectateur, pour qui l'effet de désorientation et de vide est plus fort que jamais. Il ne s'agit même plus ici de conserver le public dans une position distanciée face à ce qui lui est représenté, mais de lui retirer toute représentation.

Jacques Rancière note d'ailleurs que l'absence d'images dans *Hurlements en faveur de Sade*, de même que la prédominance d'actions grandioses, héroïques dans d'autres films de Debord, participent à entraîner un désir d'action chez le spectateur. Il s'agit, d'après lui, de la réponse du cinéaste à son refus de l'image en tant que symptôme de la société du spectacle. Ainsi, pour Debord, l'image n'appelle pas et ne peut pas appeler l'action ; seule l'absence ou l'action appelle l'action. (Jacques Rancière, « L'image intolérable », in *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p.93-114).

35. Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*. Film 35 mm. S.l. : Simar Film, 1978.

36. Gérard Berreby, « Message de l'Internationale situationniste », in *Textes et documents situationnistes : 1957-1960*, Paris, Allia, 2004.

Chapitre II

1. Une possibilité qu'exploitera abondamment le cinéma hollywoodien. Voir Paul Warren, *Le secret du star-system américain*, Montréal, L'Hexagone, 2002.

2. Après un cinéma des premiers temps respectant les règles d'unité de temps et d'espace (le cinéma des frères Lumière, composé de plans-séquences uniques correspondant

à la longueur de la bobine, en est l'exemple type), les développements du montage viendront modifier de plus en plus profondément cette unité, d'abord en ouvrant la continuité spatiale (en découpant un même espace en différents plans) et la continuité temporelle (par l'ellipse, par exemple, qui soustrait des sections du récit), ensuite en en bousculant profondément l'ordre spatial (en plaçant côte à côte ou l'un à la suite de l'autre des plans représentant des espaces non contigus), temporel (en modifiant la chronologie) et sémantique (en associant des images n'étant pas reliées les unes aux autres par leur présence immédiate dans le récit), tout en comptant sur le spectateur pour recréer cet ordre à partir d'éléments disparates. Ainsi, le montage parallèle de David W. Griffith introduit la forme d'une succession temporelle de séquences se déroulant au même moment, mais en des lieux distincts, dans une fragmentation du temps présent, tandis que les expériences de Lev Koulechov associent des images disparates que le spectateur tendra à lier psychologiquement. Nous reviendrons sur ce sujet dans la section « *Godard : 'À bas le spectacle, vive le rapport politique'* » du présent chapitre (sect..2.3).

3. Au sens large, l'acte d'appropriation en art concerne tout ce que l'artiste peut intégrer à son œuvre qu'il n'a pas lui-même crée ; les collages cubistes ou dadaïstes, ou encore les readymade de Duchamp étaient déjà des appropriations. Dès les années 1970, les artistes postconceptuels allaient ajouter à la critique de la notion d'auteur inhérente à ce type de pratique un questionnement sur les modes de représentation, en particulier ceux des médias de masse. Enfin, dans les années 1980, l'appropriation franchira une nouvelle étape dans la critique radicale de la notion d'auteur en s'étendant aux œuvres d'autres artistes, dans le travail des appropriationnistes de la *Pictures Generation*. Nous reviendrons sur le travail de certains de ces artistes des décennies 1970 et 1980 dans le chapitre III.

4. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe : ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p.374 ; l'expression « dialectique des formes » est de Bataille, cité par Didi-Huberman. Basant son analyse sur les images photographiques reproduites dans la revue multidisciplinaire *Documents*, dont l'écrivain Georges Bataille fut le directeur de 1929 à 1930, Didi-Huberman y décèle un travail de confrontation des images, à l'encontre d'une esthétique classique de congruence. Cette « dialectique des formes » employée par Bataille consiste donc à juxtaposer des images préexistantes (des photographies), dans un esprit qui n'est ni symbolique ni esthétique, mais perturbateur. D'après l'interprétation qu'en fait Didi-Huberman, ce choc des images entre elles n'est pas destiné à la réconciliation, mais bien à demeurer ouvert, sur les modes de l'horreur, du difforme et du laid, afin de déstabiliser le regardeur dans sa lecture du monde. Ce choix de Bataille pour l'horreur se retrouve dans son texte « L'esprit moderne et le jeu des transpositions » - publié dans *Documents* en 1930 et auquel Didi-Huberman se réfère dans son analyse -, dans lequel l'auteur dénonce l'aseptisation des images de l'art, même moderne, et le tabou englobant toute représentation de l'horreur et de la mort :

> Le jeu de l'homme et de sa propre pourriture se continue dans les conditions les plus mornes sans que l'un ait jamais le courage d'affronter l'autre. [...] De cette image nous ne connaissons que la forme négative, les savons, les brosses à dents et tous les produits pharmaceutiques dont l'accumulation nous permet d'échapper péniblement chaque jour à la crasse et à la mort. (Bataille, « L'esprit moderne et le jeu

des transpositions », in *Documents*, p.197-203, Paris, Mercure de France, 1968 ; p.199-200.)

5. Les définitions de la dialectique varient d'un système philosophique à l'autre. Kant la définie comme une activité essentiellement critique, permettant de connaître les limites propres à chaque connaissance. Pour Hegel, il s'agit d'un processus, d'un mouvement par lequel un énoncé donné « se soumet au travail du négatif : toute progression est déterminée par le négatif qu'elle contient », et qui ne s'arrête qu'au moment où les contradictions ont été épuisées, permettant alors d'atteindre l'essence ou la vérité d'un concept. Enfin, la dialectique de Marx, matérialiste, s'oppose à celle, idéaliste, de Hegel : « la dialectique est le 'contraire direct' du métaphysique, qui fixe comme objets à la connaissance des essences données, donc arrêtées [...]. En ce sens, la dialectique n'est plus la reconstitution d'un mouvement idéal, elle est la connaissance d'un mouvement réel ». À sa base, néanmoins, on y retrouve l'idée commune d'opposition et de contradiction, dans un processus devant permettre d'accéder à de nouvelles connaissances par la négation d'un terme donné. Source : Étienne Balibar et Pierre Macherey, « Dialectique », in *Encyclopaedia Universalis*, 2008, en ligne : < http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/dialectique/# >.

6. Internationale Situationniste, « Définitions », in *Internationale Situatinniste*, n° 1, 1958 p.13 : reproduit dans Bandini, p.272-273 ; p.272.

7. Dziga Vertov, « The Cine-Eyes. A Revolution », 1923, in *The Film Factory*, sous la direction de Richard Taylor et Ian Christie, p.89-94, Londres et New York, Routledge, 1994, p.92.

8. L'importance des arts dans la poursuite des objectifs de la Révolution fut rapidement prise en considération par le régime bolchévique, qui voyait à la fois la nécessité d'édifier une culture du peuple en remplacement de la culture bourgeoise et un moyen efficace de rejoindre les masses analphabètes. Le cinéma occupe à ce sujet une place prépondérante. Anatoli Lunacharski, qui dirige le Narkompros (Commissariat du Peuple à l'Instruction publique) de 1917 à 1929, affirme que le cinéma « constitue, d'un côté, un clairon visuel pour la dissémination des idées », également « capable de toucher aux émotions et d'ainsi devenir un appareil d'agitation » (Lunacharski, « The tasks of the State Cinema in the RSFSR », 1919, in Taylor et Christie, *op. cit.*, p.47-49 : p.47. Traduction libre). La citation de Lénine lui est attribuée par le même Lunacharski dans « Conversation with Lenine », 1925, texte reproduit dans Taylor et Christie, *op. cit.*, p.56-57.

9. Dziga Vertov, extrait d'une conférence présentée à Paris en 1929 : cité dans Dziga Vertov, « Selected Writings », chap. in *The Avant-Garde Film : A Reader of Theory and Criticism*, sous la direction d' Adams Sitney, p. 1-13, New York, Anthology Film Archives, 1978, p.11.

10. Sergeï Eisenstein, « The montage of attractions », 1923, in Taylor et Christie, *op. cit.*, p.87-89 ; citation p.87.

11. Une tactique de montage caractéristique d'Eisenstein consistera ainsi à prendre un geste, par exemple, et à démultiplier les plans montrant ce même geste sous différents angles,

afin d'en amplifier la charge émotive (voir fig. 2.2). Comme le souligne Chris Marker dans *Le train en marche* (1971, film 35 mm. France, SLON), Eisenstein met ainsi sept minutes à représenter la descente de l'escalier d'Odessa dans son *Cuirassé Potemkine*, alors qu'il n'en faut pas plus d'une et demie pour le traverser lentement dans la réalité. Inversement, Vertov procédait en glanant des images disparates et à les réunir pour former un ensemble en apparence harmonieuse : ainsi la ville dépeinte dans *L'homme à la caméra* est-elle composée d'images d'Odessa, de Moscou et de Kiev – Chklovski lui reproche d'ailleurs de passer à côté de l'essence du documentaire en omettant de spécifier les dates et lieux des images qu'il présente. À la citation de Vertov au sujet de la recomposition cinématographique d'une parade funéraire (sect. 2.2) pourraient d'ailleurs s'en ajouter plusieurs autres sur cette possibilité de créer une fausse unité idéalisée à partir d'images ayant été prises en différents lieux ou sur différents corps (voir Vertov, « The Cine-Eyes : A Revolution », *op. cit.*, p.92-93).

12. Viva Paci, *De l'attraction au cinéma*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2007, p.4.

13. Eisenstein, « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme », 1925, in *Au-delà des étoiles*, t. I ; cité dans Paci, *op. cit.*, p. 49. Les italiques sont dans le texte. Notons que par la référence au ciné-œil, Eisenstein attaque ici directement le cinéma de Vertov.

14. Paci, *op. cit.*, p.62.

15. Dziga Vertov, « Fiction film drama and the Cine-eye : A speech », 1924, in Taylor et Christie, *op. cit.*, p.115-116 : p.116.

16. *Ibid.*, p.116.

17. Comme cela fut mentionné plus haut, le contexte particulier du régime soviétique rend parfois difficile l'exercice de départager la ferveur révolutionnaire de l'accommodement forcé. Néanmoins, tout comme celui de la plupart des artistes d'avant-garde russes, l'enthousiasme de Vertov est sans doute sincère ; issus d'une génération dont les années de révolte ont coïncidé avec la Guerre civile russe (1917-1923), pour laquelle ils furent parmi les premiers à s'enflammer, la Révolution bolchévique leur a surtout offert un cadre inespéré pour mettre en pratique leur désir de faire de l'art un outil de transformation sociale. Dans le documentaire de Chris Marker *Le tombeau d'Alexandre* (vidéo, France, Films de l'Astrophore/Michael Kustow Prod., 1993), Yakov Tolchan – directeur photographique sur *One-Sixth of the World* (Vertov, 1926) – relate d'ailleurs une anecdote selon laquelle Vertov, un jour accusé de cosmopolitisme par le régime, dans les années 1930, se serait mis à pleurer en s'excusant d'être cosmopolite – anecdote semblant attester de son désir sincère de contribuer à la révolution socialiste. Or, si l'adhésion initiale de Vertov et de ses compatriotes artistes à l'idéal révolutionnaire fait peu de doute, le discours entourant la place du formalisme dans l'œuvre de chacun devient plus problématique à mesure que passent les années ; dès le début des années vingt, les expérimentations formelles font l'objet de multiples critiques, forçant les artistes à ajuster leur discours, voire à renier leurs idéaux.

18. L'emphase mise par Vertov sur la mécanisation du regard, son opposition à toute expression subjective et sa croyance en la technique comme principal moteur de changements sociaux sont autant d'aspects que l'on retrouve chez les futuristes – lesquels ont également nourri le courant formaliste russe.

19. « We bring creative joy to all mechanical labor, we bring men closer to machines, we train the new men ». Vertov, « We. A Version of a Manifesto », 1922, in Taylor et Christie, *op. cit.*, p.69-72 ; citation p.71.

20. « The 'Cine-Eye' pursues precisely this aim of establishing a visual link between the workers of the world ». Vertov, « Cine-Pravda and Radio-Pravda », 1925, in Taylor et Christie, *op. cit.*, p.129-131 ; citation p.130.

21. Dziga Vertov, *L'homme à la caméra*, film 35 mm, Chatsworth (Cal.), Image Entertainment, DVD, 1998. Certainement, le fait de prendre pour objet d'analyse le film le plus expérimental de Vertov servira ici nos propos, alors que d'autres de ses œuvres (les actualités de *Ciné-Pravda* [1922-1925] ou le film *Ciné-Œil* [1924], notamment) limitent la recherche plastique pour se concentrer sur une narration à la pédagogie beaucoup plus limpide. Néanmoins, Jeremy Hicks rappelle que *L'homme à la caméra* fut analysé sous tous les angles possibles, incluant autant des lectures formalistes que politiques (*Dziga Vertov : Defining Documentary Film*, Londres et New York, I.B. Tauris, 2007, p.64). D'autre part, le présent travail s'intéresse moins à mettre à l'épreuve la sincérité révolutionnaire des artistes qu'à identifier les différentes voies trouvées par ceux-ci afin de conférer à l'art un impact social maximal ; dans ce sens, notre regard se porte naturellement vers une œuvre reconnue comme la plus influente de Vertov.

22. La scène de l'éveil offre une illustration parfaite de ce type de relations basées sur les analogies visuelles : s'y enchaînent des gros plans sur une lentille de caméra dont on ajuste la mise au point et l'ouverture de l'iris, une femme clignant des yeux, et des stores horizontaux s'ouvrant et se fermant rapidement.

23. Certainement, il existe une dimension critique fondamentale dans toute utopie qui, de Platon (*Critias ou L'Atlantide*, 307-347/346 av. J.-C.) à Jean-Jacques Rousseau (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755) fut une manière plus ou moins détournée d'exprimer les jugements de l'auteur sur sa société. Néanmoins, la relation très particulière de Vertov et des avant-gardes russes à la notion d'utopie est très différente de celle que pouvait avoir Platon, Rousseau, Thomas More (*L'Utopie*, 1516) ou Charles Fourier (*Théorie de l'unité universelle*, 1822) : l'utopie est annoncée par l'État comme étant là, aux portes de la Russie – et non dans un ailleurs improbable (un point de vue que semble d'ailleurs corroborer le concept même de *life caught unaware*). Dès lors, l'utopie abstraite prend la forme d'un projet politique concret, et l'optimisme prend le pas de la critique alors que les artistes entreprennent de construire le monde vers lequel ils tendent plutôt que déconstruire celui qui les entoure.

24. Jeremy Hicks évoque à ce sujet l'histoire particulière du journalisme russe du début du XX^{e} siècle, dont les visées ouvertement propagandistes n'avaient rien de commun avec les prétentions à l'objectivité du journalisme occidental. Hicks, chap. I, p.5 à 21.

25. Jean-Luc Godard, « Manifeste », *El Fatah*, juillet 1970 ; reproduit dans Jean-Luc Godard, Nicole Brenez (dir.), David Faroult (dir.) et al., *Jean-Luc Godard : Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006 ; p. 140.

26. Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, film 35 mm. France, Anouchka Films/Argos Films/Les Films du Carosse/Parc Films, 1966 ; *La Chinoise*, film 35 mm. France, Anouchka Films/Les Productions de la Guéville/Athos Films/Parc Films/Simar Films, 1967 ; *Week-end*, film 35 mm. France, Films Copernic/Ascot Cineraïd/Comacico/Lira Films, 1967 ; *Le gai savoir*. Film 35 mm. France, ORTF/Anouchka Films/Gambit/Bavaria Atelier, 1968.

27. Jean-Luc Godard, « Que faire ? », in Godard, Brenez, Faroult et al., *op.cit.*, p.146.

28. Godard se place ici dans une perspective empruntée à Walter Benjamin et à Bertolt Brecht, qui théorisèrent tous deux l'importance de modifier non seulement les contenus de l'art, mais aussi ses modes de production. Dans son essai *L'auteur comme producteur* (1934), Benjamin affirme ainsi que l'artiste révolutionnaire doit d'abord assumer une fonction d'organisateur :

> [Les produits de son travail] doivent posséder outre et avant leur caractère d'œuvre une fonction d'organisation. Et leurs possibilités d'utilisation sur le plan de l'organisation ne doivent nullement se limiter aux possibilités sur le plan de la propagande. [...] Ce qui est déterminant c'est donc le caractère de modèle de la production, [...] d'autant meilleur qu'il entraîne plus de consommateurs à la production, bref qu'il est à même de faire des lecteurs ou des spectateurs des collaborateurs. (Benjamin, « L'auteur comme producteur », *op. cit.*, p.122-123.)

Benjamin en veut d'ailleurs pour exemple type le travail de Bertolt Brecht. Il ne s'agit plus alors de traiter de la qualité politique d'une œuvre à partir de ses contenus et de la perspective qu'ils offrent sur la société, mais de réviser la manière dont sa propre production s'inscrit dans la société : « Avant de me demander quelle est la position d'une œuvre littéraire à l'égard des rapports de production de l'époque ? je voudrais demander : quelle est sa place dans ces mêmes rapports ? » (*ibid.*. p.110). L'artiste doit lui-même réviser les rapports de production dans lesquels est produite l'œuvre.

29. Très explicitement, par exemple, dans l'ouverture du film *Vladimir et Rosa*, qui montre des plans d'un Nagra (magnétophone professionnel portable) et d'une caméra, en alternance avec des images de Lénine.

30. De fait, les films du Groupe Dziga Vertov seront présentés essentiellement dans des universités et des assemblées politiques. Les chaînes de télévisions (BBC, RIA, Munich Télé-Pool, etc.), pour lesquelles – ou plutôt, avec l'argent desquelles – furent réalisés plusieurs des films du groupe, refusèrent systématiquement de les diffuser. Du reste, la télévision était à ce moment encore perçue par les artistes comme un moyen de diffusion alternatif permettant de rejoindre les masses.

31. Jean-Luc Godard, « Lutter sur deux fronts », in *Cahiers du cinéma*, no 194 (oct.), 1967 ; reproduit dans Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, s.l., éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1985, p.303-327 : cité p.320.

32. Jean-Luc Godard, « Pourquoi tout va bien ? », in *Politique Hebdo*, no 26, 27 avril 1972 ; reproduit dans Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, op. cit.*, p. 303-375 : cité p.372.

33. Jean-Luc Godard, « Manifeste », in *El Fatah*, juillet 1970 ; reproduit dans Godard, Brenez, Faroult et al., *op.cit.*, p.139-140.

34. « Hier, on parlait du cinéaste amateur qui lui, ne fait qu'un seul plan. Il filme ses enfants ou sa femme qui sort de l'eau sur la plage... et puis à Noël... ou à son anniversaire... Qui est, du reste, la publicité des caméras : 'Filmez votre enfant en train de souffler ses bougies'... Mais il n'y a jamais deux images. Kodak dit : 'Filmez cette image-là', mais ne lui dit pas et après : « Filmez l'image au moment où vous lui flanquer une claque'... Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, t. 1, Paris, Albatros, 1980, p.98.

35. Dada, fondé en 1915 en réaction aux horreurs de la Première Guerre mondiale, opposait le non-sens à l'ordre et, par là même, le chaos à un programme: « Ainsi naquit Dada*) [sic] d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté [...]. L'art n'afflige personne [...]. L'art est une chose privée, l'artiste le fait pour lui » (Tristan Tzara, « Manifeste Dada », in *Dada no3* [1918] ; document numérisé en ligne : < http://www.scribd.com/doc/26931675/Dada-No-3-Dec-1918-Copy >). Kaprow, né en 1927 et ayant vécu sa jeunesse sous le maccarthysme des années 1950, en conserve l'idée selon laquelle toute implication politique et tout ce qui se rapprocherait d'une idéologie serait suspecte. Quant à Fluxus, la vision du politique y diffère énormément d'un membre à l'autre, allant du refus de toute implication politique aux velléités révolutionnaires de George Maciunas, dont les tentatives d'organisation politique rencontreront d'énormes résistances au sein même du groupe qu'il aura lui-même crée. Dans l'ensemble, on constate donc un refus de ces artistes de s'impliquer dans un projet politique spécifique, le leur ou celui d'un parti, auquel ils opposent une totale liberté d'action et de positions.

36. El Lissitzky, *PROUN – NON des visions de monde, MAIS la réalité du monde* [1920] ; cité dans Gérard Conio, *Le constructivisme russe. Tome I : Les arts plastiques, textes théoriques, manifestes, documents*, Lauzane, L'âge de l'homme, 1987, p.40.

37. Citation du théoricien productiviste Nicolas Pounine, dans Conio, *op. cit.*, p.31.

38. Le réalisateur Alexandre Medvedkine conçoit et organise, en 1932, une unité de production mobile appelée Ciné-train, qui sillonne les campagnes russes et collabore avec les paysans afin de filmer et de diffuser, dans un but critique, les modes d'organisation des kolkhozes (fig. 2.7). Dziga Vertov, en 1923 et 1924, tente d'étendre le regroupement initial du Ciné-œil (formé en 1922 et composé de Vertov, de la monteuse Elizavieta Vertova-Svilova et du directeur photographique Mikhaël Kaufman – respectivement épouse et frère du cinéaste) pour en faire un ensemble d'organisations de Pionniers (sortes de scouts

soviétiques) chargées de documenter le quotidien à travers le pays. Il cherche ainsi à faire des Ciné-œil un mouvement de masses qui, dans les faits ne comportera qu'une seule unité hors de Moscou.

39. Allan Kaprow et Jeff Kelley (dir.), *Essays on the blurring of art and life*, Berkeley, University of California Press, 2003. p.18.

40. *Ibid.*, p.17 – traduction libre.

41. Conférence sur Dada par Tristan Tzara [1922], reproduite dans *Robert Motherwell's Dada Painters and Poets*, 1989, p. 92 ; cité par Jill Johnston, « George Brecht, the Philosopher of *Fluxus* », *Art in America*, vol. 94, no 4 (avril), 2006, p.112-119 – traduction libre.

42. Kaprow et Kelley, p.62 – traduction libre.

43. *Ibid.*, p.16-17 – traduction libre.

44. Kaprow et Kelley, *op. cit.*, p.64.

45. Richard Kostelanetz, *Conversation avec John* Cage, trad. Marc Dachy, Tournai (Belg.), Syrtes, 2000, p.163-164 ; cité dans Lamarche-Vadel, *op. cit.*, p. 174-175.

46. Nous développerons plus loin, au chapitre III (sect.3.8), cette distinction entre une participation physique du spectateur et le risque de passivité que ce type de participation implique – et que l'on retrouve non seulement chez Kaprow mais aussi dans toute une partie de l'art relationnel et dans certains déploiements spectaculaires de l'art contemporain, tels que les interventions de Spencer Tunik ou celles de Joël Hubaut –, et une participation axée sur une réflexion intellectuelle.

Par ailleurs, les happenings de Kaprow évoluent à travers les décennies. L'aspect directif et immersif des premiers happenings, dont je parle ici et qui furent réalisés au début des années 1960, tend à s'amoindrir dans la seconde moitié de la décennie, alors que Kaprow les déplace vers les espaces publics, voire les délègue à des volontaires à qui il cède, sous l'influence de George Brecht, une part d'interprétation. Nous aborderons quelques exemples de ce type de happenings au chapitre IV (sect..4.5).

47. Julia Robinson, « Maciunas as Producer : Performative Design in the Art of the 1960s », in *Grey Room*, no 33 (automne), 2008, p 56-83 : p.67. Traduction libre.

48. Cette vision de Fluxus, cependant, était loin de faire l'unanimité parmi les artistes du groupe. Sur la vision politique de Fluxus prônée par Maciunas, voir Robinson, *op. cit.*, 2008.

49. Dans les faits, cependant, la production d'objets en série, qui devait contribuer à une dévalorisation volontaire de l'œuvre, restera à l'état de projet.

50. Citation de Maciunas, in Jon Hendricks (dir.), *Fluxus etc. / Addenda II*, 1983 ; cité dans Robinson, *op. cit.*, p. 75.

51. Robinson, *op. cit.*, p.75.

Chapitre III

1. Bien qu'aujourd'hui les formes associées à l'art conceptuel fassent partie du vocabulaire artistique familier, elles n'avaient à l'époque aucun ou très peu de précédents dans l'histoire de l'art, et ne suffisaient donc pas à les inscrire dans cette histoire. Les œuvres pouvaient ainsi prendre la forme de fiches de papiers (*Card file* de Robert Morris, 1962), de notes ou listes (*Any Moment,* Victor Burgin, 1970 ; *I will not make any more boring art*, John Baldessari, 1971), de photographies documentaires (les clichés d'ensembles industriels de Bernd et Hilla Becher, classés et archivés ; les livres de photographies d'Edward Ruscha – incluant *Twentysix gasoline stations,* 1962 et *Thirtyfour Parking Lots*, 1967), de textes aux typographies communes (les définitions – accompagnées ou non de photographies – de Joseph Kosuth ; les propositions inscrites sur les murs de Lawrence Weiner), d'instructions pour des actions, exécutées ou non (les *Instruction Paintings* de Yoko One, 1961 ; les partitions de George Brecht), d'absence de quelque chose – d'exposition (*Le vide* d'Yves Klein, 1958), de dessin (*Erased De Kooning Drawing*, Robert Rauschenberg, 1953) –, ou encore de boîtes de conserves (Les *Linea*, 1959 et la *Merde d'artiste en boîte*, 1961, de Piero Manzoni).

2. Quelques exemples d'œuvres inséparables de l'espace de galerie dans lequel elles furent réalisées: les *Chevaux* de Jannis Kounelis (Galerie L'Attico, 1969) ; l'exposition *Le vide* d'Yves Klein (Galerie Iris Clert, 1958) ; la *Closed gallery piece* de Robert Barry (1969) ; *Untitled* (1974) de Michael Asher, qui démolit la cloison entre la salle d'exposition et les bureaux de la Claire Copley Gallery, à Los Angeles ; ou la *Earth Room* crée par Walter de Maria, qui remplit de terre la Heiner Friedrich Galerie de Munich (1968).

3. Y compris dans le cas des catalogues-expositions de Seth Siegelaub, dans lesquels le déplacement de l'espace d'exposition de la galerie vers le catalogue imprimé maintient l'art dans ce qui constitue une extension directe de l'institution muséale.

4. L'Affichage sauvage de 1968 pris la forme de feuilles couvertes de bandes blanches et vertes, tapissées sur quelque 200 panneaux d'affichage de Paris. L'affichage fut réalisé de nuit, sans autorisation ni soutien des institutions artistiques, et sans indication désignant son auteur.

5. Parmi les œuvres conceptuelles qui adoptent la forme du montage texte-image: les *Commissioned paintings* de John Baldessari (1969-1970), *Homes for America* de Dan Graham (1966-67) ou *One and three chairs* de Joseph Kosuth (1965).

6. Après l'arrivée d'unités de vidéo portative (le Portapak de Sony) au milieu des années soixante, qui modifie profondément les règles de production en rendant l'image

filmique accessible aux individus, l'essor des chaînes de télévision câblée – que la Loi américaine oblige à mettre une partie de ses équipements et certains espaces de diffusions à la disposition du public, sous la forme de la télévision communautaire – permet d'envisager le renversement d'une culture médiatique autoritaire et oligarchique. Les écrits de Marshall McLuhan (*The Gutenberg Galaxy*, 1962 ; *The Medium is the message*, 1967) sur l'influence des médias et sur la nécessité de contrer ce pouvoir par une implication active du spectateur ont, à l'époque, un impact direct sur toute une génération d'artistes.

Au tournant des années soixante-dix, on assiste donc à une multiplication de groupes de production et de diffusion de vidéo d'art, notamment aux États-Unis et au Canada, et à des tentatives d'appropriation par les artistes et les activistes de la télévision comme espace de communication. En Allemagne, le galeriste et producteur Gerry Schum élabore un projet de *Television Gallery*, puis de *Video Gallery*, dans le but de démocratiser l'accès à la production artistique contemporaine. Ses démarches auprès des réseaux de télévision obtiendront quelques succès avec la diffusion en 1969 de vidéos de Jan Dibbits et de Keith Arnatt, ainsi que d'une compilation de films d'artistes intitulée *Land Art*.

Sur l'histoire de la télévision alternative et de l'art vidéo aux États-Unis des années 1960 aux années 1980, voir William Boddy, « Alternative Television in the United States », *Screen*, n° 31 (printemps), 1990, p.91-101. Également, Dee Dee Halleck, *Hand-held Visions : Uses of Community Media*, 2002, Fordham University Press, et Deirde Boyle, *Subject to Change : Guerilla Television Revisited*, New York, Oxford University Press, 1997. Sur le travail de Gerry Schum, lire Dorine Mignot, Ursula Wevers et Stedelijk Museum, *Gerry Schum : Preparation Exhibition and Catalogue*, Amsterdam, Stadsdrukkeerij Van Amsterdam, 1979.

7. Adrian Piper, *Out of Order, Out of Sight*, Cambridge et Londres, MIT Press, 1996, p.30.

8. Josette Rey-Debove, Alain Rey, *Le Petit Robert: dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p.319.

9. Piper, *op. cit.*, p.42.

10. *Ibid.*, p.43.

11. *Ibid.*, p.43.

12. *Ibid.*, p.43.

13. Piper, p.45.

14. Un dialogue asocial, cependant. Nous reviendrons plus loin sur cette notion d'un art asocial.

15. Dans les années soixante et soixante-dix, l'essor de la performance et des pratiques éphémères amène à devoir produire de la documentation (photographique ou textuelle, le plus souvent) afin de pallier à la disparition rapide, voire instantanée de l'œuvre.

Pour le galeriste et commissaire d'art conceptuel Seth Siegelaub, le catalogue ou le livre d'artiste remplacent ainsi la galerie comme véritable lieu d'exposition d'œuvres ayant été réalisées en des lieux éloignés (exposition *July, August, September 1969. Juillet, Août, Septembre 1969. Juli, August, September 1969*), voire n'ayant pas été réalisées du tout (exposition *January 5-31*) Sur l'art conceptuel et ses modes d'expositions, voir Claude Gintz, « Notes sur un projet d'exposition », in *L'art conceptuel, une perspective*, sous la dir. de Claude Gintz, Juliette Laffon et Angeline Scherf, p.13-18, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989. Voir également, dans le même ouvrage, Seth Siegelaub, « Quelques observations à propos du soi-disant 'Art Conceptuel' », p.85-89.

D'après Anne Bénichou, historienne et théoricienne de l'art spécialisée dans les problématiques liées à la documentation de l'art contemporain, le choix que fait Piper d'une documentation minimaliste, plus axée sur le récit que sur de rares documents visuels, serait d'ailleurs représentatif de l'époque. Influencés par le théâtre de la vie d'Antonin Artaud, mettant l'emphase sur le caractère immédiat et la présence du corps de l'artiste, les performeurs des années soixante et soixante-dix tendent à dévaluer la documentation, considérée comme inapte à donner accès à l'œuvre « authentique ». Pour une étude de l'évolution de la conception de la documentation dans le domaine de la performance depuis les années 1960, voir Anne Bénichou, « Images de performances, performances des images », *Ciel Variable*, n° 86 (automne), 2010, p.41 à 57.

16. Piper, *op. cit.*, p.42-43. Notons que Piper emploie le mot *discrete* (« séparé ») pour désigner les formes d'art qui reposent sur une autonomisation du monde de l'art : séparation spatiale – recours à des espaces spécifiques de diffusion –, distinction entre l'objet d'art – unique, non reproductible, dont la plus-value dépend d'une spéculation de la renommée de l'artiste – et l'objet ordinaire, etc.

Ce constat fut repris par la théoricienne de l'art Natalie Heinich un quart de siècle plus tard, dans *Le triple jeu de l'art contemporain* (Éditions de minuit, Paris, 1998). Elle y affirme qu'il « suffit de pénétrer aujourd'hui dans l'un de ces lieux réservés [de l'art contemporain], où les visiteurs sont rares mais distingués et les conversations feutrées, pour percevoir à quel point le fait d'y exposer annule l'essentiel de la charge scandaleuse contenue dans ces œuvres » (p.345). Pour Heinich comme pour Piper, l'art ne pourrait retrouver son impact et rétablir le pont avec le public qu'en s'exilant hors des institutions, « où tout – ou presque – semble permis, priv[ant] la transgression de sa force transgressive » (p.348).

17. Alors que les gestes posés ou proposés par les artistes de Dada et de Fluxus comportent un usage de l'absurde qui peut paraître revenir dans le travail de Piper, ces stratégies semblent relever chez les premiers d'une volonté poétique absente chez la seconde. Ainsi, là où Fluxus reprend des gestes du quotidien et les introduit dans le champ de l'art en recourant aux codes de ce dernier, Piper, au contraire, rejette les codes de l'art (ses espaces, son public informé) pour inscrire directement dans le quotidien des gestes qui y représentent une déviance. L'absurde prend une charge lyrique chez Dada ou Fluxus parce qu'il s'inscrit visiblement, par son caractère extraverti et bruyant (Dada) ou par ses codes cérémoniels et ses lieux d'inscription (Fluxus, Kaprow), dans l'univers artistique. Chez Piper, l'absurde est déviance sociale bien avant que d'être poétique.

18. Parmi les œuvres exposant des faits touchant aux membres des C.A. de musées : *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees*, 1974 ; *Manet-PROJEKT '74*, 1974 ; *Seurat's 'Les Poseuses', 1888-1975* ; *On social grease*, 1975. Quelques exemples d'œuvres visant les activités d'entreprises commanditaires : *Mobilization*, 1975 ; *The good will umbrella*, 1976 ; *The Chase Advantage*, 1976 ; *Alcoa : We can't wait for tomorrow*, 1979 ; *Der Pralinenmeister*, 1981 ; *Les musts de Rembrandt*, 1986.

19. Hans Haacke, Brian Wallis (dir.), Rosalyn Deutsche et al. *Hans Haacke : Unfinished business*, catalogue d'exposition, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1986, p.60.

20. Citation intégrale : « The *New York Times* calls its week-end section "Arts and Leisure" and cover under this heading theater, dance, film, art, numismatics, gardening, and other ostensibly harmless activities. Other papers carry these items under equally innocuous titles, such as "culture", "entertainment", or "lifestyle." [Nevertheless, government and corporation] have understood [...] that the term "culture" camouflages the social and political consequences resulting from the industrial distribution of consciousness. » Haacke, Wallis et Deutsche, *op. cit.*, p.65 - traduction libre.

21. Certains – pour éviter un vocabulaire jugé trop politique – diraient qu'il ne s'agit pas de *critiquer*, mais d'*exposer des faits* concernant certains rouages sociaux et économiques. Néanmoins, il semble que ce simple acte d'exposition suffise inévitablement à provoquer une lecture critique de ces rouages...

22. Plus précisément, C. Douglas Dillon, Frank Stanton, Nelson et David Rockefeller – tous administrateurs de musées tels que le New York Metropolitan Museum ou le New York Museum of Modern Art –, Robert Kingsley – conseiller senior pour les programmes culturels chez Exxon et président du Arts and Business Council de New York – et Richard M. Nixon – président démissionnaire des États-Unis.

23. Les citations exactes : « The arts have the rare capacity to help heal divisions among our people and to vault some of the barriers that divide the world » (Nixon), et « EXXON'S support of the arts serves the arts as a social lubricant. And if business is to continue in big cities, it needs a more lubricated environment » (Kingsley).

24. Steinberg, « Some of Hans Haacke's Works Considered as Fine Art », in Haacke, Wallis et Deutsche, *op. cit.*, p.8-19 : p.8 – à propos du projet *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings* (1971).

25. Dans le livre *Unfinished Business*, Haacke affirme que Shapolsky « a été accusé d'avoir offert des pots-de-vin à des inspecteurs de bâtiments », « condamné pour extorsion de loyer », et accusé de fausse déclaration fiscale (Haacke, Wallis et Deutsche, *op. cit.*, p.92 et 96).

26. The H. W. Wilson Company, *Hans Haacke [biography]*, 1987. En ligne : < http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/results/getResults.jhtml?_DARGS=/hww/results/results_common.jhtml.41) >.

27. L'intentionnalité pourrait être définie comme le fait de penser une œuvre en fonction de ses effets, sociopolitiques dans ce cas-ci, plutôt que comme le résultat imprévisible d'une démarche se voulant libre d'attentes. Chez Haacke, cette intentionnalité est à la fois visible dans ses œuvres et revendiquée dans son discours : « "I wanted to do something about power in New York, and that is real estate," Haacke said of his Real-Time Social Systems. "At that time I was also part of the Art Workers Coalition, and there was the Guggenheim with its white walls and immaculate environment, situated in the most expensive part of town. I felt somehow one had to remind this other world that the majority of people in New York don't live that way" ». The H.W.Wilson Company, *op. cit.*.

28. Martha Rosler, « Lookers, Buyers, Dealers, and Makers : Thoughts on Audience », in *Exposure*, vol. 17, n° 1 (printemps), 1979, p.10-25 : p.15.

29. Rosler, « Lookers, Buyers, Dealers, and Makers », p.15, note de bas de page.

30. Rosler, « Lookers, Buyers, Dealers, and Makers », p.10.

31. Rosler, « Lookers, Buyers, Dealers, and Makers », p.25.

32. Iwona Blazwick et Martha Rosler, « Taking responsibility : Interview with Martha Rosler », *Art Monthly*, no 314 (mars), 2008, p.1-7.

33. *Ibid.*

34. Assez curieusement, on retrouve chez Brecht une esthétique très semblable à celle de *Bringing the war home* dans deux séries de collages sur la Seconde guerre mondiale, *Journal de travail* et *ABC de la guerre*. George Didi-Huberman présente et analyse ces documents méconnus dans *Quand les images prennent position : L'oeil de l'histoire I*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

35. En particulier *Éléments de sémiologie* (1965), mais aussi les *Mythologies* (1957), *Système de la mode* (1967) et *La rhétorique de l'image* (paru dans la revue *Communications* n°4, 1964), ce dernier consistant en une analyse dense d'une seule image publicitaire et de toutes les connotations y étant rattachées.

36. Entrevue avec Anne Seymour, *The New Art*, Londres, Hayward Gallery et Arts Council of Great Britain, 1972, in Peter Wollen, Francette Pacteau, Norman Bryson, *Victor Burgin : una exposición retrospectiva*. catalogue d'exposition, Barcelone, Fundació Antoni Tàpies, 2001 : citation p. 85.

37. Une œuvre fait cependant exception à la règle. En 1976, Burgin réalise *Possession* : cinq cents affiches identiques dispersées sur les murs du centre de Newcastle upon Tyne. Sur ces affiches, la photographie d'une femme embrassant un homme, tous deux jeunes, beaux et bien vêtus ; au-dessus de la photographie, les mots « What does possession mean to you ? » et, en dessous, « 7% of our population own 84% of our wealth ». La photo est tirée d'une banque d'images, tandis que le texte provient du magazine *The Economist*. L'œuvre se démarque de l'ensemble du travail de Burgin par son contexte de diffusion, mais également par la simplicité de sa forme, épurée, très proche de l'esthétique publicitaire. L'auteur choisit explicitement d'adapter la densité de l'œuvre à un contexte se prêtant peu à la contemplation, prenant comme Rosler le parti d'une certaine minceur de l'œuvre dans le but d'en accroître l'efficacité, laquelle dans les circonstances se mesure à sa facilité d'ingestion par un public le plus vaste possible.

38. Si l'intentionnalité est l'aveu par l'artiste de la recherche de certains effets, l'efficacité en est la suite logique ; choisir les formes et les moyens de diffusions qui permettront de produire le mieux possible les effets attendus.

39. Outre le recours à l'affichage, aux magazines, aux cartes postales et aux flyers, Rosler présente également quelques vidéos dans le cadre de la chaîne de télévision communautaire Paper Tigre Television (*Martha Rosler reads Vogue*, 1982 ; *Born to be Sold: Martha Rosler Reads the Strange Case of Baby SM*, 1988). Un grand nombre de ses œuvres furent cependant présentées dans les espaces de diffusion habituels.

40. Piper, *op. cit.*, p.48.

41. Comme Burgin, Piper peut néanmoins compter sur le public initié du milieu de l'art pour saisir, à travers les retranscriptions textuelles qu'elle fait de ses œuvres, certaines références qui échapperaient au public de la rue. Dans son cas, la différence est qu'elle choisit d'intervenir d'abord dans un espace où ce public initié ne se trouve pas, et où celui qui s'y trouve se voit privé *par l'artiste même* (et non par manque de culture) des indices nécessaires pour saisir les enjeux politiques de l'œuvre.

42. Moins officiel qu'ambiant, certainement, ce parti pris pour l'ambiguïté préconise des œuvres offrant une grande liberté d'interprétation, à travers l'emploi de formes et de codes plus ou moins obscures, souvent autoréférentiels. Langage spécifique comportant ses propres codes, l'art appelle peut-être par définition à un certain degré d'ambiguïté, mais on peut se demander si, aujourd'hui, le phénomène ne répond pas aussi à un besoin de se distinguer de la sphère envahissante de design et de la publicité, en pleine expansion depuis le boom économique de l'après-guerre. Toujours est-il qu'à travers l'essai d'Umberto Eco *L'œuvre ouverte* (1962), l'ambiguïté est carrément devenu garante de qualité artistique, prolongeant la conception moderniste dans laquelle l'art se trouve par essence refermé sur sa propre histoire et ses propres codes, l'artiste étant un être en marge du monde.

43. Le constat subséquent par plusieurs de ces artistes d'un certain échec de l'art (mais peut-être devrions-nous plutôt dire : de leur pratique) à atteindre un réel impact social a menés plusieurs d'entre eux – parmi lesquels Rosler, Piper et Burgin – à trouver dans l'enseignement et la théorie une voie alternative de communication de leurs idées.

44. Pour une introduction aux idées poststructuralistes ainsi qu'à leur influence aux États-Unis, notamment dans le domaine des arts, voir François Cusset, *French Theory : Foucault, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2005.

45. Dans un texte important intitulé « Allegorical procédures : Appropriation and montage in contemporary art » (*Artforum*, vol. 21 (sept.), 1982, p. 43-56), Benjamin Buchloh inclut dans son analyse de l'œuvre de la *Pictures Generation* celle de Martha Rosler, en raison d'une proximité dans l'approche et les thématiques que nous ne pouvons que constater à notre tour.

46. Dan Graham, par exemple, tente d'insérer un travail conceptuel dans des magazines à grand tirage, avec les œuvres *Figurative* (1965 ; publiée dans *Harper's Bazaar* en 1968), *Homes for America* (1966-67 ; destinée à une publication populaire mais qui échoua dans le *Arts Magazine*) et *Detumescence* (1966-69 ; publiée dans une série de magazines grands publics). Autres exemples d'insertions dans les espaces communicationnels, Alfredo Jaar s'appropriant des panneaux publicitaires pour y diffuser une simple phrase en noir sur fond blanc, « ¿ ES USTED FELIZ ? » (*Studies on Happiness*, 1979-81), Daniel Buren tapissant les palissades parisiennes de ses bandes caractéristiques (*Affichage sauvage,* à partir de 1967), ou encore Cildo Meireles imprimant des messages sérigraphiés en lettres blanches sur des bouteilles de Coca-Cola, avant de les remettre en circulation (*Insertion into Ideological Circuits : Coca-Cola Project*, 1970).

47. Karen Raney, *Art in question*, New York, Continuum, 2003, p.115.

48. Le caractère plus ouvertement politique de Dada Berlin est directement liée à l'état de délabrement et de misère dans lequel se trouve la ville à la fin de la Première Guerre mondiale, et que ne partage pas une ville neutre comme Zurich, où est née le mouvement.

49. Buchloh, p. 43 – traduction libre.

50. Citation de Grosz, dans Buchloh, p.43.

51. Kate Linker, *Love for sale : the Words and Pictures of Barbara Kruger*, New York, Harry N. Abrams, 1990, p.14.

52. Diane Waldman, *Jenny Holzer*, catalogue d'exposition, New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1989, p.18.

53. Par exemple, l'installation rétrospective dans la rotonde du Guggenheim Museum à New York, 1989-1990, ou celle de l'exposition *OH* au CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 2001.

54. Heinich, *op. cit.*

55. Waldman, p.18.

56. La première option implique une vision humaniste, reposant sur une croyance au développement des capacités critiques des individus afin de leur permettre de s'investir intelligemment dans les affaires politiques. La seconde option, découlant d'une vision beaucoup plus cynique, suggère un abandon des idéaux humanistes au profit d'une efficacité plus immédiate, préférant la manipulation (mobilisation, disons) à l'éducation. Bref, une opposition qui recoupe celle entre idéalisme et pragmatisme.

57. Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique*, Bruxelles, La lettre volée, 1999, p.236.

58. Aujourd'hui, ils ne sont plus que sept.

59. Tiré de la biographie proposée par le collectif lui-même sur son site Internet. Norma. *Norma*. S.d. En ligne : < http://normasite.com/index.html >. Traduction libre.

60. Des deux fondateurs des Yes Men, l'un, Igor Vamos, possède un baccalauréat en *studio art* du Reed College et une maîtrise en arts visuels de l'Université de Californie à San Diego ; l'autre, Jacques Servin, travaillait pour une compagnie de multimédia. Aujourd'hui, le premier est professeur associé en arts médiatiques au Rensselaer Polytechnic Institute, tandis que le second est professeur assistant en Communication, Design et Technologie à la School of Art, Media and Technology at Parsons, the New School for Design, à New York. Pour une information complète sur les Yes Men et leurs actions, voir leur site Internet : The Yes Men, 2011, *The Yes Men*, en ligne, < http://theyesmen.org/ >.

61. *The Yes Men*, réalisé par Dan Ollman, Sarah Price et Chris Smith en 2003, et *The Yes Men Fix the World*, réalisé par les Yes Men Andy Bichlbaum et Mike Bonnano, de même que par Kurt Engfehr, en 2009.

62. ExxonMobil, responsable de l'un des plus grands désastres écologiques du XX^{e} siècle – le naufrage de l'Exxon Valdez en 1989 –, n'a cessé depuis de porter en appel les jugements l'obligeant à indemniser les gouvernements et les victimes de l'accident, obtenant depuis une réduction d'amande de 5 Milliards à 500 millions (source : Alexandre Schields, « Eaux canadiennes - Greenpeace exige des lois plus sévères en cas de marée noire », in *Le Devoir*, 2011 (23 juillet), en ligne : < http://www.ledevoir.com/environnement/actualites-sur-l-environnement/293078/eaux-canadiennes-greenpeace-exige-des-lois-plus-severes-en-cas-de-maree-noire >).

63. Dans cet essai paru en 1729, Swift proposait que les Irlandais, pour faire face à la pauvreté endémique, vendent leurs enfants comme nourriture aux familles aisées des propriétaires terriens anglais.

64. Internationale Situationniste, « Définitions », in *Internationale Situationniste*, n° 1, 1958 p.13 : reproduit dans Bandini, p.272-273 ; p.272.

65. Au Québec, l'ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable) est un exemple d'un groupe activiste tentant de mettre à profit les aspects symbolique, esthétique et festif de l'art, dans le but de sensibiliser la population à certains enjeux sociaux et écologiques. Du côté muséal, le Centre Canadien d'Architecture de Montréal, en particulier avec l'événement « Actions : comment s'approprier la ville » (nov. 2008-avril 2009), est un rare exemple d'une institution acceptant de lier activisme et pratiques artistiques, dans une exposition incluant des projets crées par des artistes, des végétaliens, des urbanistes ou des férus de planche à roulette, et reconnaissant la porosité existant entre des pratiques souvent strictement cloisonnées. Que ces divers projets répondent ou non aux critères du « high art » (pour reprendre l'expression de Martha Rosler) est de peu d'intérêt ici ; il importe surtout de constater l'attrait mutuel des artistes et activistes pour leurs modes d'actions respectifs, et de se demander si le cloisonnement des disciplines ne sert pas le statu quo politique et social.

66. Ce déplacement vers un activisme médiatique, à l'heure où les manifestations et les pétitions – bref, les actions légales – ne semblent plus avoir d'effets (du moins, en

Occident), trouve l'une de ses expressions les plus spectaculaire dans les agissements du site Wikileaks. Actions de dévoilement de l'information, certes, mais aussi actions symboliques, dans la mesure où la majorité des informations publiées par Wikileaks ne constituent guère de surprise pour n'importe quel analyste politique. Or, c'est l'ampleur du geste, tant dans son aspect quantitatif (publier 250 000 câbles diplomatiques via quatre des journaux les plus importants au monde, par exemple) que qualitatif (dans le caractère illégal ou illicite du geste), qui lui donne sa force d'impact. Ainsi peut-on considérer Wikileaks comme un espace symbolique de récupération du droit à l'information et du pouvoir de diffusion des individus, contre les prérogatives de l'État et des institutions publiques ou privées. En choisissant d'intervenir là où on ne les attends pas et de faire ce qu'on leur interdit, en jouant avec les limites de la légalité dans ce territoire encore peu règlementé que constitue l'Internet, les activistes de Wikileaks s'arrogent un rôle souvent socialement dévolu, justement, aux artistes, dont le caractère symbolique des actions leur permet généralement de poser des gestes extrêmes tout en en évitant les conséquences légales. On assiste d'ailleurs, avec les répliques aux dernières publications du site (les câbles diplomatiques), à une tentative de judiciariser le débat, de lui faire quitter le domaine du symbole pour le limiter à celui du criminel. D'où la poursuite contre Julian Assange. D'où, surtout, les multiples dénonciations par les gouvernement d'actions qui représenteraient une soi-disant menace pour la vie des diplomates ou des soldats en missions...

67. Un exemple intéressant de l'exploitation, par des groupes activistes, du pouvoir mobilisateur d'actions symboliques et spectaculaires, est celui de la Coalition Sept-Îles sans uranium qui, en août 2010, a acquis les droits d'exploration d'une partie des sous-sols du parlement du Québec, dans le but de « démontrer l'illogisme de la Loi sur les mines qui permet à monsieur Tout-le-Monde de s'approprier des parcelles de territoires québécois, même sous nos villes et villages ». L'action, qui fut jumelée à l'établissement d'un camp d'exploration uranifère devant le parlement, fit le bonheur des médias. Sources : Isabelle Porter, « De l'uranium sous la statue de Duplessis ? », *Le Devoir*, édition du 17 août 2010, et « Non à un Québec nucléaire [communiqué] », site de la coalition *Pour que le Québec ait meilleure mine*, 2010 (16 août), en ligne : < http://www.quebecmeilleuremine.org/content/non-à-un-québec-nucléaire >.

68. Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 2001, p.86.

69. Bourriaud, p.87.

70. Cette position apparaît alors comme un compromis permettant de concilier les réticences d'un milieu toujours craintif de voir d'autres pouvoirs empiéter sur ses libertés et le désir récurrent des artistes de donner un sens à leur travail hors de ce milieu. Bourriaud accorde aux premières une vision disciplinaire de l'art, garante de sa chasse gardée, et au second le droit à un dialogue symbolique avec le monde extérieur.

71. La présentation et la production, par des institutions établies, d'œuvres s'insérant directement dans le champ urbain est aujourd'hui devenue pratique courante. Du côté des musées, il suffit de penser aux ballades audio-visuelles de l'artiste Janet Cardiff, dont l'une fût conçue spécialement pour l'espace environnant le Musée d'art contemporain de Montréal

(*The Conspiracy Theory*, 2002), au *Camp Adaptive Action* présenté par la Galerie Léonard et Bina Ellen en 2010, ou encore à certaines activités organisées par le Centre Canadien d'architecture (*Actions : comment s'approprier la ville*, 2008-2009, ou *Labyrinthes sous terre*, 2011) – dont le sujet d'étude prête bien il est vrai à ce type d'expansions. Pour ce qui est des centres de diffusion destinés à des pratiques plus risquées, les projets destinés à l'espace public bénéficient même d'institutions qui leur sont entièrement dédiées, comme Dare-Dare (Montréal), Praxis (Sainte-Thérèse) ou la 3e Impériale (Granby), en plus de se voir consacrer des volets spécifiques par nombre de centres d'artistes (Skol, Articule, ou la Galerie Verticale, notamment). L'intérêt des bailleurs de fonds publics pour les projets à caractère participatif, pédagogique ou communautaire n'est certes pas étranger à la multiplication des programmes qui leur sont consacrés...

72. Pour les Yes Men, le réel pouvoir politique de leurs interventions se situe dans cette zone symbolique, mais la force de leur impact, en termes quantitatif, se joue dans la mobilisation de l'opinion publique à travers l'utilisation des médias de masse. Prises en elles-mêmes, leurs interventions répondent aux attentes du milieu de l'art, mais leur véritable public, à leurs yeux, est ailleurs : l'accent est mis sur la communication de leurs idées à ceux qui ont la possibilité d'agir socialement, c'est-à-dire les citoyens. Pragmatiques, ils cherchent ainsi à excéder, par le recours à des coups d'éclats destinées à attirer l'attention des médias, la simple mise en formes (artistiques) d'une lecture critique de la société, pour insister sur une transmission efficace de ces idées à une majorité de gens, voulant ainsi « leur inspirer le désir de saisir l'opportunité de changer les choses » (« to inspire people to jump at the opportunity to change things »). Source : conférence des Yes Men à l'Université Concordia, le 6 décembre 2010, dans le cadre de *Cinema Politica*. Extraits de la présentation disponibles sur le site de *Cinema Politica*, Ezra Winton, « The Yes Men at Cinema Politica in Montreal », 2011 (19 janvier), en ligne : < http://www.cinemapolitica.org/fr/blog/concordia/yes-men-cinema-politica-montreal >.

73. Bourriaud qualifie de relationnel « un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social » (*L'esthétique relationnelle*, p.14). Il englobe sous cette appellation tant des pratiques ayant une approche conviviale que d'autres s'avérant plus critiques et peu ou pas participatives. À ses yeux, il s'agit de la tendance la plus caractéristique de l'art des années 1990.

74. Respectivement, différentes œuvres de Rirkrit Tiravanija, qui organise des repas dans des espaces réservés à la diffusion et à la consommation de l'art, et *Snow Dancing* de Philippe Parreno, présentée en 1995 au Consortium de Dijon, où 400 personnes furent invitées à participer à différentes activités ludiques et festives dans les salles du centre d'art.

75. Bourriaud, p.59.

76. Né d'un mouvement de rejet face à la société, Dada entretient avec le public un rapport qui n'est ni bienveillant, ni pédagogique ; au contraire, il s'agit pour le groupe de sortir le public de sa passivité par la provocation. Comme l'affirme Hans Richter, « nous cherchions à brusquer ouvertement le public [...]. Nous étions trop 'pleins' de ce que nous voulions et pressentions... et le public était trop vide » (Richter, « Témoins et témoignages »,

in *Dada, art et anti-art*, Bruxelle, La Connaissance, 1965, p.36 ; cité dans Lamarche-Vadel, p.126). Plutôt que de favoriser le dialogue, les dadaïstes recherchent le conflit et renforcent la distance entre l'œuvre et le public : « Une œuvre compréhensible est produit de journaliste [...]. L'artiste, le poète se réjouit du venin de la masse [...], il est heureux en étant injurié : preuve de son immuabilité » (Tristan Tzara, *Lampisteries suivies de Sept manifestes dada*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p.30 ; cité dans Lamarche-Vadel, p.127-128).

77. Voir ch. II, sect. 2.6.

78. La tendance démocratique de l'art n'est pas observable que chez les artistes ; elle l'est également, d'abord peut-être, au sein des institutions culturelles. Redevables en partie des fonds publics, ces dernières ont tout intérêt à promouvoir des pratiques visant un public le plus large possible, un art consensuel que les contribuables ne rechigneront pas trop à financer parce que, d'une part, il flattera l'idée qu'ils se font de l'art et que, d'autre part, il pourra prétendre participer activement à renforcer les liens sociaux et l'identité collective – amalgamant ainsi, à tort, les rôles de l'art et ceux dévolus à la culture.

79. Bourriaud, p.59-60.

80. Bourriaud discerne, à l'intérieur de ce qu'il nomme l'art relationnel, des pratiques conviviales et d'autres plus agressives, mais il n'en distingue pas les effets ni les intentions : à ses yeux, les unes aussi bien que les autres participent d'un projet politique et critique en ce qu'elles tentent de redéfinir les modèles de relations humaines à une époque où celles-ci deviennent de plus en plus déficitaires. Dans son désir de rallier sous la bannière de l'art relationnel un grand éventail de pratiques des années quatre-vingt-dix, l'auteur leur trouve à toutes de communes « notions interactives, conviviales et relationnelles » (Bourriaud, p.7) et une volonté partagée de dessiner « autant d'utopies de proximité » (*ibid.*, p.9-10), même si ces éléments ne sont pas au cœur de toutes les œuvres qu'il énumère – celles de Maurizio Cattelan, qui « nourrit des rats avec du fromage 'Bel Paese' et les vend comme multiples », ou de Vanessa Beecroft, qui « habille pareillement [...] une vingtaine de femmes que le visiteur ne perçoit que de l'embrasure de la porte » (*ibid.*, p.7-8), par exemple. Si ces deux derniers exemples comportent un aspect interactif ou relationnel (car il n'y en a certes pas de « convivial »), c'est uniquement sur le mode du court-circuitage et de la frustration ; la confrontation directe, la parodie, et même la violence y occupent le premier plan, alors que rien n'est laissé au partage ou à la participation (sinon à celle des rats...). Plutôt que de tenter de recoudre, modestement, le tissu social – comme le font Tiravanija ou Parreno –, ils en dénoncent les éclatantes déchirures.

81. Réellement transgressif, en ce qu'ils ne transgressent pas seulement les codes de l'art, mais aussi et d'abord les codes sociaux : en refusant d'observer les hiérarchies et de respecter les figures d'autorité (Declercq), en parodiant les représentations harmonieuses de la société *dans* l'espace social même (Norma), en s'immisçant sous une fausse identité dans les cercles du pouvoir (les Yes Men), en s'attaquant directement à l'idéologie démocratique du progrès social par le dialogue (Żmijewski), ou en diffusant certaines informations jugées privées ou déplacées (Haacke). Dès lors, il ne s'agit plus simplement d'aborder des thèmes sociaux à l'intérieur d'espaces délimités, sorte de carré de sable généreusement consenti aux

bouffons du roi, mais de redéfinir les rôles et pouvoirs de ces bouffons, de s'emparer du sceptre – ne serait-ce que pour une seconde.

Chapitre IV

1. Cynthia Ghorra-Gobin (dir.), *Réinventer le sens de la ville*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 2001, p.6.

2. Dans son introduction au recueil « Réinventer le sens de la ville : les espaces publics à l'heure globale », Cynthia Ghorra-Gobin (*op. cit.*) constate d'emblée la disparition des espaces publics, dans « une progressive disparition des cadres de la vie publique au profit d'espaces essentiellement produits par le secteur privé » (p.7). Corrélatives du discours dominant axé sur la mobilité et la sécurité, les fonctions actuelles de ce que l'on nomme « espace public » se résument à celles de circulation – généralement pensée en fonction de l'automobile –, de préservation patrimoniale – dans des cadres destinés aux touristes –, de marchandisation et de divertissement – dans ce qu'il faudrait alors désigner comme des « espace privés ouverts au public » (p.12), mais qui finissent par devenir les principaux lieux de rencontres des citoyens entre eux. Le remplacement des espaces publics par des espaces privés ouverts au public, dont les centres commerciaux constituent le meilleur exemple, comme lieu de rassemblement et d'identification, laisserait alors présager que « les espaces publics pensés uniquement pour le consommateur pourraient devenir les lieux de la construction d'une identité collective » (p.8). En développant un peu cette idée, il faudrait alors envisager qu'un phénomène d'identification sociale puisse bien avoir lieu dans ces nouveaux espaces pseudo publics, mais que ceux-ci seraient alors basés sur une uniformité des biens consommés, et non sur la base d'échange ou d'appartenance à un projet social. À moins que ce projet ne soit, justement, de nature consumériste?

3. Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p.100.

4. *Ibid.*, p.121.

5. Edith Brunette, *Prescriptions pour un bon ordre social – Phases I et II*, 2009-2010, environ 100 écriteaux de plastique gravé. Telle que reproduite dans Exo, « Edith Brunette – Projets », in *Exo*, 2009. En ligne : < http://www.exo-site.org/exo-membres/edith-projets/ >, consulté le 9 avril 2011.

6. Exo est un groupe d'actions et de débats axé sur les pratiques d'intervention s'implantant directement dans les espaces urbains, domestiques, commerciaux, virtuels et autres dans le but d'aborder autrement les relations entre artistes, en misant notamment sur l'entraide et l'interaction. Composé de huit étudiants à la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal, il fut créé à l'hiver 2009. Voir le site Internet : Exo, *Exo*, 2009. En ligne : < www.exo-site.org >, consulté le 9 avril 2009.

7. Augé, p.130.

8. Jürgen Habermas, *L'espace public*, Paris, Payot, 1978.

9. Habermas, p.113.

10. Habermas, p.168-169.

11. Habermas, p.172.

12. L'essor de l'art conceptuel et de différentes formes d'art éphémère comme la performance, le happening ou le land art dans les années soixante, confère une attention nouvelle à des traces ne revendiquant pas elles-mêmes le statut d'œuvre, mais destinées néanmoins à témoigner de ce qui a été ou à transmettre des œuvres qui prétendent n'exister qu'à l'état idéel. Que ce soit par la réalisation d'œuvres impossibles à déplacer, vouées à disparaître dans un court laps de temps et parfois dans l'instant même où elles se réalisent, voire à demeurer à l'étape de l'idée, les artistes affirment leur volonté d'échapper au système marchand en opérant un déplacement intentionnel de l'œuvre d'art hors de sa forme d'objet. Entre ce renoncement affiché et un besoin de transmission apparemment difficile à oblitérer, l'objet continue d'exister, mais sous la forme de document : l'œuvre est ailleurs ou n'est plus. Dès lors, une relation tendue se développe alors entre le processus et sa trace (dans les arts performatifs), ou entre le concept et son incarnation – que ce soit par sa réalisation ou par son « illustration » sous forme de schémas, d'énoncés écrits, etc. – (dans l'art conceptuel non performatif). Dans les deux cas, traces ou incarnation, l'objet est alors perçu au mieux comme incomplet, inapte à rendre la réalité du processus ou la totalité de l'idée, au pire comme pervers, comme réification redonnant l'œuvre sous forme d'objet pouvant devenir marchandise.

13. Anne Bénichou, « Images de performances, performances des images », in *Ciel Variable*, n° 86 (automne), 2010, p.41 à 57.

14. « Les artistes conceptuels et plusieurs de leurs médiateurs ont cherché à inverser le rapport que l'œuvre entretient avec sa documentation. Ils se sont attachés à concevoir des documents qui précèdent les œuvres auxquelles ils se rapportent ou qui en tiennent lieu ». Anne Bénichou, « Ces documents qui sont aussi des œuvres… », in *Ouvrir le document*, p.47-76, Dijon, Les Presses du réel, 2010 ; citation p.56.

15. *Ibid.*, p.57.

16. Au début des années quatre-vingt, les artistes de la performance s'intéressent moins à la photographie « pour des visées documentaires et archivistes que promotionnelles. Ils commandent à leurs photographes des images en couleur d'une qualité irréprochable. Ces photographies ne sont plus destinées aux magazines de la contre-culture qui n'existent plus, mais aux publications plus luxueuses des années 1980 et 1990, et parfois aux murs des galeries et des musées. L'image de performance fait son entrée dans le marché de l'art » (Bénichou, « Images de performances… », p.50).

17. Benichou, *Ouvrir le document*, p.47.

18. Pour étrange qu'elle puisse paraître, cette option me fut suggérée à maintes reprises par certains des étudiants et professeurs qui ont assisté au développement de mon projet des *Prescriptions pour un bon ordre social* (*op. cit.*).

19. Par exemple, dans les récits tout simples et succincts d'Adrian Piper, se résumant à quelques phrases accompagnées, parfois, d'une unique photographie ; tout le reste est laissé à l'interprétation du lecteur. Voir les exemples de relation des *Catalysis* au chapitre III (sect. 3.2). Autre exemple de média permettant une relation ouverte à l'œuvre par un public second : la parole. Jeff Kelly, auteur de *Childsplay : the art of Allen Kaprow*, note que les récits que firent les participants des happenings dans lesquels ils furent impliqués contribuèrent grandement à l'élaboration du mythe les entourant : « Indeed, Kaprow had come to feel, especially during the 1960's, that gossip was the true medium of his art ». Jeff Kelley et David Antin, *Childsplay : The Art of Allan Kaprow*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2004, p.155.

20. Dans les récits de Piper, par exemple, le lecteur pourra *imaginer* l'effet d'une performance sur les passants qui y auront assisté, mais il ne pourra jamais ressentir cet effet. D'un côté, il aura accès a priori à des informations que le public premier ne détenait pas et qui biaiseront sa lecture : le fait qu'il s'agisse d'art – et donc d'une intervention planifiée, contrôlée, et non d'une manifestation d'un problème psycho-social –, le fait que l'artiste cherche à engager un discours critique, sans compter qu'il y a toutes les chances pour que le lecteur ait un niveau d'éducation supérieur à la moyenne des passagers d'un autobus ou des clients du Macy's. Inversement, il n'aura pas accès au rapport immédiat et physique à l'artiste. L'effet de répulsion mêlé de pitié et de peur ne lui sera donc jamais accessible, même dans le cas où Piper aurait choisi d'exposer en galerie ses vêtements macérés dans du lait et de l'huile de foie de morue, ou si un photographe avait capté les moindres nuances de dégoût et de méfiance lisibles sur les visages des passants.

21. Le but n'est pas, dans ce cas, de *reproduire* l'expérience sur le plan physique, comme c'est le cas dans les *reenactments* que Bénichou identifie comme caractéristiques du paradigme actuel du rapport entre la performance et sa documentation, mais de *produire* une expérience bien distincte et strictement intellectuelle.

22. Bien que les scénarios aient été remis tels quels aux performeurs jouant les scènes, quelques modifications ont été apportées (le plus souvent par eux) afin de les rendre non pas plausibles mais au moins naturels dans leur ton. Par la suite, les multiples erreurs et oublis de textes ont modifié encore davantage les textes – sans que cela n'affecte, à mon avis, le projet.

23. Les noms des protagonistes ont été modifiés, afin de simuler une histoire continue. Le « personnage » de Marianne Pon-Layus s'appelait ainsi Molly dans toutes les scènes, et celui de Kim Lagaude (un homme, soit dit en passant) portait le nom de Paul.

24. Une autre exigence s'ajoutait à celles-ci, purement administratif celle-là, et sur laquelle nous reviendront lorsque nous traiterons de la phase II du projet.

25. Dans la scène 3, par exemple, Marie consulte avec beaucoup de sérieux les informations d'un carnet vierge...

26. Une partie importante du jeu consiste ainsi à trouver une manière d'intégrer au décor du Palais des Congrès, du Parc Olympique ou de l'Université du Québec à Montréal certains éléments essentiels de la scène qui puissent demeurer plausibles dans ces contextes particuliers : la musique extra diégétique de plusieurs scènes devient ainsi une musique intra diégétique, apportée par un passant qui siffle, un étudiant jouant de la guitare dans un corridor désert, ou un usager des transport en commun chantonnant par-dessus son lecteur MP3 ; la fleur offerte par le protagoniste à sa belle est achetée chez un fleuriste du Palais des Congrès, au milieu de la scène, forçant l'héroïne à répéter en boucle son monologue jusqu'au retour de son interlocuteur ; l'alcool destiné à penser la peine d'amour du héros est prélevé à même une bouteille sur les étalages d'une succursale de la Société des alcools – et ainsi de suite.

27. Cette intrusion massive du public se manifeste, d'un côté, par le phénomène de la téléréalité et ses infinies déclinaisons et, de l'autre, par celui des stratégies pseudo participatives – vox populi, réactions des lecteurs, etc. – décrites plus haut (sect. 4.1). Ajoutons-y la tendance des médias, sans doute amplifiée par la tendance à la convergence, à traiter abondamment de leurs productions télévisuelles comme s'il s'agissait d'événements réels, avec des couvertures de magazines annonçant en grosse lettres jaunes que tel et tel personnages se séparent, ou que tel autre se remet péniblement de son tragique accident...

28. Réponses tardives aux tentatives de réappropriation des médias télévisuels par les activistes et artistes dans les années soixante-dix, la liberté et l'ouverture relatives d'Internet seraient apparus aux penseurs marxistes comme un renversement positifs des pouvoirs, dans la lignée d'un texte comme « L'auteur comme producteur » de Walter Benjamin (*op. cit.*). À leur conception des media comme instrument de contrôle, cependant, Baudrillard en oppose une autre, dans laquelle c'est la structure même des médias qui est le contrôle, peu importe ses contenus et ceux qui les détermine. Nous y reviendrons.

29. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p.52 (note de bas de page).

30. Contre la pensée situationniste, mais aussi contre les penseurs marxiste qui comme Enzensberger conçoivent les médias comme un « médium », un organe coopté par le pouvoir pour renforcer le système qui le maintient en place, Baudrillard ne voit plus dans les médias qu'un système de signes fonctionnant en vase clos et ne renvoyant à aucun pouvoir *extérieur* – celui-ci n'étant plus localisé nulle part, n'étant plus *exercé*. Ce phénomène d'implosion, dans lequel « plus rien ne sépare un pôle de l'autre », où « il y a comme une sorte d'écrasement » (*ibid.*, p.55), se manifeste dans tous les domaines. Par lui, on en vient ainsi à la « manipulation absolue – non pas la passivité, mais l'indistinction de l'actif et du passif » (*ibid..*, p.56).

31. *Ibid.*, p.53.

32. *Ibid.*, p.54

33. *Ibid.*, p.54. Il existe cependant une nuance importante entre l'ère télévisuelle et l'ère du cyberespace. La structure de communication unidirectionnelle décrite par Baudrillard lorsqu'il parle des médias traditionnels est à réévaluer à l'heure où l'espace déréglementé et apparemment sans limite des communications Web semble réaliser le rêve d'une plateforme appropriable par tous (du moins, par n'importe qui possédant un ordinateur et une connexion Internet). Avec les médias sociaux, la question n'est plus seulement de savoir qui ou ce qui contrôle le flux d'informations qui s'impose à nous à travers les médias, mais ce que ces médias vont tirer, extraire de nous, ou ce que nous choisiront de rendre accessibles de notre vie privée. Avec Facebook, Twitter et les webcams, nous ne sommes plus seulement les récepteurs de la communication ; nous ne sommes pas non plus, comme le voudraient les tenants d'une révolution par réappropriation des plateformes de communication, les émetteurs de cette communication ; nous en formons surtout, désormais, les objets, la matière première et consentante d'une extraction de données systématique. De ce point de vue, la confusion vie/media annoncée par Baudrillard m'apparaît d'autant plus juste, car c'est là que se révèle l'arme à double tranchant que peut devenir le média même le plus ouvert à une réappropriation des contenus. Avec Facebook, la « communication » à double sens ressemble à ce dont se moque directement Baudrillard : « Que chacun possède son talkie-walkie ou son Kodak et se fasse son propre cinéma, on sait ce qui en résulte : l'amateurisme personnalisé, l'équivalent du bricolage dominical à la périphérie du système. » Pour une très large majorité d'internautes, la communication par Internet se résume à un vaste étalage de sa vie privée, récupérable par tous les intéressés – publicitaires et groupes politiques les premiers. Aussi majoritairement vide que n'importe quel programme télévisuel, celui-ci ne forme qu'une nouvelle matière à distraction, plutôt qu'une occasion d'action.

Je fais sans doute un peu rapidement fi de tout un aspect du potentiel révolutionnaire d'Internet, qui certes ne se limite ni à un déversement de contenus personnels surtout bons à tracer le profil d'éventuels consommateurs, ni à choisir rapidement et directement parmi un choix de contenu plus large et éjectable que celui des médias traditionnels. S'il apparaît vrai que la télévision ou les journaux sont, de par leur structure (contenus lourds, coûteux, immuables une fois produits), condamnés à une forme unidirectionnelle de communication plutôt qu'à un échange, la même chose ne peut être dite, a priori, d'Internet. Structure souple, modifiable à peu de frais et permettant une communication instantanée, Internet pourrait, en théorie, offrir un modèle alternatif de communication basé sur un véritable échange. Comme tout outil, bien sûr, les formes qu'il permettra de construire dépendront entièrement de l'habileté et de la volonté de son utilisateur. Largement employé de la même manière que la télévision, afin d'y repêcher des informations mais sans établir de dialogue, Internet a cependant permis l'essor de deux formes de résistances notables. D'une part, on y constate un intense *partage* d'informations, ultra spécialisées et gratuites, à travers les forums de discussion. Leur intérêt est particulièrement grand dans le cas des forums traitant d'informatique, qui font la promotion d'une sorte de culture *do it yourself* encourageant une prise de contrôle des structures mêmes de leur diffusion. D'autre part, cette circulation des informations se double d'une circulation du matériel et des idées, que celle-ci soit illégale (piratage) ou légale (phénomène du copyleft).

34. Les textes, remplis de clichés et de termes d'argot français, tranchent par leur aspect irréaliste – « En fait, j'ai des goûts simples... Je veux simplement vivre à Paris, et peut-être tomber amoureux... et marcher sous la pluie... écouter de la musique, et en

particulier... [il détourne la tête] la 4e de Malher... » (scène 5) –, sentencieux – « Et c'est pas seulement une danseuse extraordinaire; c'est aussi un être humain, qui m'a appris qu'on peut défendre quelqu'un qu'on aime, quelles que soient les circonstances » (scène 10) – ou trop intense – « Je dis juste que l'homme de ta vie est peut-être là, dans ce fichier, alors si tu ne le prends pas une autre femme le prendras et tu n'auras plus qu'à passer le reste de tes jours à te morfondre parce que l'autre femme t'auras volé ton mari! » (scène 3) ; « elle se shootait au crack » (scène 9). À d'autres moments, les agissements des personnages deviennent carrément suspects : lors du monologue poétique et interminable de Molly (scène 5) – à l'origine chanté dans une comédie musicale, ici répété en boucle et à mi-voix par une femme assise seule sur un banc du Palais des Congrès ; lorsqu'elle écoute en boucle le générique d'une émission de télé et fait du *air guitar* et du *lipsync* sur une chanson interprétée par une passante écoutant son iPod (scène 2) ; ou quand une dizaine de personnes se mettent à danser et chanter dans les vestiaires du Cégep du Vieux Montréal (scène 10). Enfin, les dialogues peuvent s'opposer à la situation dans laquelle ils sont dits, comme lorsque Paul complimente Molly sur sa tenue (« Et quelle allure! », scène 4) alors qu'elle porte un jeans et des bottes de combat, ou lorsque Molly, dans une scène devant se dérouler au Japon, parle de moines, de gong et d'ikebana dans une bibliothèque montréalaise (scène 1).

35. Kelley et Antin, p.163.

36. Kelley et Antin, p.109.

37. En novembre 2010, des gens dispersés dans l'aire de restauration d'un centre d'achat entonnent l'Alléluia de Handel (*Christmas Food Court Flash Mob Hallelujah Chorus*, s.l., 2010 (13 nov.). En ligne : < http://www.youtube.com/watch?v=SXh7JR9oKVE >). À l'été 2009, suite à la mort de Michael Jackson, des centaines de fans se réunissent dans différentes villes (Montréal, Chicago, Stockholm, Paris...) pour danser la chorégraphie de *Beat it* (*Beat it,* différents lieux, 2009. En ligne : < http://www.topito.com/top-10-des-flashmob-michael-jackson-en-video-sur-beat-it-et-thriller-hommage-tribute >). En janvier 2009, à Hambourg, des passants reprennent les « silly walks » des Monty Pythons sur une place publique (*Silly Walk Flashmob*, Hambourg, 2009 (31 jan.), en ligne : < http://www.youtube.com/watch?v=DMHscaxOJ-8&feature=related >). Ailleurs, on s'entasse par centaines dans un restaurant McDonald ou un wagon de métro spécifique.

38. Une part importante des références concernant les flash mob proviennent de différents blogs et sites Internet (documentation vidéo sur Youtube, définitions sur le dictionnaire en ligne Merriam-Webster), faute d'autres types de publications sur le sujet.

39. *Supermarket Flashmob*, Manchester, 2007 (14 mars). En ligne : < http://www.youtube.com/watch?v=X4GMXavfKPY&feature=related >.

40. Bill Wasik, « My Crowd », in *Harper's Magazine*, vol. 312, n° 1870 (mars), 2006, p.56-67. Au moment où il organise les premiers flash mobs (à partir de 2003), Wasik est rédacteur au *Harper's magazine*. Aujourd'hui, il est rédacteur au *Wired*.

41. Wasik, p.58.

42. Avec cette compréhension du flash mob comme d'une manifestation parlant essentiellement de sa propre existence en tant que parade sociale, on n'est pas si loin d'une œuvre comme *Le Vide* d'Yves Klein (Galerie Iris Clert, Paris, 1958). Ayant pour vrai titre *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, celle-ci consistait en la tenue d'une exposition sans objets, dans une galerie entièrement peinte en blanc, et dont seuls certains éléments comme la vitrine, les cartons d'invitation ou le cocktail qui fut servi lors du vernissage adoptaient la couleur bleue, signature de l'artiste. L'exposition du Vide et les flash mobs de Wasik ont en commun de se prendre eux-mêmes pour sujet, en tant que manifestation, faisant de leur propre décorum (rassemblement en un lieu prétexte à rencontre, applaudissements, cocktail, etc.) le matériau de l'œuvre. Chez Klein, cependant, cette contemplation du vide relève d'une démarche se voulant spirituelle avant d'être parodique : « En dématérialisant l'objet d'art, [Klein] ne cherchait pas, à la différence de Duchamp, à le démystifier, mais plutôt à le re-mystifier » (Tony Godfrey, *L'art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2003, p.69).

43. Parmi les nombreux exemples de récupération des flash mobs à des fins publicitaires, mentionnons l'événement organisé par la compagnie T-Mobile en janvier 2009, à la Liverpool Street Station (en ligne : < http://www.youtube.com/watch?v=VQ3d3KigPQM >), ou le flash mob réalisé pour l'émission *Oprah* (*Oprah Flash Mob*, Chicago, 2008 (8 sept.). En ligne : < http://www.youtube.com/watch?v=WwRo0iCvoYE >), réunissant quelque 21 000 personnes. Destinées à vendre un produit ou à attirer un public, ces manifestation ne peuvent se permettre le luxe de l'imperfection ni le risque de la médiocrité : aussi tendent elles à une surenchère d'ampleur, d'organisation (incluant des répétitions préalables), et de professionnalisme.

44. À Londres, en septembre 2008, Oxfam organise un flash mob pour dénoncer les conditions dans lesquelles les femmes portent leurs enfants et accouchent dans de nombreux pays pauvres. Des dizaines de femmes enceintes ou portant des ventres postiches se rassemblent sur une place publique et se lancent dans une « compétition » de *breakdance* (*Pregnant Women Flash Mob*. En ligne : < http://www.youtube.com/watch?v=Cs0s_K1IIAg >). L'année précédente, à San Francisco, 1200 personnes se rassemblent à Ocean Beach et s'allongent sur le sable pour former le mot IMPEACH!, dans une adresse à la Présidente de la chambre basse du Congrès américain Nancy Pelosi (*Impeachment Flash Mob*. 2007. En ligne : < http://www.youtube.com/watch?v=dA9dS6racPo >). En août 2010, à Seattle, l'organisation non partisane MoveOn.org Political Action intervient dans une succursale des magasins Target, en réaction à la donation par l'entreprise de 150 000$ au candidat républicain au poste de Gouverneur (*Target Flash Mob*. En ligne : < http://www.youtube.com/watch?v=9FhMMmqzbD8 >). Une vingtaine de participants, apparemment clients du magasin, entonnent en chœur une chanson contre l'implication politique de Target sur l'air de *People are people* du groupe Depeche Mode, puis quittent le magasin. Dans ces trois interventions, les formes associées au flash mob sont en grande partie sacrifiées, que ce soit d'un point de vue organisationnel – *Impeach !* se déroule ainsi sur plusieurs heures, entre l'arrivée des organisateurs pour tracer les modèles sur le sables et le passage d'un hélicoptère devant permettre de photographier l'événement – ou dans le choix

des actions réalisées. Le « flash mob » du Target, par exemple, a toutes les allures d'une manifestation classique, avec sa chanson aux paroles détournées et politiquement explicites, ses tambours et sa forme festive et bruyante. Par soucis d'efficacité, c'est tout l'aspect absurde des flash mobs qui se voit évacué.

45. Spécialiste de l'impact social des nouvelles technologies, Howard Rheingold est considé par plusieurs comme le père spirituel des flash mobs grâce à son livre *Smart mobs : the next révolution* (Cambridge (Mass.), Basic books, 2002) – dans lequel il n'est pourtant pas question de ce phénomène qui n'existait pas encore. Néanmoins, le potentiel révolutionnaire des communications virales qu'y décrit Rheingold est apparu comme une prophétie ou une influence majeure du phénomène. Voir également le blog associé au livre : Howard Rheingold. *Smart Mobs : The Next Social Revolution*, 2002. En ligne : < http://www.smartmobs.com/ >.

46. Dans son article, Wasik ne se réfère pas au monde de l'art comme influence première de ses flash mobs, mais à Stanley Milgram, auteur d'expériences sur la soumission à l'autorité. La plus fameuse d'entre elles demeure celle réalisée en 1962, à l'Université Yale, dans laquelle des individus (les vrais cobayes, inconscients, de l'expérience) devaient administrer de faux chocs électriques de plus en plus dangereux à des comédiens, sous les encouragements des chercheurs. Wasik qualifie ainsi Milgram de l'un des plus grand artistes du XX^{e} siècle, l'intérêt de ses expériences ne résidant pas, selon lui, dans leurs découvertes scientifiques, mais dans leur aspect performatif, « a Fluxus-style "happening" but without the blinkered optimism ». « As it happens, I later discovered that Milgram himself did a project much like a flash mob, in which a "stimulus crowd" of his confederates, varying in number from one to fifteen, stopped on a busy Manhattan sidewalk and all at once looked up to the same sixth-floor window » (Wasik, p.60).

47. *Ibid.*, p.66.

48. *Ibid.*, p.61-62.

49. Le flash mob *Do Re Mi*, réalisé à la Station Centrale d'Antwerp en mars 2009, constitue un bon exemple de ces manifestations spectaculaires. Celui-ci réunissait plus de deux cents participants – élèves de niveau élémentaire, adolescents et adultes de tous âges –, dans une mise en scène reprenant la chanson éponyme du film *The Sound of Music* et se déployant sur toute la largeur de l'immense hall de la station, jusque dans ses escaliers (en ligne : < http://www.youtube.com/watch?v=7EYAUazLI9k&feature=related >. Organisé par une chaîne de télévision, le « flash mob » nécessita en réalité deux répétitions préalables et visait à faire la promotion d'un concours relié à une émission de télé.

50. La No Wave est un courant musical apparu sur la scène underground newyorkaise à la fin des années soixante-dix, et qui se définissait notamment en réaction au courant beaucoup plus pop et en pleine ascension de la New Wave. Le nom provient d'un album produit par Brian Eno, *No New York* (1978), qui réunissait les groupes DNA, Mars, Teenage Jesus and the Jerks et James Chance and the Contorsions.

51. Selon Sennett, la valorisation excessive (depuis le XIX[e] siècle, mais plus encore dans la société contemporaine) de l'expression du « moi » profond, perçu comme « authentique », a entraîné un rejet proportionnel de toute fonction des rôles sociaux, perçus comme fallacieux. Il découle de cet impératif d'authenticité que l'individu se trouve constamment exposé, y compris dans les lieux publics, où il ne paraît plus sous le couvert de son rôle conventionnel (rang social, sexe, fonction...), mais chargé de toute son intimité. Le rejet et l'absence de masques sociaux, qui rendent le sujet vulnérable, soumis au stress de cette mise à nu, entraînent un refus généralisé de la vie publique et une disparition des espaces qui lui sont associés. Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

52. Claire Hancock, « De l'histoire à la géographie des espaces publics urbains : Le regard étranger », in Cynthia Ghorra-Gobin, *Réinventer le sens de la ville*, *op. cit.*, p.191-200 ; voir les pages 198-199.

53. Jean Baudrillard, « Requiem pour les médias », in *Pour une critique de l'économie politique du signe*, p. 200 à 228, Paris, Gallimard, 1972, p.208.

54. *Ibid.*, p.208.

55. *Ibid.*, p.209.

56. La vidéosurveillance n'est soumise, au Canada, à aucune loi et n'est encadrée que par des lignes directrices au niveau fédéral et une réglementation au niveau provincial, respectivement les *Lignes directrices du CPVP concernant le recours [...] à la surveillance vidéo dans les lieux publics* (Commissariat à la protection de la vie privée du Canada, 2006, en ligne : < http://www.priv.gc.ca/information/guide/vs_060301_f.cfm >) et *Les règles d'utilisation de la vidéosurveillance avec enregistrement dans les lieux publics par les organismes publics* (Commission d'accès à l'information du Québec, 2004, en ligne : < http://www.priv.gc.ca/information/guide/vs_060301_f.cfm >. Extraits disponibles à l'appendice C). Celles-ci ne constituent pas un cadre légal, mais des recommandations faites par le Commissariat à la protection de la vie privée du Canada et par la Commission d'Accès à l'Information du Québec aux organismes publics, que ceux-ci peuvent ensuite interpréter à leur guise et qui se retrouvent, de toute façon, subordonnées au moindre alinéa des lois existantes. De plus, elles ne touchent qu'une petite portion de la vidéosurveillance exercée à l'heure actuelle, puisqu'elles ne concernent que celle mise en place par les institutions publiques dans les espaces publics, laissant le champ libre aux commerces et autres organismes privés.

57. Les extraits essentiels de ces trois textes de loi et de réglementation sont reproduits à l'appendice C.

58. Le CPVP affirme, dans ses *Lignes directrices,* qu'« [a]vec l'arrivée de la surveillance vidéo dans les lieux publics, nous sommes désormais tous surveillés, que nous agissions ou non en conformité avec la loi. Par conséquent, nous sommes en droit de nous demander ce qu'il adviendra de notre vie privée et de notre anonymat que nous tenons pour

acquis dans notre vie quotidienne » (Commissariat à la protection de la vie privée du Canada. *op. cit.*). Le CAI, plus virulent, note que « le concept même de surveillance renvoie à des méthodes de contrôle des populations associées à des régimes éloignés de notre culture démocratique. Au contraire, les libertés de circulation des citoyens et de réunion pacifique, les droits de chacun au respect de sa vie privée et à la liberté de sa personne, reconnus dans nos lois fondamentales, laissent à penser que l'observation du comportement des individus demeure un geste dérogatoire à nos valeurs démocratiques fondamentales » (Commission d'accès à l'information du Québec, *op. cit.*).

59. Gérard Laforest, « Opinion du juge Gérard Laforest », in *Commissariat à la protection de la vie privée du Canada*, 2002, en ligne : < http://www.priv.gc.ca/media/nr-c/opinion_020410_f.cfm >.

60. Deux interventions ont été réalisées dans différents espaces de l'Université du Québec à Montréal, si bien que celle-ci a reçu deux demandes d'accès.

61. Pour les détails des réponses, consulter les lettres de réponse des organismes, reproduites à l'appendice E.

62. Si, dans ces médiums, l'image peut se passer du son – en témoigne l'histoire complète du cinéma muet, notamment –, l'inverse est moins vrai.

63. Recrutés sur les médias sociaux, les participants des flash mobs sont, par le fait même, des adeptes des nouvelles technologies de communication mobiles et Internet, les mêmes qui fréquentent assidûment des sites comme Youtube ou Facebook, où circulent les vidéos documentant les flash mobs. Avec les années, bien sûr, la popularité grandissante des flash mobs et l'intérêt qu'ils ont suscité dans les médias traditionnels ont néanmoins considérablement changé le profil des participants de certains événements ayant ratissé parmi un public beaucoup plus large, bien que ce changement semble surtout observable dans le cas de flash mobs commerciaux.

64. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (version de 1939), in *Œuvres III*, *op. cit.*, p.313, note en bas de page.

65. Walter Benjamin, « André Gide et son nouvel adversaire », in *Œuvres III*, *op. cit.*, p.160-161. Aujourd'hui, cependant, la représentation de la masse à elle-même tend à se faire de manière individuelle. Dans les médias traditionnels, on représente moins la masse en mouvement que des échantillons de cette masse sélectionnés pour leurs 15 minutes de gloire au rabais. Par les plateformes Internet que sont les blogs ou les médias sociaux, cette représentation est prise en charge par l'individu, mais suivant une interface prédéterminée et reliée à des milliers ou des millions d'interfaces similaires, dans un déploiement à la fois narcissique et communautaire.

66. Dans les happenings selon Kaprow, le public demeure très secondaire, ce pourquoi ils se déroulent parfois en terrains privés ou éloignés, ou s 'exécutent en secret (laver des vêtements avant de les retourner au magasin ou compter les voitures rouges). Le public peut être au courant ou non qu'un événement particulier se déroule, sans que sa

perception ne devienne jamais un enjeu. Il n'y a pas de représentation (pour quelqu'un), seulement des actions (par quelqu'un). À ce sujet, la série de happenings *Gas* (1966), organisée par et pour une chaine de télévision newyorkaise, fait office d'exception et constitua une déception et un exercice isolé pour Kaprow (Kelley et Antin, *op. cit.*, p.119).

67. Benjamin constate, dans « L'auteur comme producteur », l'effet de sublimation que tend à exercer la photographie : « [La photographie] devient de plus en plus nuancée, de plus en plus moderne, et le résultat est qu'elle ne peut plus représenter un immeuble locatif, un tas d'ordures sans le sublimer. Sans parler du fait qu'elle serait incapable de dire autre chose à propos d'un barrage ou d'une fabrique de câbles que ceci : le monde est beau. [...] Elle a en effet réussi à faire de la misère elle-même un objet de jouissance en la traitant selon cette mode de la perfection technique » (« L'auteur comme producteur », in *Essais sur Brecht*, *op. cit.* ; p.118-119).

68. J'avancerais même que, ainsi sublimées, nos peines comme nos joies donnent matière à une sorte de jouissance perverse, nous inspirant à nous-même une solicitude alors que nous devenons notre propre représentation comme notre propre spectateur ; je me vois pleurer et jouis de cette vision comme d'un spectacle extérieur à moi-même, pathétique et touchant. Mais il ne s'agit là que d'une proposition et d'une digression que je ne chercherai pas à développer davantage ici.

Conclusion

1. Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, p.38-39.

2. Gallimard, 1999.

BIBLIOGRAPHIE

Articles de périodiques

Bénichou, Anne. 2010. « Images de performances, performances des images ». *Ciel Variable*, n° 86 (automne), p.41 à 57.

Blazwick, Iwona et Martha Rosler. 2008. « Taking Responsibility : Interview with Martha Rosler ». *Art Monthly*, n° 314 (mars), p.1-7.

Boddy, William. 1990. « Alternative Television in the United States ». *Screen*, vol. 31 (printemps), p. 91-101.

Buchloh, Benjamin. 1982. « Allegorical Procédures : Appropriation and Montage in Contemporary Art ». *Artforum*, vol. 21 (septembre), p. 43-56.

Burstow, Robert. 1997. « The Limits of Modernist Art as a 'Weapon of the Cold War' : Reassessing the Unknow Patron of the Monument to the Unknown Political Prisoner ». *Oxford Art Journal*, vol. 20, n° 1, p.68-80.

Johnston, Jill. 2006. « George Brecht, the Philosopher of *Fluxus* ». *Art in America*, vol. 94, n° 4 (avril), p.112-119.

Kiaer, Christina. 1998. « Les objets quotidiens du constructivisme russe ». *Les cahiers du Musée National d'art moderne*. Paris : Centre Georges Pompidou, p.31-69.

Mitchell, Stanley. 1974. « From Shklovsky to Brecht: Some Preliminary Remarks Towards a History of the Politicisation of Russian Formalism ». *Screen*, vol. 15, n° 2 (été), p. 74-81.

Robinson, Julia. 2008. « Maciunas as Producer : Performative Design in the Art of the 1960s ». *Grey Room*, vol. 33 (automne), p. 56-83.

Rosler, Martha. 1979. « Lookers, Buyers, Dealers, and Makers : Thoughts on Audience ». *Exposure*, vol. 17, n° 1 (printemps), p.10-25.

Wasik, Bill. 2006. « My Crowd : Or, Phase 5: A Report From the Inventor of the Flash Mob », *Harper's Magazine*, vol. 312, n° 1870 (mars), p. 56-67.

Catalogues d'expositions

Bernadec, Marie-Laure, Philippe Berbion et CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux. 2001. *Jenny Holzer OH*. Catalogue d'exposition (Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1er juin-2 septembre 2001). Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain, 144 p.

Burgin, Victor. 2007. « La responsabilité de l'artiste : art contemporain et globalisation ». In *Victor Burgin : Objets temporels*, sous la direction de Natalie Boulouch. Catalogue d'exposition (Rennes, Galerie Art & essai de l'Université de Rennes, 3 mai-15 juin 2007), p.25-47. Bonchamps-Lès-Laval : Presses universitaires de Rennes.

Eklund, Douglas. 2009. *The Pictures Generation, 1974-1984*. Catalogue d'exposition (New York, The Metropolitan Museum of Art, 21 avril-2 août 2009). New York : The Metropolitan Museum of Art, 350 p.

Gintz, Claude, Juliette Laffon (dir.) et Angeline Scherf (dir.). 1989. *L'art conceptuel, une perspective*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 22 novembre 1989-18 février 1990). Paris : Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 260 p.

Godard, Jean-Luc, et Nicole Brenez (dir.), David Faroult (dir.), Michael Temple (dir.), James William (dir.), Michael Witt (dir.). 2006. *Jean-Luc Godard : Documents*. Catalogue d'exposition (Paris, Centre Pompidou, 11 mai-14 août 2006). Paris : Centre Pompidou, 426 p.

Haacke, Hans, Brian Wallis (dir.), Rosalyn Deutsche, Frederic Jameson et Leo Steinberg. 1986. *Hans Haacke : Unfinished business*. Catalogue d'exposition (New York, The New Museum of Contemporary Art, 12 décembre 1986-15 février 1978). Cambridge (Mass.) : M.I.T. Press, 303 p.

Waldman, Diane. 1989. *Jenny Holzer*. Catalogue d'exposition (New York, Solomon R. Guggenheim, 2 décembre 1989-11 février 1990). New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 116 p.

Wollen, Peter, Francette Pacteau et Norman Bryson. 2001. *Victor Burgin : una exposición retrospectiva*. Catalogue d'exposition (Barcelone: Fundació Antoni Tàpies, 6 avril-17 juin 2001). Barcelone : Fundació Antoni Tàpies, 260 p.

Monographies

Ardenne, Paul. 1999. *L'art dans son moment politique*. Coll. « Essais », Bruxelles : La lettre volée, 417 p.

Aucouturier, Michel. 1994. *Le formalisme russe*. Coll. « Que sais-je ? ». Paris : Presses Universitaires de France, 126 p.

Augé, Marc. 1992. *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil, 149 p.

Bandini, Mirella. 1998. *L'esthétique, le politique : de Cobra à l'Internationale Situationniste (1948-1957)*. Arles : Sulliver ; Marseilles : Via Valeriano, 347 p.

Bataille, Georges. 1968. « L'esprit moderne et le jeu des transpositions ». Chap. in *Documents*, p.197-203. Paris : Mercure de France, 245 p.

Baudrillard, Jean. 1972. « Requiem pour les médias ». Chap. in *Pour une critique de l'économie politique du signe*, p. 200 à 228. Coll. « NRF ». Paris : Gallimard, 268 p.

————. 1981. *Simulacres et simulation*. Coll. « Débats ». Paris : Galilée, 235 p.

Bénichou, Anne. 2010. « Ces documents qui sont aussi des œuvres... ». Chap. in *Ouvrir le document : Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, sous la dir. D'Anne Bénichou, p.47-76. Coll. « Perceptions ». Dijon : Les Presses du réel, 447 p.

Benjamin, Walter. 1978. « L'auteur comme producteur ». In *Essais sur Brecht*, p. 107 à 128. Paris : Petite collection Maspero, 149 p.

————. 1978. « Qu'est-ce que le théâtre épique ? » (versions 1 et 2). In *Essais sur Brecht*, p.25-37. Paris : Petite collection Maspero, 149 p.

————. 2001. « André Gide et son nouvel adversaire ». In *Œuvres III*, p.157-167. Paris : Gallimard.

————. 2001. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (3e version, 1939). In *Œuvres III*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard.

Berreby, Gérard. 2004. *Textes et documents situationnistes : 1957-1960*. Paris : Allia, 230 p.

Bourriaud, Nicolas. 2001. *L'Esthétique relationnelle*. Coll. « Documents sur l'art ». Dijon : Les Presses du Réel, 123 p.

Boyle, Deirde. 1997. *Subject to Change : Guerilla Television Revisited.* New York : Oxford University Press, 304 p.

Brecht, Bertolt. 1978. *Petit organon pour le théâtre.* Paris : L'Arche, 116 p.

Chklovski, Victor. 2008. *L'art comme procédé.* Paris : Allia, 50 p.

Conio, Gérard. 1987. *Le constructivisme russe. Tome I : Les arts plastiques, textes théoriques, manifestes, documents.* Coll. « Cahiers des Avant-gardes ». Lauzane : L'âge de l'homme, 478 p.

Cusset, François. 2005. *French Theory : Foucault, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis.* Coll. « Sciences humaines et sociales ». Paris : La Découverte, 357 p.

Debord, Guy E. 1992. *La société du spectacle.* Paris : Gallimard, 209 p.

Didi-Huberman, Georges. 2009. *Quand les images prennent position : L'œil de l'histoire.* Coll. « Paradoxe ». Paris : Éditions de Minuit, 256 p.

————. 1995. *La ressemblance informe : ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille.* Paris : Macula, 399 p.

Gervereau, Laurent. 2001. *Critique de l'image quotidienne : Asger Jorn.* Coll. « Diagonales ». Paris : Cercle d'art, 223 p.

Godard, Jean-Luc. 1980. *Introduction à une véritable histoire du cinéma.* T. 1. Paris : Éditions Albatros.

————. 1985. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard.* Coll. « Cahiers du cinéma ». Paris : Éditions de l'Étoile, 638 p.

Godfrey, Tony. 2003. *L'art conceptuel.* Coll. « Art&Idées ». Paris : Phaidon, 432 p.

Ghorra-Gobin, Cynthia (dir.). 2001. *Réinventer le sens de la ville : Les espaces publics à l'heure globale.* Paris et Montréal : L'Harmattan. 261 p.

Habermas, Jürgen. 1978. *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise.* Paris : Payot, 260 p.

Halleck, Dee Dee. 2002. *Hand-held Visions : Uses of community media.* New York : Fordham University Press, 486 p.

Heath, Joseph, et Andrew Potter. 2005. *Révolte consommée : Le mythe de la contre-culture.* Montréal : Éditions Trécarré, 428 p.

Heinich, Natalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Les Éditions de Minuit, 380 p.

Hicks, Jeremy. 2007. *Dziga Vertov : Defining Documentary Film*. Coll. « Kino : The russian cinéma series ». Londres et New York : I.B. Tauris.

Jachec, Nancy. 2000. *The philosophy and politics of Abstract Expressionism, 1940-1960*. Cambridge : Cambridge University Press, 224 p.

Kaprow, Allan, et Jeff Kelley (ed.). 2003. *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley : University of California Press, 268 p.

Kelley, Jeff et David Antin. 2004. *Childsplay : The Art of Allan Kaprow*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 230 p.

Lamarche-Vadel, Gaëtane. 2007. *La gifle au goût public... et après ?*. Paris : La Différence, 299 p.

Linker, Kate. 1990, *Love for sale : the Words and Pictures of Barbara Kruger*, New York : Harry N. Abrams, 96 p.

Mignot, Dorine, Ursula Wevers et Stedelijk Museum. 1979. *Gerry Schum : Preparation Exhibition and Catalogue*. Amsterdam : Stadsdrukkeerij Van Amsterdam, 80 p.

Osborne, Peter. 2002. *Conceptual Art*. Coll. « Themes and movements ». Londres, New York : Phaidon, 297 p.

Piper, Adrian. 1996. *Out of Order, Out of Sight : Selected Wrintings in Meta-Art – Vol. I.* Cambridge (Mass.) et Londres : MIT Press, 337 p.

Rancière, Jacques. 2008. « L'image intolérable ». Chap. in *Le spectateur émancipé*, p.93-114. Paris : La Fabrique, 140 p.

Raney, Karen. 2003. *Art in question*. New York : Continuum, 276 p.

Rheingold, Howard. 2002. *Smart Mobs : The Next Social Revolution*. Cambridge (Mass.) : Basic books, 266 p.

Sennett, Richard. 1979. *Les tyrannies de l'intimité*. Coll. « La couleur des idées ». Paris : Seuil, 276 p.

Taylor, Brandon. 2005. *Collage : L'invention des avant-gardes*. Paris : Hazan, 226 p.

Taylor, Richard (dir.) et Ian Christie (dir.). 1994. *The Film Factory : Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Londres et New York: Routledge, 403 p.

Vertov, Dziga. 1978. « Selected writings ». In *The Avant-Garde Film : A Reader of Theory and Criticism*, sous la direction d'Adams Sitnay, p. 1-13. New York : Anthology Film Archives.

Warren, Paul. 2002. *Le secret du star-system américain : le dressage de l'œil.* Montréal : L'Hexagone, 210 p.

Willett, John. 1997. *Heartfield contre Hitler.* Coll. « Hazan lumières 5 ». Paris : Hazan. 199 p.

Thèses

Paci, Viva. 2007. « De l'attraction au cinéma ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 384 p.

Documents audiovisuels

Bichlbaum, Andy, Mike Bonnano et Kurt Engfehr (réal.). 2009. *The Yes Men Fix the World.* Vidéo. S.l. : Arte France/Article Z/Renegade Pictures/Channel 4 Britdoc Foundation/Charny/Bachrach Entertainment, 87 min.

Debord, Guy E (réal.). 1952. *Hurlements en faveur de Sade.* Film 35 mm. S.l. : Films lettristes, 75 min.

————. 1959. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps.* Film 35 mm. S.l. : Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni = Les Films expérimentaux franco-danois,18 min.

———— . 1961. *Critique de la séparation.* Film 35 mm. S.l. : Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni = Les Films expérimentaux franco-danois, 19 min.

————. 1973. *La Société du spectacle.* Film 35 mm. S.l. : Simar Film, Gérard Lebovici (prod.), 90 min.

————. 1975. *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle ».* Film 35 mm. S.l. : Simar Film, Gérard Lebovici (prod.), 20 min.

————. 1978. *In girum imus nocte et consumimur igni.* Film 35 mm. S.l. : Simar Film, 105 min.

Godard, Jean-Luc (réal).1966. *Deux ou trois choses que je sais d'elle.* Film 35 mm. France : Anouchka Films/Argos Films/Les Films du Carosse/Parc Films. 90 min.

———. 1967. *La Chinoise*. Film 35 mm. France : Anouchka Films/Les Productions de la Guéville/Athos Films/Parc Films/Simar Films. 95 min.

———. 1967. *Week-end*. Film 35 mm. France : Films Copernic/Ascot Cineraïd/Comacico/Lira Films. 95 min.

———. 1968. *Le gai savoir*. Film 35 mm. France : ORTF/Anouchka Films/Gambit/Bavaria Atelier. 95 min.

Godard, Jean-Luc, et Jean-Pierre Gorin (Le Groupe Dziga Vertov) (réal.). 1970. *Vladimir et Rosa*. Film 16 mm. France/RFA/Etats-Unis : Munich Tele-Pool/Grove Press Evergreen Films, 96 min.

Marker, Chris (réal.). 1971. *Le train en marche*. Film 35 mm. France : SLON, 32 min.

———. 1978. 2008. *Le fond de l'air est rouge*. Film 35 mm. Issy-les-Moulineaux : Arte France Développement. 2 DVD, 345 min.

———. 1993. *Le tombeau d'Alexandre*. Vidéo. France : Films de l'Astrophore, Michael Kustow Productions, 120 min.

Ollman, Dan, Sarah Price et Chris Smith (réal.) 2003. *The Yes Men*. Vidéo. S.l. : Yes Men Films LLC. 83 min.

Vertov, Dziga (réal.). 1929. 1998. *L'homme à la caméra*. Film 35 mm. Chatsworth (Cal.) : Image Entertainment. DVD, 68 min.

Pièces de théâtre

Brecht, Bertolt. *L'opéra de quat'sous*. Mise en scène de Robert Bellefeuille. Théâtre du nouveau monde, Montréal, 28 sep.-23 oct. 2010.

———. *La noce*. Mise en scène de Gregory Hlady. Théâtre Prospero, Montréal, 22 fév.-19 mars 2011.

Documents électronique :

Balibar, Étienne, et Pierre Macherey. 2008. « Dialectique ». In *Encyclopaedia Universalis*. En ligne : < http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/dialectique/# >. Consulté le 21 juin 2010.

Cinema Politica. 2011 (19 janvier). « The Yes Men at Cinema Politica in Montreal ». In *Cinema Politica : Screening Truth to Power*. En ligne : < http://www.cinemapolitica.org/fr/blog/concordia/yes-men-cinema-politica-montreal >. Consulté le 10 avril 2011.

Commissariat à la protection de la vie privée du Canada. 2006 (mars). « Lignes directrices du CPVP concernant le recours, par les forces policières et les autorités chargées de l'application de la loi, à la surveillance vidéo dans les lieux publics ». In *Commissariat à la protection de la vie privée du Canada*. En ligne : < http://www.priv.gc.ca/information/guide/vs_060301_f.cfm >. Consulté le 20 mars 2011.

Commission d'accès à l'information du Québec. 2004 (juin). « Les règles d'utilisation de la vidéosurveillance avec enregistrement dans les lieux publics par les organismes public ». In *Comission d'accès à l'information du Québec*. En ligne : < http://www.cai.gouv.qc.ca/06_documentation/01_pdf/nouvelles_regles_2004.pdf >. Consulté le 20 mars 2011.

Laforest, Gérard. 2002 (5 avril). « Opinion du juge Gérard Laforest – Le 10 avril 2002 ». In *Commissariat à la protection de la vie privée du Canada*. En ligne : < http://www.priv.gc.ca/media/nr-c/opinion_020410_f.cfm >. Consulté le 26 mars 2011.

Exo. 2009. *Exo*. En ligne : < www.exo-site.org >. Consulté le 9 avril 2009.

Merriam-Webster. 2011. *Merriam-Webster Online*. En ligne : < http://www.merriam-webster.com/ >. Consulté le 6 mars 2011.

Norma. S.d., *Norma*. En ligne : < http://normasite.com/index.html >. Consulté le 8 novembre 2010.

Rheingold, Howard. 2011. *Smart Mobs : The Next Social Revolution*. En ligne : < http://www.smartmobs.com/ >. Consulté le 11 avril 2011.

Schields, Alexandre. 2011 (23 juillet). « Eaux canadiennes - Greenpeace exige des lois plus sévères en cas de marée noire ». In *Le Devoir*. En ligne : < http://www.ledevoir.com/environnement/actualites-sur-l-environnement/293078/eaux-canadiennes-greenpeace-exige-des-lois-plus-severes-en-cas-de-maree-noire >. Consulté le 3 mars 2011.

The H.W.Wilson Company. 1987. *Hans Haacke (biography)*. En ligne : < http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/results/getResults.jhtml?_DARGS=/hww/results/results_common.jhtml.41) >. Consulté le 8 avril 2011.

Tzara, Tristan. 2011. « Manifeste Dada ». In *Dada no3 Dec 1918*. Document numérisé. En ligne : < http://www.scribd.com/doc/26931675/Dada-No-3-Dec-1918-Copy >. Consulté le 28 mars 2011.

The Yes Men. 2011. *The Yes Men*. En ligne, < http://theyesmen.org/ >. Consulté le 9 avril 2011.

Centre canadien d'architecture. 2009. « Actions : comment s'approprier la ville ». In *CCA*. En ligne : < http://www.cca.qc.ca/fr/expositions/83-actions-comment-sapproprier-la-ville >. Consulté le 9 avril 2011.

Flash mobs

Beat It Flash Mob. 2009. Différents lieux. Tel que documenté sur : « Top 10 des flashmob [sic] Michael Jackson en vidéo sur Beat it et Thriller ». In *Topito*. En ligne : < http://www.topito.com/top-10-des-flashmob-michael-jackson-en-video-sur-beat-it-et-thriller-hommage-tribute >. Consulté le 12 mars 2011.

Christmas Food Court Flash Mob : Hallelujah. 2010 (13 nov.). Lieu inconnu. Tel que documenté sur : « Christmas Food Court Flash Mob, Hallelujah Chorus ». In *Youtube*. En ligne : < http://www.youtube.com/watch?v=SXh7JR9oKVE >. Consulté le 12 mars 2011.

Do Re Mi. 2009 (23 mars). Antwerp. Tel que documenté sur : « Sound of Music : Central StationAntwerp (Belgium) ». In *Youtube*. En ligne : < http://www.youtube.com/watch?v=7EYAUazLI9k&feature=related >. Consulté le 11 avril 2011.

Impeachment Flash Mob. 2007 (6 jan.). San Francisco. Tel que documenté sur : « Beach Impeach ». In *Youtube*. En ligne : < http://www.youtube.com/watch?v=dA9dS6racPo >. Consulté le 11 avril 2011.

Oprah Flash Mob. 2008 (8 sept.). Chicago. Tel que documenté sur : « Balck Eyed Peas – I got a feelinge on Oprah ». In *Youtube*. En ligne : < http://www.youtube.com/watch?v=WwRo0iCvoYE >. Consulté le 19 avril 2011.

Pregnant Women Flash Mob. 2008 (18 sep.). Londres. Tel que documenté sur : « Flashmob [sic] : Pregnant Women Breakdancing in London ». In *Youtube*. En ligne : < http://www.youtube.com/watch?v=Cs0s_K1IIAg >. Consulté le 11 avril 2011.

Silly Walk Flash Mob. 2009 (31 jan.). Hambourg. Tel que documenté sur : « Silly Walk Flashmob [sic] Hamburg ». In *Youtube*. En ligne : < http://www.youtube.com/watch?v=DMHscaxOJ-8&feature=related >. Consulté le 13 mars 2011.

Supermarket Flash Mob. 2007 (14 mars). Manchester. Tel que documenté sur : « Supermarket Flashmob [sic] ». In *Youtube*. En ligne : < http://www.youtube.com/watch?v=X4GMXavfKPY&feature=related >. Consulté le 11 avril 2011.

Target Flash Mob. 2010 (août). Seattle. Tel que documenté sur : « Target Ain't People ». In *Youtube*. En ligne : < http://www.youtube.com/watch?v=9FhMMmqzbD8 >. Consulté le 11 avril 2011.

T-Mobile Mob. 2009 (15 jan.). Liverpool. Tel que documenté sur « The T-Mobile Dance ». In *Youtube*. En ligne : < http://www.youtube.com/watch?v=VQ3d3KigPQM >. Consulté le 18 avril 2011.

Dictionnaire

Rey-Debove, Josette, et Alain Rey. 1993. *Le Petit Robert : dictionnaire de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2551 p.

DOCUMENTATION VISUELLE

Documentation vidéo et photo de l'exposition *Caméraroman*, 6 septembre au 8 octobre 2011, Galerie de l'UQAM, Montréal.

DVD en fin de document :

01- Caméraroman – Vue de l'installation à la Galerie de l'UQAM et extraits vidéo
02- Caméraroman – Documentation visuelle (Galerie de l'UQAM)
03- Caméraroman – Documentation visuelle (Galerie de l'UQAM)
04- Caméraroman – Vue d'ensemble (Galerie de l'UQAM)